



**HAL**  
open science

# Le traitement du transformisme dans le cinéma français : une étude des représentations de l'homme transformé

Pablo De Freitas

## ► To cite this version:

Pablo De Freitas. Le traitement du transformisme dans le cinéma français : une étude des représentations de l'homme transformé. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03879731

**HAL Id: dumas-03879731**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03879731>**

Submitted on 30 Nov 2022

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

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



## **Le traitement du transformisme dans le cinéma français**

### Une étude des représentations de l'homme transformé

Master 2 Cinéma et Audiovisuel

UFR 04

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

## Table des matières

Introduction	3
<b>I - Un traitement documentaire marqué par le regard du cinéaste</b>	13
a) Le discours des documentaristes et la parole des transformistes	15
b) La fonction du transformisme : du rapport au spectacle filmique à la simple incarnation individuelle	23
c) L'importance du processus de transformation	29
<b>II - La construction du personnage transformiste dans la fiction française</b>	35
a) La révélation du transformisme et son traitement esthétique	38
b) Le morcellement de l'homme féminisé : une façon de déconstruire la représentation	46
c) La place du transformisme dans la narration : comment justifier sa pratique ?	51
<b>III – Les limites d'une représentation véhiculée par le cinéma français</b>	62
a) Le registre de la comédie dessert-il une représentation déjà stigmatisée ?	65
b) La persistance de l'hétéronormativité	74
c) Une caractérisation stéréotypée	84
Conclusion	93
Bibliographie	99
Filmographie	101
Annexes (fiches techniques)	103

## Introduction

« Le thème du travestissement traverse toute l'histoire du cinéma. Nombre de films de Georges Méliès introduisent, avec plus ou moins de visibilité, des personnages travestis ou trans : *Au Royaume des fées* (1903), *La Chaise à porteur enchantée* (1905) ou *Le Voyage dans la lune* (1907). Plus récemment, on peut citer des films comme *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Talons aiguilles* (Pedro Almodóvar, 1991), *Priscilla folle du désert* (Stephan Elliott, 1995) ou *Danish Girl* (Tom Hooper, 2015) »<sup>1</sup>.

Si le travestissement laisse sa trace dans l'histoire du cinéma à travers le monde, alors le septième art français n'y fait pas exception. Avant même de questionner la présence de ce phénomène dans le cinéma national, il convient tout de même de le définir. Dans ce mémoire, je tâcherai de désigner le travestissement comme étant du transformisme, pour respecter les avis clairs des artistes interrogés dans les documentaires de mon corpus, ainsi que leur volonté de ne plus être désignés par un terme qu'ils jugent offensant. La pratique du transformisme est simple : elle consiste en un questionnement des frontières des genres par l'appropriation de leurs codes et la création d'une image, produit de cette réflexion. Cette image est, en réalité, un personnage (original ou non) voué à être interprété par le transformiste, traditionnellement sur scène lors d'un spectacle. Il est important de noter que la nature de la scène et du spectacle, bien que ce soient des conditions essentielles au transformisme, peuvent varier selon la pratique. Il s'agit alors de ne pas réduire le transformisme à une définition trop simple comme le fait Jean-Yves Le Talec en citant un dictionnaire, *Le Nouveau Petit Robert* (2002) : « Le travestissement peut être défini comme "[l'] utilisation par un individu des vêtements propres à des personnes d'une autre condition ou de l'autre sexe" »<sup>2</sup>. Je décide, en menant cette réflexion autour de la représentation du transformisme au sein du cinéma français, de reconnaître la dimension artistique et réflexive de cette pratique. Je la rapproche ainsi du terme *drag*, équivalent anglais qui reconnaît la démarche comme étant un art mineur mais aussi une façon de contester un système traditionnel. La dimension réflexive du transformisme s'affirme parce

---

<sup>1</sup>. Mehdi, DERFOUFI, « Travestissement et transidentités dans le cinéma français », in Anne CASTAING (dir.) ; Fanny LIGNON (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 137.

<sup>2</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », in Anne CASTAING (dir.) ; Fanny LIGNON (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 35.

que cet art s'accomplit grâce à Autrui et en trouvant un public. Puisque la nature de sa scène est variée, le public d'un transformiste peut aller d'un simple passant à une clientèle de cabaret. La pratique transformiste consiste en une appropriation des frontières des genres, mais chaque écart avec le système binaire traditionnel a besoin d'être reconnu par quelqu'un pour fonctionner. Dans l'un de ses ouvrages, Judith Butler, pionnière des études de genre, dit : « En imitant le genre, le *drag* révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence »<sup>3</sup>. L'importance de cette révélation accentue le rôle que joue Autrui dans l'accomplissement du transformisme : il s'agit d'une pratique contestataire qui tend à détruire le genre pour permettre à tout un chacun de représenter le sien de façon originale. Le transformisme cherche alors tout autant à s'exprimer, qu'à convaincre. Cette pratique artistique est donc naturellement liée à une vision libérée du système genré : chacun devrait être capable, selon les transformistes, de s'exprimer sans craindre les normes traditionnelles et binaires (qui correspondent au schéma homme / femme et aux stéréotypes qui l'accompagnent). Judith Butler confirme cette théorie dans son même ouvrage : « De plus, même si la morphologie et la constitution des corps paraissent confirmer l'existence de deux et seulement deux sexes (ce qu'on viendra à questionner plus tard), rien ne nous autorise à penser que les genres devraient aussi s'en tenir au nombre de deux »<sup>4</sup>. Le système binaire de genre est considéré par les transformistes comme une construction sociale injustifiée qui empêche l'émergence de nouvelles identités. J'aimerais insister également sur le fait que la pratique transformiste est loin d'être passive : la recherche de la destruction de ce système social établi rapproche cet art d'une révolte. Ainsi, le système actuel et binaire exerce un rapport de pouvoir non seulement intérieur à lui-même (entre l'homme et la femme), mais aussi extérieur, contre les personnes qui se tiennent à ses marges. Il est difficile d'établir un raisonnement commun à chaque transformiste pour justifier sa démarche contestataire et à la fois artistique. Comment déterminer la façon dont chaque rejet des normes se caractérise ? Peut-on vraiment résumer les opinions de tous les transformistes derrière une seule théorie ? Il convient, tout de même, de se demander si cette révolte n'est pas motivée par une volonté de défendre des identités rejetées par le système social actuel. Anne Castaing et Fanny Lignon disent ensemble, dans l'introduction de leur ouvrage : « Les identités (et, notamment, les identités de genre), sont le fruit d'une construction sociale mais aussi culturelle, et même, pourrait-on dire, historique ; plus précisément, les identités sont historicisées dans la mesure où elles sont produites à un

---

<sup>3</sup>. Judith, BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2012, p. 261.

<sup>4</sup>. *Ibidem*, p. 67.

moment précis, en résonance avec un contexte spécifique »<sup>5</sup>. Ainsi, le transformisme et le système social binaire actuel ne sont pas deux phénomènes qui se répondent simplement. Le transformisme est une réaction dépendante de la présence de normes que la pratique souhaite contester. Est-ce qu'il y aurait des transformistes si chaque identité de genre était libre de s'affirmer dans une originalité inédite ?

J'aimerais aussi justifier, dans cette introduction, la raison pour laquelle je traite le transformisme comme un art tandis que d'autres chercheurs et chercheuses se contentent de considérer le travestissement comme un phénomène culturel. Tout d'abord, il s'agit d'une question de pratique : les transformistes mêlent la couture, le maquillage, le chant, la danse et la comédie pour pouvoir créer leur personnage et leur spectacle (chacun de ces domaines artistiques n'étant pas une condition à la mise en place d'une performance transformiste). Puisque plusieurs arts sont convoqués sous une forme inédite, il convient de reconnaître le transformisme non seulement comme une sous-culture mais aussi comme un art mineur. D'une certaine façon, sa démarche est proche de celle du cinéma : le septième art mêle également différents arts pour créer une nouvelle représentation (avec l'écriture, l'interprétation...). Magali Le Mens, historienne de l'art, reconnaît un point commun entre l'artiste et le travesti : « La principale qualité commune au travesti et à l'artiste serait celle de l'imitation et du dédoublement. Le travestissement, la parodie sont, nous dit Baudelaire, des "phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre" »<sup>6</sup>. J'aimerais ajouter à son propos que la production d'une nouvelle image (par le maquillage, un nouveau visage) et celle d'une nouvelle représentation (par l'habillement, du genre) sont les preuves formelles d'une démarche artistique.

Le transformisme est donc un art mineur *queer*, répandu à travers le monde, qui s'oppose à un système binaire de genre (en étant pourtant son résultat) et ce dans une révolte active qui pousse Autrui (le public) à questionner les frontières de son expression identitaire. Cette fois-ci, j'aimerais justifier mon utilisation du terme *queer* : « La pensée *queer* est par nature, une marge, ou du moins en marge de la pensée dominante, impliquant un accès moindre à la

---

<sup>5</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in Anne CASTAING (dir.) ; Fanny LIGNON (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 6.

<sup>6</sup>. Magali, LE MENS, « Ne fais donc pas la cruelle », in Anne CASTAING (dir.) ; Fanny LIGNON (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 108.

production intellectuelle. À l'inverse, la pensée dominante possède tels moyens et présente dès lors un avantage majeur, que ce soit dans le temps qui lui est contemporain, ou bien dans la postérité »<sup>7</sup>. Bien que la définition donnée par Valentin Bugli semble occulter le fait que le terme *queer* soit étroitement lié à la communauté LGBTQIA+, elle rappelle l'idée de révolte développée en amont. Le transformisme est *queer* car il fait en sorte de se différencier par rapport à la culture dominante pour se soustraire à un système de valeurs qui nie sa réalité identitaire. Cette pratique artistique *queer* organise donc une distance entre le sujet (qu'il soit l'artiste ou son public) et ce qui le compose (son identité de genre et ce qu'elle provoque, comme l'habillement), une distance de l'hétéronormativité, et des autres normes. Ces distances sont essentielles à la démarche transformiste : elles facilitent la possibilité d'abandonner les confinements de la subjectivité et les limites installées par les normes qui nous imposent un genre<sup>8</sup>. L'enjeu de la prise de distance avec les composants de notre propre personne est de créer une réaction critique face à ces derniers : les remettre en question permettrait l'émergence d'une nouvelle identité et de la défendre, car elle serait plus authentique que celle définie par les normes. La démarche *queer* vise donc à se placer en marge pour favoriser la production d'une infinité de configurations non-binaires qui conviendraient mieux, au cas par cas, à tout un chacun. Dans la préface de *Trouble de genre*, Éric Fassin prétend que : « Le *drag* manifeste ce nous voudrions oublier, et que nous tentons d'occulter »<sup>9</sup>. Je ne pense pas que chaque individu cherche à « oublier » le produit des normes de genre sur son expression identitaire : je considère que le transformisme vise à provoquer une prise de conscience quant à notre propre condition à ce sujet. C'est pour cela que, plus tôt, je parlais de révélation. Les normes de la construction sociale binaire opèrent sur l'individu dès sa naissance : son appartenance à l'un des deux sexes (duquel on suppose son genre) aura un impact sur son éducation, et par extension ses goûts, ses expériences... Le transformisme sert à questionner ces phénomènes, ou plutôt à inciter Autrui à le faire. Si Autrui cherche activement à fuir le résultat du système normatif, alors le transformisme ne vient que forcer la main d'une personne non-consentante à l'idée de mettre en doute sa propre identité. C'est pour cela que la théorie de « l'oubli » des normes ne correspond pas avec l'activité transformiste.

Précédemment, il m'est arrivé d'utiliser les termes « sous-culture » et « art mineur » pour désigner le transformisme. Mon but n'est pas d'accentuer l'hégémonie de la culture

---

<sup>7</sup>. Valentin, BUGLI, *Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e*, Art et histoire de l'art, 2019, p. 76.

<sup>8</sup>. Renate, LORENZ, *Art queer : une théorie freak*, Éditions B421, 2018, p. 19.

<sup>9</sup>. Éric, FASSIN, « Préface », in Judith, BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2012, p. 17.

dominante (celle des normes) sur cette pratique, mais plutôt de lui permettre d'accomplir son propre objectif. En sociologie, ou dans les études culturelles, une sous-culture désigne « une culture revendiquée d'individus dissidents ou résistants à la culture dominante et normative »<sup>10</sup>. Il faut garder à l'esprit que, lorsque le transformiste se révolte et sensibilise son public à la puissance des normes, il reste à contre-courant. Faire du transformisme est à la fois un acte d'affirmation de valeurs jugées comme décadentes et un acte de résistance face à l'uniformisation de la pratique par une société hétéronormée et, puisqu'il s'agit d'un art *queer*, excluante. Cette sous-culture entretient alors sa propre condition puisqu'elle rejette la culture traditionnelle pour mieux contredire ses valeurs et les questionner : c'est une démarche en marge (*queer*) mais qui cherche à le rester pour préserver son efficacité. Il faut tout de même noter la présence d'un mouvement normalisant du transformisme vers la culture dominante, comme une sorte d'appropriation. Étudier la confrontation entre un transformisme qui se revendique marginal et un autre qui accepte les normes pour accéder à l'hégémonie de la culture normée est l'un des enjeux de ce mémoire. J'aimerais citer une nouvelle fois, dans cette introduction, la préface d'Éric Fassin qui parle du travail de Judith Butler : « Et l'on revient ici au privilège accordé dans sa réflexion au *drag*, c'est-à-dire au travesti, qui détourne et retourne l'assignation normative. Il ne s'agit nullement pour la philosophe de glorifier quelque contre-culture, mais de prendre appui sur les exceptions pour penser la règle – non comme inversion, mais comme modèle d'invention de nouvelles formations du sujet, et en même temps comme vérité générale de la norme »<sup>11</sup>. J'aimerais tout d'abord commenter le besoin de l'auteur de se dédouaner d'un soutien de la cause transformiste en clarifiant qu'il ne faut pas « glorifier quelque contre-culture ». Je pense qu'il est important de reconnaître le statut du transformisme en tant qu'art mineur, et admettre les effets de sa pratique (la possibilité de « créer de nouvelles formations du sujet »). Étudier le transformiste ne revient pas à le défendre ni à le blâmer, mais plutôt à l'analyser, du moins voici le but de ma réflexion. À la lecture de nombreuses sources pour ce mémoire, et à ma grande surprise, j'ai découvert une prise de distance entre la sous-culture et les penseurs qui en traitent. Comme pour le choix de la tournure de phrase de Fassin, il est banal de voir un auteur mépriser le transformisme pour nier une appartenance à celui-ci. J'y vois là une marque de la culture dominante qui rejette cette sous-culture, et donc une simple répétition de ce phénomène par l'auteur, peut-être pour rendre le propos tenu comme étant crédible (si l'on appartient à la culture normée, ne pas faire partie de la marge est préféré). J'aimerais placer ce travail à l'opposé de cette démarche : reconnaître la démarche transformiste

---

<sup>10</sup>. Valentin, BUGLI, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>11</sup>. Éric, FASSIN, « Préface », in *op. cit.*, p. 16.

dans ses tenants et ses aboutissants sans émettre de jugement de valeurs sur son existence-même.

Il me reste une dernière notion importante à aborder avant de pouvoir clore cette définition du transformisme. Je souhaiterais, pour le faire, citer Luc Robène et Solveig Serre qui, dans leur article, articule une réflexion sur l'ouvrage de Judith Butler nommé *Gender Trouble* : « Cet ouvrage, devenu un classique pour les sciences sociales et les études de genre, fonde la théorie *queer* qui vise à dénaturer l'hétérosexualité obligatoire. [...] Car pour Butler le genre est performatif : c'est une dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme. Aucune identité n'est définie *a priori* »<sup>12</sup>. En plus d'articuler un lien entre la dimension *queer* (et donc marginale) du transformisme, les deux auteurs abordent une thématique que je vais appliquer à mon sujet : là où Robène et Serre disent que le genre est performatif, en citant Butler, j'aimerais ajouter que le transformisme l'est tout autant. Lorsqu'un artiste se revendique transformiste (en pleine pratique et donc en adoptant une *persona* et une image qui ne sont pas celles de son quotidien), alors les enjeux de son art s'accomplissent : c'est en revendiquant être transformé que l'écart avec les frontières de genre est assumé, que la dimension réflexive de la sous-culture incite Autrui à penser sa propre identité de genre... En plus de cela, mon objectif serait aussi de lier la pratique performative du transformisme (et par extension du genre, puisqu'il est mis à l'épreuve) à une notion de performance. Le lien est clair : le transformiste se produit sur une scène (qu'il choisit en fonction de ses volontés) et devant un public. Il est important de garder l'idée de performance à l'esprit lorsqu'on traite du transformisme car cette dernière à un début et une fin. Lorsque le transformiste termine sa performance, il retourne à un genre et une identité qui correspondent à son quotidien. Il ne faut pas croire qu'un transformiste exprime son art à travers toute son existence sociétale : il choisit le lieu adéquat et un public cible pour que la prise de distance avec les normes de genre soit favorisée. Il mêle donc deux identités, la première étant personnelle et l'autre publique (à travers son art) et affirme son talent par ce dédoublement. La performance transformiste renvoie de toute évidence au concept de performance de genre qu'a développé Butler : « En conclusion de *Trouble dans le genre* (1990), Judith Butler déploie un concept crucial pour les études de genre, celui de la *performance*. [...] Le langage est performatif quand il compose en disant ce qu'il fait ; dans les termes de Butler, c'est le genre même, comme construction sociale et culturelle de la différence entre les sexes, qui est fondé par un langage et des pratiques performatives, par "non un acte

---

<sup>12</sup>. Luc, ROBÈNE, Solveig, SERRE, « Le punk, un "mauvais genre" ? », in Anne CASTAING (dir.) ; Fanny LIGNON (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 155.

unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps" »<sup>13</sup>. Là où le genre est une performance qui s'accomplit dans sa répétition quotidienne, puisque l'on adopte une position quant aux normes tous les jours, je ne suis pas sûr que le transformisme ait besoin d'un cycle pour se réaliser. Chaque performance transformiste, dans sa singularité, accomplit son objectif en impactant Autrui. Néanmoins, je rejoins la théorie de Butler sur le fait que le genre soit une performance qui entre en contact avec celle du transformisme. La performance répétée du genre, par Autrui au quotidien, est remise en question par cette dernière. Il y a donc deux performances qui s'entrechoquent, liés à deux phénomènes qui sont performatifs (le genre et le transformisme), c'est-à-dire qui s'accomplissent lorsqu'ils produisent ce qu'ils nomment.

« J'aimerais suggérer que le *drag* subvertit fondamentalement la distinction entre l'espace psychique intérieur et extérieur. En outre cette pratique tourne en dérision le modèle "expressif" du genre et l'idée qu'il y aurait une vraie identité de genre »<sup>14</sup>. Je rejoins une dernière fois pour cette introduction la théorie de Butler sur le fait que l'intériorité et l'extériorité du sujet sont remises en question par la pratique transformiste. C'est la dimension réflexive de cette sous-culture qui pousse, comme je l'ai développé, Autrui à adopter un point de vue critique quant à sa propre obéissance aux normes. En changeant l'aspect extérieur d'une identité (sa silhouette, son visage...), le transformiste incite à modifier notre intériorité (ce qui fait notre identité). Le transformisme tourne en dérision la construction binaire des genres dans notre société, mais je ne pense pas qu'il réfute l'idée qu'il y ait une vraie identité de genre. Au contraire, selon moi, le transformisme reconnaît les identités de genre et ouvre à tout un chacun la possibilité de créer la sienne.

Alors avant d'appliquer cette définition du transformisme à ses occurrences dans le cinéma français contemporain, il convient de préciser une chose : je ne traiterai que de la représentation d'hommes travestis en femmes. Ce choix est motivé par deux éléments :

- Le transformisme n'étant pas représenté de nombreuses façons distinctes, la transformation de femme en homme souffre de sous-représentation. D'un point de vue purement pratique, pour ce travail, il est plus simple de ne pas l'aborder.

---

<sup>13</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 260.

- La construction sociale binaire, au niveau du genre, de notre société actuelle oppose l'homme et la femme sur de nombreux points. Il est difficile de traiter d'une transformation de femme en homme et de son opposé simultanément sans convoquer des thématiques importantes (le sexisme, le féminisme, la sexualisation de la femme...). Bien que je juge ces sujets comme étant intéressants, ils m'éloigneraient du cinéma qui est le thème principal de ma réflexion et de ma démarche.

J'ai également décidé de traiter précisément du cinéma français en ignorant les occurrences du transformisme dans les films étrangers. Cela est dû au fait que le transformisme, très près des normes dans sa performance, bénéficie de représentations très variées selon le pays d'origine du film. Mêler différentes représentations de cette sous-culture qui viendraient de pays différents ne serait pas pertinent : le transformisme n'a pas la même histoire et la même importance autour du globe.

Pourquoi « transformiste » et pas « travesti » ? Il existe un décalage important entre ces deux termes, là où les anglophones parviennent à dissocier le *cross dressing* du *drag*. Le travesti ne suit pas toute la démarche que j'ai décrite jusque-là, de la performance à l'accomplissement de la dimension réflexive de cet art. Le *drag artist* et le transformiste suivent, en revanche, le même processus. Sous le terme *drag*, cette sous-culture a fait l'objet de différents questionnements à travers le monde, et cela a permis à ces incarnations *queers* de s'affirmer dans certaines villes. Renate Lorenz est même parvenue à déterminer plusieurs catégories de drag, qu'il soit radical, trans-temporel ou abstrait<sup>15</sup>. Cependant, au sein de l'hexagone, la tendance est encore à l'occultation de cet art mineur en faveur d'une culture dominante. Alors que les spectacles transformistes sont très présents à Paris, le contrat que cherche à passer l'artiste avec son public, celui d'admettre l'existence de normes sexuelles et de genre, toutes valides et qu'il accepte d'être battu par celles-ci, a encore du mal à convaincre le système dominant<sup>16</sup>. « Travesti » a donc une connotation négative, puisque le terme est utilisé péjorativement par les personnes qui rejettent cette sous-culture. « Transformiste » est plus communément préféré par les artistes et s'approche d'une traduction potentielle du terme *drag artist*, ou encore *drag queen* et *drag king*. Jean-Yves Le Talec ressent également que le terme « travesti » est devenu inadapté : « Pourtant, malgré cette actualité, les termes *travestissement*

---

<sup>15</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*

<sup>16</sup>. Valentin, BUGLI, *op. cit.*, pp. 12-13.

et *travesti/e* paraissent désuets, et leur usage relativement délaissé, au profit d'autres termes, tels que *transgenre*, *queer* ou *drag* (*drag queen* et *drag king*) »<sup>17</sup>.

En cherchant à traiter des tendances de la représentation du transformisme dans le cinéma français, j'ai décidé de faire un tour d'horizon du septième art de l'hexagone et donc de mêler films documentaires et œuvres de fiction. Puisque le transformisme produit une distance avec l'individualisation et non pas son modèle<sup>18</sup>, il convient de confronter des pratiques différentes de la sous-culture pour mieux comprendre quels sont les points qui les rassemblent dans leur représentation. Je commencerai par une étude des documentaires, du discours de la cinéaste à la façon de mettre en images la sous-culture *queer*, mais aussi de la définir. Les œuvres de fiction de mon corpus seront étudiées dans un second temps, et parfois comparées à leur équivalent documentaire. Au sein de la fiction, des tendances claires de représentation seront établies. Enfin, j'aimerais prendre une distance critique avec mon sujet et questionner ses limites. Tout d'abord, le fait que, dans le sens commun, le travestissement soit principalement associé aux hommes, à l'homosexualité et à l'efféminement<sup>19</sup> vient contredire certaines représentations offertes par le cinéma français. Je questionnerai également le constat que la grande majorité des représentations du transformisme (en fiction) soit des comédies, souvent parodiques. Magali Le Mens dit que : « De façon générale, la parodie est le travestissement d'une idée ou d'une image à laquelle elle se réfère : elle est donc une mauvaise imitation intentionnelle »<sup>20</sup>. Cette partie critique sera donc l'occasion pour moi d'interroger le rapprochement entre pratique transformiste et parodie. Elle sera aussi le temps d'aborder des questions de sexualité qui sont latentes lorsqu'on traite de *drag*. C'est là un sujet très occulté dans le monde des recherches et j'aimerais éviter la réticence qu'a le système français à intégrer des questions de genre et de sexualité dans la recherche, ce dont parle Brigitte Rollet dans le documentaire *De la cage aux roseaux*<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », in *op. cit.*, p. 37.

<sup>18</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*, p. 61.

<sup>19</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », in *op. cit.*, p. 36.

<sup>20</sup>. Magali, LE MENS, « Ne fais donc pas la cruelle », in *op. cit.*, p. 100.

<sup>21</sup>. Citation de Brigitte ROLLET dans *De la cage aux roseaux*, Alessandro AVELLIS, Alain BRASSART, 2010.

L'objectif de cette démarche est donc de déceler la définition que l'industrie cinématographique française a fait du personnage masculin transformiste, et voir si des tendances existent dans ces représentations. J'ai pour cela choisi le corpus suivant :

- En documentaires, j'étudierai *Les Reines de la Nuit* de Christiane Spièro et *Crossdresser* de Chantal Poupaud. Respectivement réalisés en 2019 et 2010, ces deux œuvres filmiques présentent un témoignage pertinent d'une réalité de la sous-culture *queer*, tout en étant marquées par les discours des deux réalisatrices. Ces dernières s'avèrent même s'opposer sur certains points artistiques, opposition qui rend cette sélection encore plus intéressante pour mon corpus.
- Pour les œuvres de fiction, je traiterai de cinq d'entre elles. Il s'agit de *La cage aux folles* d'Édouard Molinaro (1978), *Tenue de soirée* de Bertrand Blier (1986), *Chouchou* de Merzak Allouache (2003), *Madame Irma* de Didier Bourdon et Yves Fajnberge (2006) et *Une nouvelle amie* de François Ozon (2014). Les similarités présentées par ces films, qui s'étendent sur une période de 36 ans, seront idéales pour faire un tour d'horizon des représentations de l'artiste transformiste, véhiculées par le cinéma français.

De toute évidence, cette sélection ne traite pas l'ensemble des occurrences du transformisme d'homme en femme au sein du cinéma français. Je me réserve le droit de convoquer d'autres titres, en tant qu'exemples, comme *Une robe d'été* d'Ozon (1996), *Les garçons et Guillaume à table !* de Guillaume Galiène (2013), *La meilleure façon de marcher* de Claude Miller (1976) ou encore le documentaire *De la cage aux roseaux* d'Avellis et Brassart (2010). Le corpus principal, cité plus haut, évite l'étude d'œuvres portant le même point de vue sur la sous-culture *queer* étudiée, ou bien de répéter inlassablement le même traitement de cette thématique. Ainsi, je vais pouvoir déterminer quelles sont les tendances de la représentation du transformisme d'homme en femme dans le cinéma français contemporain.

## I – Un traitement documentaire marqué par le regard du cinéaste

Est-il possible de comprendre, par le cinéma, la réalité du transformiste français et contemporain ? Comment s'approcher, par la représentation, d'un témoignage pertinent d'une vie marginale et *queer* ?

De toute évidence, la réponse à cette question se trouve dans une découverte du milieu de cette sous-culture artistique. De nos jours, en France, de nombreux établissements proposent des spectacles de transformisme à qui veut bien devenir son public, et ce dans de nombreuses villes métropolitaines. Des transformistes ont été invités sur des plateaux télévisés (comme sur l'émission *Quotidien*, présentée par Yann Barthès et, ce, à plusieurs reprises) et deviennent parfois le visage de marques souhaitant montrer leur soutien à la communauté LGBT+. Des cabarets et des bars, milieux de prédilection pour les transformistes, sont toujours d'actualité, notamment à Paris. Le 3 décembre 2021, l'émission de télé-réalité à succès *RuPaul's Drag Race* annonce son arrivée en France, depuis les États-Unis. C'est en fin d'année 2022 que le programme sera diffusé sur France.tv Slash, présentée par un transformiste français : Nicky Doll. Ainsi, il va sans dire que la sous-culture qu'est le transformisme commence à devenir de plus en plus *mainstream* : elle se déplace des réseaux de boîtes de nuits parisiennes pour gagner le petit écran, les réseaux sociaux. Il est important de reconnaître que cette visibilité, accompagnée d'une notoriété indéniable pour certains transformistes en bénéficiant, modifie de plus en plus la réalité professionnelle d'un transformiste français de nos jours. Les tendances de représentation que je vais déterminer grâce à l'étude des films de corpus est donc de nature changeante, tout autant que l'art qui motive cette réflexion.

Pour espérer accéder à des témoignages de la vie quotidienne d'un transformiste fait par le cinéma, il m'a paru essentiel de commencer par étudier la forme documentaire. Bien qu'on ne puisse pas se fourvoyer en rapprochant réalité et représentation documentaire comme s'il s'agissait de deux notions égales, il convient de reconnaître une chose : les deux films documentaires que j'ai choisi d'étudier se basent sur des témoignages de transformistes professionnels. Avec tout ce qui a été établi jusqu'ici comme éléments de définition du métier transformiste, il est possible, grâce à la forme documentaire, de constater le traitement que fait ce format français de ces données-là. La représentation des personnages transformistes par les documentaires français est-elle fidèle à son gain de visibilité contemporain ? La forme documentaire est-elle capable de relater des convictions défendues par les artistes

transformistes ? La démarche contestataire de cette sous-culture *queer* parvient-elle à être représentée par les témoignages filmés ?

Dans cette partie, le premier documentaire que je vais étudier et analyser est *Les Reines de la Nuit* de Christiane Spièro (2019). Il s'agit d'un film documentaire de 80 minutes, en couleur, produit par Midori Production et distribué par Zelig Films Distribution. Dans ce long-métrage, la réalisatrice suit plusieurs transformistes parisiens, à travers plusieurs cabarets, et mêle ces images actuelles à des images d'archives qui viennent illustrer les propos des personnes interrogées, et filmées.

Le second documentaire que je souhaite analyser est *Crossdresser* de Chantal Poupaud (2010). De la même façon que l'œuvre de Spièro, il s'agit d'un long-métrage documentaire de 80 minutes, en couleurs. Ce film a été produit et distribué par la même entreprise : Les Films du Requin. Ce documentaire est tourné dans les domiciles des transformistes ou bien dans leurs cages d'escalier, à l'exception d'un plan au pas de la porte d'entrée de l'une des personnes interrogées. La caméra les accompagne pendant leurs différentes transformations, seuls, chez eux.

L'un des intérêts pour lequel je souhaite étudier ces deux films en parallèle est que, malgré 9 années d'écart, ces œuvres prennent un format très similaire. *Crossdresser* et *Les Reines de la Nuit* présentent des documentaires de même durée, dont le but est d'interroger des transformistes qui deviennent la voix du film (ou du moins la voix qu'entend le spectateur, parfois un IN, d'autres en OFF).

a) Le discours des documentaristes et la parole des transformistes

En appréhendant ces deux documentaires avec une méfiance certaine sur l'influence des cinéastes sur le discours des personnes qu'elles interrogent, j'ai décidé de finalement confronter la parole des transformistes interrogés, qui souhaitent témoigner de leurs expériences, et le discours final des cinéastes obtenus par différents processus. Le montage, notamment, étape cruciale pour donner à un film sa forme finale, a un impact sur le discours des artistes interrogés que l'on ne peut pas négliger. Que des interventions soient gardées en voix IN ou OFF, ou qu'elles soient coupées au montage produit un même effet : la cinéaste (que ce soit Chantal Poupaud ou Christiane Spièro) manipule les paroles des transformistes comme elle le souhaite.

Avant de rentrer dans une analyse plus détaillée de ces deux films, il convient d'établir une chose quant à la vérité du transformisme. Plus haut, j'ai déjà affirmé une différence entre traitement documentaire et réalité quotidienne, cependant il convient d'en établir une autre : il ne faut pas croire que le transformisme sert à révéler une vérité sur le genre qui serait autre que la sienne. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler dit : « Il ne s'agit pas dans ce livre de célébrer le *drag* comme un modèle de vérité du genre (même s'il importe de résister au rabaissement dont le *drag* fait parfois l'objet), mais plutôt de montrer comment le savoir naturalisé sur le genre circonscrit, préventivement et violemment, la réalité »<sup>22</sup>. En se basant sur les propos de cette auteure, il faut garder à l'esprit que la réalité dont nous cherchons les traces dans la représentation documentaire du transformisme n'est pas celle du genre, mais celle d'un mode de vie qui nous alarme quant à la circonscription du réel par le comportement de la société dominante et ses normes. À travers *Crossdresser* et *Les Reines de la Nuit*, et les personnes interrogées qui apparaissent dans les films, nous cherchons la réalité d'une profession et d'un art qui se rebelle contre une censure de l'expérience libérée de l'expression de genre. Tout écart avec cette réalité personnelle, celle du transformiste, nous aide alors à comprendre les tendances de représentation du cinéma documentaire français à l'égard de cette sous-culture.

Notre perception des œuvres de ces deux cinéastes est déjà formée, influencée par notre culture, notre expérience, nos connaissances et même notre opinion sur la pratique de l'art transformiste. Pour le bien des discours des documentaristes et des personnes qu'elles ont

---

<sup>22</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, pp. 46-47.

filmées, j'aimerais que nous partions sur une base commune de savoir qui est la suivante : considérons que la figure du transformiste est dans une position dans laquelle elle peut représenter une grande variété de différences sans pour autant produire une catégorie ou une identité, sans définir une norme de laquelle elle dévie<sup>23</sup>. Essayons de reconnaître l'autonomie de l'existence de l'artiste transformiste plutôt que de la catégoriser dans des tendances identitaires. Au lieu de rassembler les transformistes interrogés par des points communs ou des similitudes, essayons d'estimer le processus d'incarnation que suit l'artiste plutôt que de contraindre ce dernier par des codes sociaux incompatibles avec la dimension *queer* de sa pratique.

Les deux films de Chantal Poupaud et de Christiane Spièro suivent une logique commune : la parole de la cinéaste est censée s'effacer pour ne laisser que le transformiste s'exprimer. Bien que l'intention soit commune aux deux cinéastes, la mise en pratique de cette théorie diffère dans les deux œuvres que j'étudie. *Les Reines de la Nuit* met des visages sur une réalité peu connue en présentant treize transformistes à l'écran. L'image filmique fait s'alterner des moments du quotidien de ces artistes (des coulisses à la scène mais aussi au domicile privé) avec des entretiens plus classiques (où ces hommes, ainsi que deux femmes transgenres, témoignent de leurs histoires et de leurs expériences). Dans les entretiens, les artistes interrogés sont face caméra et répondent à des questions dans le format d'une entrevue classique. L'absence des questions posées par la réalisatrice, qui sont gommées des entretiens mais aussi de la voix OFF, crée une illusion bien précise : les transformistes semblent narrer leur vie d'eux-mêmes, et témoigner librement de leur réalité quotidienne. Il est important de remarquer, tout de même, que malgré cette illusion, la réalisatrice suit une démarche assumée : elle vise à donner la parole à ces personnes qui pratiquent la sous-culture *queer* méconnue et inconnue du grand public. De cette façon, la cinéaste permet aux personnes qu'elle interroge de s'exprimer et de donner leur propre définition de leur art, celle qui nous intéresse pour la bonne progression de notre réflexion. Cette logique filmique a permis à son film de mettre en image la définition donnée par Philippe Benhamou, dit « Golda » : « Le métier du transformisme c'est, pour moi, représenter au mieux cette image de la femme, en l'exagérant mais juste assez pour être remarqué. Je pense à un fantasme, à un rêve de s'approcher, ou en tout cas de s'approprier ce que moi j'ai considéré, enfant, comme la beauté absolue ou comme le choc d'une première fois, de voir une star, une vedette, une actrice de cinéma, ma mère. Et cette envie, enfant [...] de

---

<sup>23</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*, 2018, p. 7.

toucher un vêtement, ou un talon, ou un peu de maquillage, ou un bijou, et de le mettre »<sup>24</sup>. Non seulement le documentaire nous permet d'entendre un transformiste décrire l'origine de sa pratique artistique, mais le film nous permet également de voir celle d'un autre transformiste qui, avant d'aller sur scène, base son maquillage sur une photo de Dalida. Ce dernier essaye alors de reproduire le visage d'une chanteuse qu'il admire de la même façon que « Golda » rêve de s'approcher et s'approprier un idéal féminin, presque imaginé. Dans ce long-métrage documentaire, la définition du transformisme s'étoffe progressivement grâce aux interventions des transformistes qui entrent en écho les unes avec les autres. On y voit là l'intention de la réalisatrice : définir cet art mineur en croisant plusieurs témoignages dans la direction d'un même sens commun. Ce résultat, produit d'un montage du film, prouve qu'il faut différencier la parole des transformistes du discours de la documentariste. Les paroles des personnes interrogées ont été arrangées afin que chaque définition personnelle complimente la définition collective. Il convient de se demander si Christiane Spièro, en collaboration avec Jérémy Leroux (son monteur), n'a pas supprimé les désaccords des transformistes pour que leurs paroles aillent dans le sens du discours qu'elle souhaite tenir. À quel point peut-on faire confiance, en tant que spectateur, à cette tentative de définition du transformisme ?

« J'aime pas quand on me dit "Ah, tu te déguises ?". Non, c'est pas un déguisement, c'est une transformation. Le transformisme, il faut savoir un petit peu tout faire. Il faut savoir danser, faut savoir bouger, faut savoir bien se maquiller et c'est un vrai métier »<sup>25</sup>.



*Figure 1 :*

*Romain BRAU, dit  
« Morian »,  
s'exprime librement  
dans le film de  
Christiane Spièro.*

---

<sup>24</sup>. Citation de Philippe, BENHAMOU « Golda » dans *Les Reines de la Nuit*, Christiane Spièro, 2019.

<sup>25</sup>. Citation de Maxime SARTORI « Sweety » dans *Ibid.*

Définir le transformisme est le principal objectif (du moins semble être) de la réalisation du documentaire de Christiane Spièro. L'illusion du montage de ce film donne l'impression que les transformistes prennent possession de la forme filmique pour mettre des mots sur leur réalité. Selon eux, leur métier se résume à une incarnation subjective de l'image de la femme, grâce à un savoir-faire précis (comme le maquillage), la démarche étant destinée à être admirée par Autrui. Cette impression de contrôle du documentaire, par les personnes interrogées, est liée au fait que Christiane Spièro fasse tout pour effacer sa présence. J'ai développé le fait que la réalisatrice ait supprimé sa voix de son film, mais il faut noter que la seule présence qu'elle exerce dans son œuvre se tient en hors-champ. Les transformistes, lors de leurs entrevues, s'adressent à la cinéaste mais tous les termes qui la mentionnent sont supprimés pour mettre l'emphase sur l'expérience vécue par ces artistes. La seule trace de Christiane Spièro dans son film reste alors les regards des transformistes qui entretiennent le hors-champ (voir *Figure 1*).

Pour résumer le discours de Christiane Spièro dans *Les Reines de la Nuit*, on peut dire que la cinéaste construit une parole commune pour les transformistes (grâce au montage) et qu'en s'effaçant de l'image et du son, elle offre son documentaire aux personnes qu'elles interrogent. D'une certaine manière, la réalisatrice reproduit la théorie d'Olivier Mongin sur les corps comiques : « Ces corps comiques essaient de retrouver le tempo de la communauté, de tisser un lien entre des corps individuels livrés à eux-mêmes et un Corps collectif qui cherche à les happer »<sup>26</sup>. Tout d'abord, il convient de préciser pourquoi je rapproche le corps transformiste des corps comiques : traditionnellement, les premières *drag queens* se sont produites sur scène grâce au *playback* mais aussi au *stand-up*. Les transformistes s'improvisent naturellement humoristes, car il s'agit d'une dimension importante de leur métier. Essayons d'appliquer cette théorie du point de vue de la cinéaste : en réalisant son documentaire, Christiane Spièro tisse le lien (son discours) entre les corps individuels des transformistes (chacun ayant sa propre parole) et un Corps collectif qui cherche à « les happer » (l'art du transformisme, dans sa globalité, cherchant une définition). Néanmoins, pour que cette analogie fonctionne, il faudrait que Christiane Spièro soit un corps comique « cherchant le tempo de la communauté ». Bien qu'elle cherche à en définir une, son statut de cinéaste ne devient pas l'égal de celui du transformiste. Alors, dans une double lecture, on peut y voir là un résumé de la pratique transformiste : grâce au corps comique (transformé), tisser un lien entre Autrui (dans le public) et la société dominante (corps collectif) qui cherche à le soumettre à ses normes. Là se révèle la limite de la logique discursive de Christiane Spièro : en cherchant à unir les

---

<sup>26</sup>. Olivier, MONGIN, *Éclats de rire – Variations sur le corps comique*, Éditions du Seuil, 2017, p. 23.

transformistes sous la même définition, en fusionnant leurs paroles, ne les contraint-elle pas à un « Corps collectif » qu'ils cherchent pourtant à rejeter ? Le principe de cette sous-culture est de permettre à tout un chacun de revendiquer une identité qui lui est propre, mais la démarche de la cinéaste semble gommer l'identité personnelle des transformistes qu'elles interrogent pour rendre intelligible leur art dans sa globalité. Mettre des mots sur une communauté artistique et *queer* est une tâche complexe : une définition peut vite s'apparenter à une norme que l'artiste serait contraint de suivre. Les conditions à remplir pour être transformiste, pourtant présentées par les transformistes offrant leurs témoignages, mais étant aussi sélectionnées par le montage de Spièro, s'apparentent alors à un règlement à suivre. Par exemple, *Les Reines de la Nuit* juge nécessaire d'être homosexuel pour être transformiste, et ne donne pas de justification à cela autre que les scènes transformistes se situent dans un milieu homosexuel « où on s'amuse »<sup>27</sup>.

Chantal Poupaud, à travers son documentaire *Crossdresser*, propose une représentation du transformisme opposée à celle de Spièro. Poupaud ne souhaite pas mettre de visage sur la figure du transformiste et encore moins une identité. Elle présente, dans son long-métrage documentaire, plusieurs hommes qui invitent le spectateur dans l'intimité de leurs transformations en femmes. Le documentaire suit un schéma précis : tant que l'artiste n'a pas accompli sa transformation, son visage n'apparaît pas à la caméra. En filmant ses sujets de dos, ou en créant un montage d'inserts, Chantal Poupaud nie le visage des personnes qu'elle filme. D'une certaine façon, l'image, dans *Crossdresser*, ne tolère que l'incarnation subjective de la femme qui suit chaque transformation. Cette femme incarnée est la seule figure qui a la puissance nécessaire pour se mettre face à la caméra et se présenter sous un pseudonyme, celui de la *persona* féminine. Ainsi, chaque transformiste fait apparaître son corps (sans visage) au sein du cadre et ne s'assume qu'en fin de métamorphose. J'aimerais rapprocher cette démarche esthétique d'une volonté d'offrir une représentation du transformisme fidèle à sa condition : la figure du transformiste dans *Crossdresser* cherche à réclamer une identité originale, puisqu'elle ne porte un nom que lorsqu'elle s'affranchit des normes de genre. Chantal Poupaud donne la parole aux transformistes qui s'expriment majoritairement en *in*, mais aussi en *off*. Cependant, la cinéaste ne laisse pas cette figure avoir l'ascendant sur son discours, ou du moins ne prétend pas laisser le contrôle de la représentation à son sujet comme le fait Christiane Spièro. La réalisatrice ne cherche pas à présenter seulement des témoignages et à définir le transformisme qui les relie, mais plutôt à inscrire la réalité des personnes filmées (questionner les frontières de

---

<sup>27</sup>. Selon les dires de Xavier, BARBOTÉU « Petunia », *Les Reines de la Nuit*, Christiane Spièro, 2019.

genre) dans le quotidien du spectateur (soumis à la construction normative de la société). Ces hommes existent, et ils sont comme vous.

J'aimerais tout de même déceler une représentation globale de la pratique transformiste au sein des documentaires français. Puisque nous sommes parvenus à établir une définition de cet art mineur dans le film de Spièro, il convient de la faire évoluer avec ce que lui apporte le long-métrage de Poupaud. En premier lieu, ce second documentaire nous débarrasse d'une condition que mettait en place *Les Reines de la Nuit* : celle de l'homosexualité.

« On en discutait avec ma femme et elle me donnait un petit peu de conseils. On ne partage pas les produits pour autant »<sup>28</sup>.

La pratique transformiste est *queer*, puisqu'en marge et souhaitant le rester, mais pas homosexuelle. L'affiliation de cet art mineur à la communauté LGBT+ n'est pas à voir comme une limite : cette sous-culture est née et a évolué au sein d'un milieu gay, ce n'est pas pour autant que cet art doit définir la sexualité de ses artistes. Grâce à *Crossdresser*, le transformisme devient universel : les motivations de cette pratique trouvent leurs sources ailleurs que dans une orientation sexuelle. Chantal Poupaud participe ainsi à déconstruire l'hyper définition trop normative du transformisme : il n'y a pas de conditions à remplir pour remettre en cause la construction binaire des genres de notre société. Elle présente la figure du transformiste comme étant celle « de n'importe qui » plutôt que d'une catégorie précise de personne. Ainsi, la réalisatrice réduit la distance entre spectateur et sujet filmé : si le public peut se reconnaître dans le personnage transformiste, alors peut-être qu'il serait plus en mesure d'accepter son art. Le documentaire de Poupaud donne ainsi une dimension plus psychologique à l'incarnation subjective de la femme, puisque les hommes interrogés sont autonomes les uns des autres. Toute la démarche de la cinéaste est alors claire : elles filment des hommes qui ne sont personne (sans visages, sans identités même au générique), pour que tout le monde puisse se reconnaître en eux.

« Je m'habille en femme pour satisfaire la part de féminité refoulée qui est en moi »<sup>29</sup>.

« Peut-être qu'on ne cherche pas simplement à ressembler à une femme, qu'on cherche simplement à être »<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup>. Selon l'un des hommes interrogés et tenus anonymes dans *Crossdresser*, Chantal Poupaud, 2010.

<sup>29</sup>. *Ibid.*

<sup>30</sup>. *Ibid.*

Il convient de préciser que l'un des hommes interrogés par Chantal Poupaud déroge à la règle de l'anonymat. En effet, l'un des hommes dont la cinéaste nie le visage présente son prénom dans les interventions qui accompagnent son processus : « Que je sois Roxanne ou Christian, c'est toujours moi. Je n'ai pas l'impression d'avoir une double personnalité. C'est la même personne »<sup>31</sup>. Est-ce que cette occurrence vient détruire la démarche d'universalisation du transformiste souhaitée par Poupaud ? Le simple fait que Christian n'apparaisse pas dans le générique l'empêche d'exister pleinement aux yeux des spectateurs : on ne sait rien de plus sur lui que son prénom et la façon dont il se transforme en femme. Chantal Poupaud parvient ainsi, à travers la représentation du transformisme qu'elle propose dans son film, à illustrer la puissance contestataire de la démarche artistique. Comme le dit Olivier Mongin, en traitant du corps comique : « La coexistence des corps passe par la mise en scène d'un corps unique capable de se métamorphoser en autant de corps virtuels »<sup>32</sup>. Les corps coexistent dans le film de Poupaud car ils ne sont pas individualisés, et ainsi ils atteignent Autrui en reconnaissant en lui une nature commune : Autrui, en tant qu'être humain, peut transformer son corps et réclamer sa propre identité de genre comme le montre le documentaire. *Crossdresser* est alors peut-être plus un documentaire sur des hommes transformistes, mais plutôt sur des corps qui accomplissent la pratique d'un art libérateur.

C'est sur ce point-là que *Les Reines de la Nuit* et *Crossdresser* s'opposent le plus. Là où Christiane Spièro cherche un terrain commun à ses sujets pour les lier sous une définition commune, Chantal Poupaud n'en fait rien. Le défaut de *Les Reines de la Nuit* se révèle par l'efficacité qu'a *Crossdresser* à rendre une pratique artistique universelle. Pour bien définir le transformisme, il faut reconnaître l'expérience individuelle comme étant autonome et originale (puisque une infinité d'identités de genre est défendue par cette sous-culture). Christiane Spièro, dans le but de donner la parole aux transformistes et rendre intelligible leur art, cherche l'expérience individuelle dans chaque témoignage. Par ce processus, l'individu s'efface.

La comparaison de ces deux documentaires nous a aidé à affiner une définition de l'art transformiste, plus universelle et affranchie de la sexualité. Cependant, le traitement documentaire de cette sous-culture a prouvé être différent de sa réalité. Au sein de ces deux films, et donc des documentaires français (puisque'il en existe peu à ce sujet), le transformisme souffre de la bonne volonté des réalisatrices. Offrir un nouveau moyen d'expression à ces artistes (le cinéma) ne suffit pas à rendre intelligible leurs façons de penser leur art. Un

---

<sup>31</sup>. *Ibid.*

<sup>32</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 306.

réalisateur a besoin de s'affranchir de sa propre façon d'appréhender sa société (une approche normée) pour ne pas l'appliquer à une démarche *queer*, et donc incompatible. Ce défaut visible dans *Les Reines de la Nuit* est pourtant évité dans *Crossdresser*, ce qui laisse bon espoir quant à une future représentation documentaire de ce sujet. Il est ainsi possible de comprendre et surtout filmer une démarche *queer* : il ne faut pas l'influencer par des méthodes issues de la culture dominante.

L'opposition que je fais des deux documentaires de mon corpus ne vise pas à nier l'importance du film de Christiane Spièro. Au même titre que *Crossdresser*, *Les Reines de la Nuit* aide à établir une représentation du transformisme qui a besoin que ses composants ne soient plus méconnus. L'intention de cet art mineur, par exemple, est expliquée par les hommes interrogés dans les deux films : certains éléments issus de la parole du transformiste parviennent donc à atteindre le spectateur. L'opposition permanente par le montage, dans le film de Spièro, entre les hommes en entrevue et leurs versions transformées (parfois grâce à des images d'archives) aide à déconstruire la réalité contemporaine du genre. « L'exemple du *drag* sert à montrer que la "réalité" n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui tissent la "réalité" de genre afin de contrer la violence qu'exercent les normes de genre »<sup>33</sup>. La simple existence de ces documentaires comme « exemples », au grand écran, du transformisme rend service à cette sous-culture. En gagnant en visibilité, cette dernière atteint plus facilement Autrui pour accomplir sa dimension réflexive.

---

<sup>33</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 47.

b) La fonction du transformisme : du rapport au spectacle filmique à la simple incarnation individuelle

Comparer ces deux long-métrages documentaires nous a permis, jusque-là, de déceler une définition plus claire du transformisme, qui naît de l'opposition de ces deux films. En confrontant *Les Reines de la Nuit* avec *Crossdresser*, nous avons compris que l'orientation sexuelle n'est pas une condition du transformisme, par exemple. J'aimerais poursuivre mon analyse de ces deux films dans une logique d'opposition. Mon intérêt est désormais de comprendre ce que la représentation cinématographique présente comme étant la fonction du transformisme.

« Historiquement, c'est surtout sur scène, au théâtre, au cabaret ou au music-hall que le travestissement est possible, et c'est même l'attraction principale d'un spectacle »<sup>34</sup>.

Dès sa scène d'ouverture, et notamment pendant son générique de fin, le documentaire de Christiane Spiéro s'inscrit dans l'héritage des cabarets parisiens et de la scène de théâtre. La cinéaste présente à l'écran, pendant l'entièreté de son long métrage (et par des images d'archive), des coulisses, des costumes, des salles de spectacles et des scènes variées. Ces prises de vue participent donc à construire la représentation que la cinéaste cherche à produire : un transformisme théâtral qui dépend de la scène et d'une salle pour s'accomplir. L'une des interventions de Romain Brau, dit « Morian », au sein du film, présente son métier en considérant l'espace scénique comme étant indissociable de son art : « C'est ce que je fais sur scène, je change l'ordre des choses. L'élan que créent le corset et le talon change l'élan des choses »<sup>35</sup>. Avec cette notion de spectacle, la dimension *queer* de la pratique transformiste s'affirme puisqu'elle se différencie de la performativité du genre de la vie quotidienne : un espace donné, celui de la scène, place la performance transformiste en marge, et l'expression de genre comme étant spectaculaire. Ainsi, l'artiste se différencie d'Autrui pour que sa démarche contestataire soit claire : la scène de cabaret permet le rejet de la culture dominante, artistiquement mais aussi spatialement. Ce fonctionnement du transformisme, dans un lieu donné, est répandu dans les théories à son sujet et beaucoup le présentent comme étant la définition-même de cet art *queer*. Renate Lorenz dit, dans son ouvrage théorique alors qu'il s'intéresse au spectacle *drag* en particulier, que le public devient un groupe de complices pour

---

<sup>34</sup>. LE TALEC, Jean-Yves, « Genre et travestissement », in *op. cit.*, p. 39.

<sup>35</sup>. Citation de Romain, BRAU « Morian », dans *Les Reines de la Nuit*, Christiane Spiéro, 2019.

une soirée. D'une certaine façon, et selon cet auteur, le public d'un spectacle transformiste est lui-même transformé en un « nous », qui reconnaît la vulnérabilité de chacun aux pratiques discriminatoires de la culture dominante comme point de départ de l'œuvre qui va se dérouler sur scène<sup>36</sup>. Ainsi, il existe un consensus pour reconnaître l'importance de la scène dans le processus transformiste. L'acte artistique, relevant presque d'une performance politique qui met en question le fonctionnement d'une société dominante, doit renforcer un écart entretenu avec une construction sociale en « s'isolant » de ces normes. La scène transformiste, celle des cabarets et des théâtres, est alors un lieu dans lequel toute identité peut réclamer une autonomie.

« En d'autres mots, la scène met autant en évidence la construction sociale, culturelle et historique du genre que les moyens de sa déconstruction »<sup>37</sup>.

La fonction de la scène semble donc être d'accentuer la démarche transformiste. Le choix de cet espace, pour l'artiste, relève alors plus d'une stratégie que d'autre chose : il lui permet de transmettre sa rébellion contre la construction binaire de notre société plus efficacement. Cependant, je doute que la scène ne cherche seulement à opposer l'artiste et son public et à créer « l'écart » dont je parlais précédemment. Dans son ouvrage *Éclats de rire*, Olivier Mongin parle de cette thématique : « Tout n'est pas symétrique dans un monde de l'échange généralisé : il faut passer par un rapport de subordination (la scène, la reconnaissance de l'artiste) pour comprendre que nous sommes des égaux et partageons des expériences communes. Il faut passer l'un dans l'autre sur une scène pour y croire »<sup>38</sup>. Il est important pour le transformiste de ne pas simplement écarter son public de sa propre condition, malgré son statut d'artiste et sa place sur scène. Comme le dit Mongin, le rapport de subordination est essentiel pour l'accomplissement de la dimension réflexive du transformisme, sur Autrui. Si le public ne se reconnaît pas en la personne qui effectue une performance sur scène, alors il ne se sent pas concerné par la remise en cause des normes de genre. Mongin dit également : « Quand l'un devient l'autre, quand l'un se prend pour l'autre, un monde prend forme auquel je peux m'identifier. Tel est le sens du paradoxe du comédien : le temps du théâtre correspond à une métamorphose provisoire qui met le monde entre parenthèses, celui de l'artiste et celui du public »<sup>39</sup>. En proposant une représentation cinématographique qui fait la part belle à l'importance de la scène dans le milieu transformiste, Christiane Spièro encourage ainsi de nombreux phénomènes qui sont essentiels à cet art mineur. Que ce soit l'écart spatial avec le

---

<sup>36</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*, p. 74.

<sup>37</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 230.

<sup>39</sup>. *Ibid*, p. 228.

public et les normes, ou l'identification d'Autrui grâce à un rapport de subordination, le transformisme que cette cinéaste présente a une fonction spectaculaire indéniable. Il convient de considérer, ainsi, une dépendance du transformiste au regard qu'Autrui. Le public de cet artiste a besoin de reconnaître la performance qui se déroule face à lui, se reconnaître dans la personne qui s'exprime sur scène mais aussi reconnaître la distance qui les sépare (le transformiste étant affranchi, et le spectateur ne l'étant pas). L'un des transformistes présentés dans le documentaire de Spièro dit : « On prend tous du plaisir, forcément, à se sentir aimé. On fait ce métier pour ça, pour se sentir aimé des autres »<sup>40</sup>. Toute la théorie autour de ce transformisme spectaculaire ne peut ainsi pas donc ignorer les intentions de ses artistes. Non seulement le regard d'Autrui doit être d'une nature précise, mais le simple fait d'être perçu permet au transformiste d'assouvir des besoins bien plus personnels et moins dépendants de son art : entretenir un lien relationnel avec son public, ou bien se sentir aimé. Voilà qui résume la fonction du transformisme dans le long métrage de Christiane Spièro : c'est un art qui vise à se produire sur une scène aux multiples effets, afin de créer à la fois un écart et une identification du spectateur. Bien que cela corresponde à la représentation que fait ce documentaire du transformisme, il convient de se questionner quant à la véracité de ces images et de cette théorie. Le cabaret est-il le seul endroit dans lequel le transformiste puisse effectuer sa performance ?

Dans la préface de *Trouble dans le genre*, Éric Fassin dit : « Le malentendu le plus radical tient sans doute à l'exemple abordé à la fin de *Trouble dans le genre* : le *drag*, ou travesti. Pour certains lecteurs, la performance inversée du genre semblait annoncer une libération des conventions sexuées. Au fond, la politique *queer* se résoudrait en une esthétique : chacun pourrait s'inventer soi-même, au gré de jeux de rôles. Autrement dit, comme l'explique Judith Butler avec humour, "on s'éveillerait le matin, on puiserait dans son placard, ou dans quelque espace plus ouvert, le genre de son choix, on l'enfilerait pour la journée, et le soir, on le remettrait en place" »<sup>41</sup>. J'aimerais questionner cette citation sur plusieurs points. Le premier est sur le fait de limiter le transformisme à une « performance inversée du genre ». L'existence d'artistes féminines (dont des femmes transgenres), qui incarnent des *persona* féminines lors de leurs performances, n'est pas à ignorer. De même façon, en minorité, il existe des transformistes qui incarnent des personnages masculins. Le second point est sur l'expression « chacun pourrait s'inventer soi-même, au gré de jeux de rôles ». Il s'agit là pourtant de la

---

<sup>40</sup>. Citation de Maxime, SARTORI « Sweety », dans *Les Reines de la Nuit*, Christiane Spièro, 2019.

<sup>41</sup>. Éric, FASSIN, « Préface », in *op. cit.*, p. 13.

démarche transformiste, bien qu'elle ne résolve pas la politique *queer* en une simple performance. Je crois que, ce qui dérange Fassin dans le principe du transformisme, c'est que tout un chacun puisse s'affranchir les frontières du système genré et les remettre en doute en une simple transformation, depuis son domicile, dans sa vie privée. Une vision de cette sous-culture similaire à la représentation qu'en fait Spièro, c'est-à-dire une représentation spectaculaire sur scène, lui conviendrait sans doute mieux, puisque la revendication *queer* est alors publique. Et pourtant, la représentation du transformisme que fait Chantal Poupaud dans *Crossdresser* vient contredire totalement celle de Spièro, mais aussi l'affirmation de Fassin selon laquelle chacun ne pourrait pas « s'inventer soi-même ». Dans *Crossdresser*, le transformiste a toujours besoin du retour d'Autrui sur sa démarche transformiste, mais ne dépend plus d'un cabaret ou d'un théâtre. Aucune mention de spectacle n'est faite dans ce long-métrage, ni d'une performance artistique dans un lieu précis (sur scène par exemple). Les hommes filmés par la cinéaste, bien que leurs identités nous échappent, expliquent la cause de leurs transformations et ce qui les motive à incarner une femme imaginée : certains se métamorphosent par simple passion, d'autres le font pour fréquenter la société d'une nouvelle manière. L'un des transformistes de ce second documentaire prouve que son art existe alors bien sans public ou scène précise en expliquant ses motivations : « Visiter un certain nombre de monuments parisiens, en Lolita, ou aller dans les boutiques de luxe pour m'acheter de jolies choses. J'ai gardé, en fait, que les bons côtés de la vie »<sup>42</sup>. Ainsi, l'origine de l'incarnation temporaire du transformiste peut être totalement subjective et personnelle. Cela n'invalide pas la représentation qu'en fait Christiane Spièro, mais propose simplement une alternative à celle-ci. Il convient alors de se demander : Est-ce réduire l'art transformiste que de le limiter à la présence d'une scène et d'un public donné ?

« La signification symbolique de l'habillement est plus prégnante dans l'espace social que dans l'espace spectaculaire, mais l'un s'inspire de l'autre dans ses codes et ses normes, comme dans leur déconstruction et leur subversion. De plus, le travestissement permet de souligner les artifices de la construction sociale et imaginaire du genre »<sup>43</sup>. Dans l'introduction de leur ouvrage collectif, Castaing et Lignon reconnaissent deux types de scène pour le transformisme : la scène sociale et la scène spectaculaire (qu'elles nomment « espace »). Là où la scène spectaculaire correspond à la représentation portée par le film de Spièro, sa version sociale se rapproche de celle que fait Poupaud de cette sous-culture. Bien que les

---

<sup>42</sup>. Selon l'un des hommes interrogés et tenus anonymes dans *Crossdresser*, Chantal Poupaud, 2010.

<sup>43</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

transformations des hommes filmés dans *Crossdresser* ne prennent place que dans leur quotidien lambda, le processus d'incarnation reste éminemment *queer* puisqu'il est en marge de la société, et s'y oppose sans essayer de nier sa propre condition. Ainsi, la dimension spectaculaire de cet art mineur représente une partie importante de son histoire et même de son présent, mais il ne résume pas l'entièreté de sa pratique ou la définition de sa fonction. Réduire le transformisme à la présence d'une scène de théâtre et à un public statique revient à nier la démarche contestataire de personnes qui suivent une logique toute aussi marginale et créative. Comme le dit Renate Lorenz dans son ouvrage théorique, le transformisme est une pratique qui n'est pas individuelle et qui sera toujours sociale<sup>44</sup>.

De plus, il ne faut pas croire que la représentation que fait *Crossdresser* du transformisme nie totalement le concept de scène et de public. J'aimerais citer une nouvelle fois le travail de Castaing et Lignon à ce sujet : « Le prisme du travestissement comme fil rouge de cet ouvrage est éclairant à de nombreux égards. En premier lieu, il permet de mettre en évidence l'articulation entre performance spectaculaire et performance sociale : il montre notamment la façon dont l'espace social est le lieu privilégié de la mise en scène, en perturbant l'ordre naturalisé de l'habillement comme pratique élémentaire chargée d'une forte signification symbolique »<sup>45</sup>. Il ne faut ainsi pas considérer la représentation de *Crossdresser* comme étant le simple opposé de celle que propose Christiane Spièro. Les deux s'articulent de la même façon : ces deux types de transformisme consistent en des performances qui trouvent un public (qui peut être des passants comme des spectateurs) dans une scène donnée (une scène ou bien une boutique, une rue...). Ainsi, il faut voir le transformisme social comme étant une façon de rendre tous les espaces favorables à la performance artistique. Tant qu'Autrui devient un public, alors cette sous-culture peut accomplir son objectif. La représentation que propose *Crossdresser* propose quelque chose de novateur quant à la présence d'Autrui lors de la performance : il ne doit pas toujours avoir conscience qu'il se place en spectateur. Là où le public des images de *Les Reines de la Nuit* sait qu'il assiste à un spectacle et qu'il a fait ce choix délibéré, celui de *Crossdresser* rencontre une performance transformiste malgré lui. Les hommes filmés par Chantal Poupaud ne préviennent pas les établissements qu'ils fréquentent une fois transformés, et contraignent donc leurs publics à faire face à la dimension réflexive de la démarche *queer*. Cependant, le contact entre le transformiste et Autrui, dans *Crossdresser*, n'existe qu'en hors-champ. Chaque homme filmé par Chantal Poupaud disparaît une fois

---

<sup>44</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*, p. 107.

<sup>45</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

transformé, puis une seconde fois après avoir fait face à la caméra pour présenter la *persona* féminine. La réalisatrice les laisse rejoindre la scène sociale sans les accompagner. Ainsi, la présentation du transformisme social est portée par les prises de paroles des transformistes qui, majoritairement en *IN*, annoncent les façons dont fonctionnent leurs performances.

La représentation que fait Chantal Poupaud du transformisme, dans sa dimension plus individuelle et subjective, relance le concept de performativité (du genre et de cet art) : « Ensuite, la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture »<sup>46</sup>. La répétition de performances dans le quotidien de ces hommes qui se transforment pour rejoindre des espaces sociaux accentue, en réalité, cette dimension performative. Cette récurrence fait de la performativité du transformisme l'opposé de sa version genrée qui, inlassablement, impose à Autrui de suivre les normes de genre au quotidien. Anne Castaing et Fanny Lignon reconnaissent la performance sociale et spectaculaire comme étant équivalentes : « La performance concerne la production d'actes aussi bien sociaux (de "rituels", comme les nomme Butler : le travail, la socialisation, les loisirs, les pratiques domestiques, l'habillement, etc.) que spectaculaires (la création artistique, sous toutes ses formes) »<sup>47</sup>.

Ainsi, les représentations de *Crossdresser* et *Les Reines de la Nuit* semblent présenter deux transformismes dont les fonctions s'opposent. En réalité, le « transformisme social » et le « transformisme spectaculaire » sont juste deux versions du même processus. Dépendant d'une scène (qu'importe sa nature) qui contient un public (qu'importe qu'il en soit conscient ou non à l'arrivée de l'artiste), la représentation de cette sous-culture que fait le cinéma documentaire français insiste sur les notions de performance et d'échange. La présence d'Autrui, pour les artistes du premier documentaire comme du second, sert à confirmer le processus d'incarnation : un changement d'identité qui conteste l'autorité établie des normes dominantes. Bien que le transformisme assouisse un besoin personnel (que ce soit une passion ou une simple envie), le cadre dans lequel la performance opère relève du détail, puisqu'il n'est pas signifiant dans la définition de la fonction de ce processus.

---

<sup>46</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 36.

<sup>47</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

### c) L'importance du processus de transformation

L'étude croisée de ces deux documentaires nous a permis d'établir une définition plus précise de la pratique contemporaine du transformisme, mais surtout d'observer des tendances dans la représentation cinématographique de cette sous-culture. Bien que nous puissions mieux comprendre les motivations derrière la volonté de mettre à l'image des personnages transformistes, ainsi que la fonction qu'exerce cet art sur la personne qui le pratique, j'aimerais prendre un temps pour déconstruire ses occurrences. Qu'est-ce qui, dans la métamorphose transformiste, est montré à l'écran ? Cet art mineur est-il rendu intelligible pour le spectateur ? Chantal Poupaud et Christiane Spièro s'accordent-elles sur une même esthétique de représentation de la transformation ? En questionnant l'apparition à l'image du processus transformation, nos interrogations deviennent les mêmes que celle de Judith Butler dans *Trouble dans le genre* : « Comment "devient"-t-on un genre ? Quel est le moment ou le mécanisme de construction du genre ? Et, question peut-être plus pertinente encore, quand ce mécanisme entre-t-il en jeu sur la scène culturelle pour transformer le sujet humain en un sujet genré ? »<sup>48</sup>. Pour comprendre la représentation du processus transformiste, il est nécessaire de comprendre ses étapes. En effet, dans cette sous-culture, l'artiste suit un rituel qui lui permet de « devenir » un autre genre (et dans le cas de ce mémoire, le genre opposé donc féminin). Je souhaiterais alors chercher, dans les deux documentaires étudiés, le moment où l'incarnation de l'autre genre s'accomplit à l'image, par le processus de métamorphose. La troisième question de Butler a déjà trouvé réponse dans le développement de la dernière sous-partie alors j'aimerais y répondre ici : dans le cas du transformiste, une fois « femme incarnée », le retour d'Autrui sur la métamorphose accomplie suffit à ce que le sujet soit genré sur la scène culturelle (et parfois en ayant conscience que ce ne soit pas son genre de naissance).

Tout d'abord, avant d'approcher le processus en lui-même, il est important de se rappeler une chose : « Le travestissement fonctionne sur sa qualité d'artifice, il ne cherche pas à être une imitation réussie, sinon il serait indécélable, tout comme la parodie qui doit laisser voir qu'elle est parodique (ainsi sur l'image le sein et la moustache restent visibles). En ce sens, l'un comme l'autre procède à une mise à distance d'avec leur objet premier »<sup>49</sup>. Le processus du transformiste entretient donc une distance avec la féminité-même. Bien que certains artistes

---

<sup>48</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 223.

<sup>49</sup>. Magali, LE MENS, « Ne fais donc pas la cruelle », in *op. cit.*, p. 107.

de cette sous-culture cherchent à donner une illusion parfaite de la femme, ils ont conscience que leur art est un « artifice » comme le nomme Magali Le Mens. Le public (à l'exception de certaines scènes sociales fréquentées par, notamment, les hommes de *Crossdresser*) a, la plupart du temps, également conscience de la nature de l'illusion et de la performance auquel il assiste. Ainsi, contrairement aux termes de Le Mens, je crois qu'on peut dire que le transformisme est une « imitation réussie », car ces artistes incarnent une image de la femme qui leur est propre. Cependant, la nature de l'imitation ne disparaît jamais et s'inscrit dans les consciences. D'une certaine façon, la femme que l'on voit n'est pas réelle et on le sait.

Dans l'incarnation finale et subjective d'un artiste transformiste, ce qui est visible n'est pas la personne, l'individu, le sujet ou l'identité, mais un assemblage. Ce dernier ne va pas dans le sens de « faire un genre ou un sexualité » mais plutôt dans celui de la déconstruction<sup>50</sup>. Pour le résumer, ce qui est visible (et donc pouvant être filmé) est l'illusion d'un nouveau genre qui rappelle les composants du nôtre. Cela fait écho à la théorie de Valentin Gubli quant à l'art du *drag* et l'origine de son processus *queer* : « Mais aussi, en faisant du corps non plus mon corps mais un agencement d'objets, de corps, de connotations ou de signes détournés, le *drag* semble simultanément inverser le sens de création de l'autoportrait qui ne passe plus d'abord du jeu-au-nous, mais du nous-au-jeu »<sup>51</sup>. La composition d'une illusion permettant l'incarnation d'une femme n'est donc pas un processus individuel, mais plutôt collectif. Analyser les composants du processus transformiste revient à observer des signes déterminés par la volonté de s'écarter des normes sociales (de genre), mais aussi le désir d'unir les potentiels spectateurs dans une démarche de renouveau identitaire. En traitant de la représentation de *Crossdresser* et de *Les Reines de la Nuit*, il faut ainsi voir si l'image permet de rappeler la dimension sociale et *queer* de l'incarnation transformiste.

En soi, le long métrage documentaire de Christiane Spièro et celui de Chantal Poupaud ne se contredisent pas dans leur représentation respective du processus *queer*. Elles visent, l'une comme l'autre, à représenter des techniques et des pratiques personnelles mais similaires. D'une certaine façon, il convient de dire qu'aucun des deux documentaires de ce corpus ne présente une marche à suivre « technique » dans les étapes représentées de la transformation artistique. Il est important de garder à l'esprit que chaque transformiste (que ce soit dans un film ou dans

---

<sup>50</sup>. Renate, LORENZ, *op. cit.*, p. 21.

<sup>51</sup>. Valentin, GUBLI, *op. cit.*, p. 155.

l'autre) ne vise pas l'incarnation d'un seul et unique modèle de femme. Par extension, ils ne peuvent pas tous utiliser les mêmes produits et suivent des protocoles qui leur sont propres.

La comparaison entre les transformistes de *Les Reines de la Nuit* et ceux de *Crossdresser* montrent aussi que le niveau de vie modifie la représentation du processus à l'écran : là où les transformistes professionnels filmés par Spièro sont montrés à travers les miroirs de loges, ou dans les entrepôts (où sont gardés les costumes prestigieux), ceux de Poupaud sont filmés chez eux (ou dans des chambres de bonnes) avec du matériel parfois emprunté à des épouses. Il n'est pas possible de juger la valeur d'un processus par rapport à un autre (là n'est pas le but de mes recherches) mais il convient de reconnaître qu'un budget entre en compte dans chaque processus, et que les deux cinéastes filment parfois des métamorphoses inégales.

Dans *Les Reines de la Nuit*, de nombreuses images viennent alimenter la représentation que propose Christiane Spièro du transformisme parisien (celui de cabaret, sur des scènes spectaculaires). Nous assistons donc à des scènes de maquillage dans les coulisses, à des présentations de costumes mais aussi à des répétitions de chorégraphies, de l'entraide entre artistes (par exemple pour imiter le visage de Dalida en se basant sur une photographie) et même à des changements de vêtements (avec l'installation d'un corset). Le montage de ce long métrage documentaire fait une distinction importante entre l'homme, son processus et son incarnation féminine. Cette étape d'assemblage de séquences est ce qui accomplit ce contraste-là : l'opposition entre les entretiens (où l'homme apparaît non transformé), les scènes tournées en coulisses et les scènes de spectacle (que ce soit en images d'archives ou non) révèle l'importance du traitement de la transformation. Il convient même de se demander si Christiane Spièro n'a pas souhaité insister sur la distance séparant le transformiste métamorphosé et son identité quotidienne. En filmant du maquillage et des habillements (et même un magasin de perruques), peut-être que la réalisatrice a souhaité déconstruire le processus pour le rendre accessible au spectateur ignorant tout de cette sous-culture.

De plus, la scène finale de *Les Reines de la Nuit* présente le dernier acte d'un spectacle transformiste dans lequel des hommes, transformés ou non, chantent sur scène. La présence de plusieurs figures de transformisme allant de l'incarnation complète, à celle qui est partielle (le chanteur principal a, par exemple, retiré sa perruque) ou simplement commencé (un homme en caleçon simplement maquillé). La représentation du processus transformiste se révèle une nouvelle fois importante : alors que le chant de ces artistes encourage le renouveau identitaire, la réalisatrice propose plusieurs figures qui montrent les étapes d'une transformation, mais aussi

des possibilités d'expression. Le processus n'a pas à être complet : chacun peut exprimer un genre transformiste comme bon lui semble tant que la démarche *queer* est menée à bien.

Dans *Crossdresser*, la présentation s'inscrit directement dans la forme filmique. Le montage, comme pour le contraste homme/femme incarnée pour le film de Spièro, joue un grand rôle dans le traitement du processus de transformation au sein de la représentation de cette sous-culture. Comme je l'avais précisé, il refuse l'identité des hommes qu'ils interrogent. Pourtant, j'aimerais aborder une nouvelle dimension du cadrage de Poupaud qui dépasse la simple négation du visage de l'homme non-transformé ou qui se transforme. En repoussant l'identité masculine dans un hors-champ permanent, la réalisatrice se retrouve à mettre l'emphase sur les actions qu'accomplissent les transformistes au sein de l'image filmique. En découpant chaque geste, chaque protocole et chaque méthode, Chantal Poupaud rend intelligible la pratique transformiste et offre presque plusieurs « modes d'emploi » de la pratique artistique. Le fait que le montage n'alterne pas entre plusieurs transformations, mais qu'ils les fassent se suivre les unes après les autres, permet également l'autonomie de chaque processus : chaque transformation, à travers chaque témoignage, est présentée étape par étape. Les inserts (sur les boucles d'oreilles qui sont mises, ou sur les ongles qui sont vernis...) sont parfois accompagnés, d'ailleurs, de prises de paroles en voix *IN*. Souvent, les transformistes commentent leurs expériences ou leurs parcours mais à quelques reprises, ils décrivent leurs méthodes de transformation ou les objets avec lesquels ils interagissent : « Ce sont des faux seins »<sup>52</sup>. Alors que ces interventions peuvent paraître anodines, rappelons-nous qu'elles s'inscrivent dans le discours de la documentariste : elle souhaite que la représentation qu'elle fait du transformisme ait une dimension didactique. Instruire le spectateur en lui présentant des expériences personnelles permet à la fois de donner de la visibilité à des artistes incompris par la culture dominante mais aussi à accompagner le public afin qu'il puisse comprendre et accepter cette démarche *queer*. Les intervenants vont même insister, par leurs interventions (n'oublions pas que Poupaud les sélectionne), sur le fait que leur processus est personnel et surtout pas une marche à suivre. Dans la représentation du transformisme de ce film, chacun se transforme en la femme qu'il souhaite incarner et aucune étape ne doit devenir une contrainte à obligatoirement suivre.

---

<sup>52</sup>. Selon l'un des hommes interrogés et tenus anonymes dans *Crossdresser*, Chantal Poupaud, 2010.

« La manière dont je me propose d'analyser le drag dans *Trouble dans le genre* me permet d'expliquer la dimension construite et performative du genre, mais il ne faudrait pas y voir un exemple de subversion. Il serait erroné de voir le *drag* comme le paradigme de l'action subversive ou encore un modèle pour la capacité d'agir en politique. Si l'on pense voir un homme habillé en femme ou une femme habillée en homme, c'est qu'on prend le premier terme perçu pour la réalité du genre : le genre qui est introduit par le biais de la comparaison manque de réalité, et on y voit une apparence trompeuse »<sup>53</sup>. Ainsi, la représentation que fait Poupaud du processus transformiste rejoint la théorie de Butler : il ne faut pas envisager, dans chaque protocole personnel, un modèle de *drag*. Il ne s'agit pas du « paradigme de l'action subversive » mais bien d'une manière de l'accomplir. La démarche transformiste se définit avec des notions complexes (performance, scène, incarnation...) mais *Crossdresser* rappelle qu'il s'agit d'une démarche qui ne demande qu'à être appropriée par l'élan créatif d'un individu.

On pourrait tout de même questionner la représentation que fait Chantal Poupaud des différentes étapes de cette démarche : en refusant une identité autre que celle de la femme incarnée aux hommes qu'elle filme, ne déshumanise-t-elle pas le transformisme ? D'un côté, elle propose des expériences individuelles qui rendent la représentation de cette cinéaste universelle. De l'autre, elle met l'accent sur des gestes et la progression d'une illusion jusqu'à l'incarnation à un tel point que le sujet (ou même l'artiste) s'efface. À chaque fin de transformation, la femme incarnée est révélée et disparaît pour laisser place à un nouveau processus, de nouvelles étapes et simplement une autre manière de faire le transformisme.

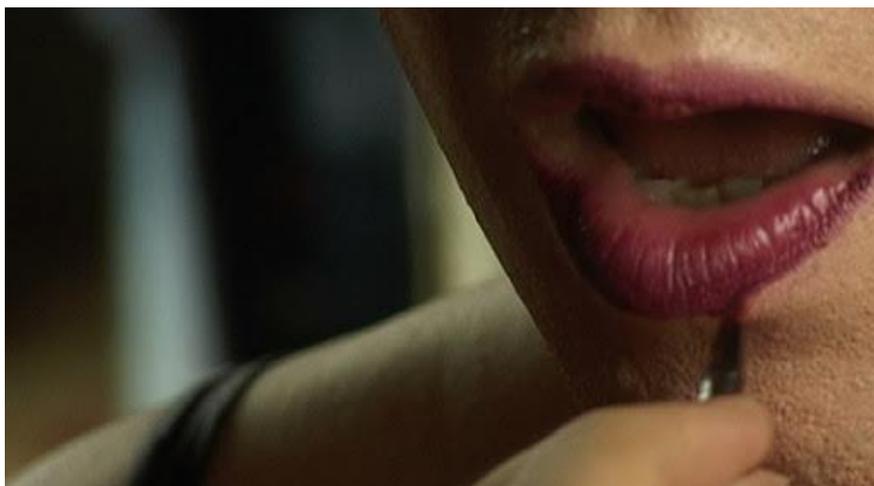


Figure 2 : Les inserts sur les gestes des transformistes dans le documentaire de Chantal Poupaud.

---

<sup>53</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 35.

Ainsi, chacun d'une façon différente, ces deux longs métrages documentaires parviennent à représenter le transformisme dans son essence-même : un savoir-faire. Loin de l'idée de représenter un modèle strict à suivre, chaque technique transformiste présentée à l'écran est montrée comme une façon d'atteindre un but *queer* et artistique. Les deux cinéastes déclinent dans leurs films les pratiques variées d'un même art, tout en rendant intelligibles les différents éléments qui permettent qu'il soit exercé (la définition orale des objets utilisés, différentes astuces filmées ou expliquées...).

« La construction de la masculinité dans les sociétés où la division sexuée des activités est complètement brouillée n'a plus pour enjeu essentiel la séparation du garçon et de la mère. Faire un homme aujourd'hui, ce n'est plus le couper de l'univers des femmes »<sup>54</sup>. Les transformistes sont capables d'affirmer leur attrait pour la féminité en suivant un processus artistique et technique, explicité par les formes cinématographiques de *Les Reines de la Nuit* et *Crossdresser*. Bien que l'emphase mis sur les étapes de la métamorphose puisse prendre le pas sur d'autres dimensions importantes de cet art ayant besoin d'être représentées (comme l'importance des femmes transgenres dans l'histoire transformiste ou simplement l'impact du *drag* sur le public), les représentations documentaires offrent un sentiment d'unité au transformisme. Cette unité passe par la différence de chaque pratique transformiste qui rejoint une même démarche contestataire commune, mais aussi par un besoin d'expression d'un genre unique et individuel (approprié par l'incarnation). Chaque transformiste souhaite réclamer une identité unique et c'est par ce mouvement-là que les films de Poupaud et Spièro offrent des représentations similaires.

---

<sup>54</sup>. Hugues, LAGRANGE, « La construction de l'identité masculines et ses vicissitudes ». in *Agora débats/jeunesse : du corps à l'identité sexuée*. N°18, 1999, p. 22.

## II – La construction du personnage transformiste dans la fiction française

Quittons désormais les œuvres documentaires de Christiane Spièro et Chantal Poupaud pour nous intéresser à une représentation cinématographique qui leur est traditionnellement opposée : celles des films de fiction.

Étudier la fiction sous le prisme de la représentation du transformiste convoque des questionnements très différents de ceux qui nous ont intéressés jusque-là. J'aimerais ainsi aborder plusieurs points qui différencient fondamentalement la représentation fictionnelle de sa version documentaire que nous avons étudiée :

- Le sujet n'est plus un transformiste qui témoigne de son expérience et qui présente sa pratique artistique, mais bien un acteur. Ce dernier interprète un personnage voué à incarner, dans un second temps, une image subjective de la femme. C'est donc une double incarnation qu'accomplit l'acteur. La femme représentée par la démarche transformiste du personnage est donc impactée par des désirs et un processus purement fictionnel, et par extension, déterminé par le cinéaste.
- L'articulation entre discours d'un cinéaste et parole du transformiste ne sera pas la même que lorsque nous traitons des films documentaires. Là où Poupaud et Spièro adaptaient les témoignages de leurs films à leurs discours respectifs (et ce à travers la forme cinématographique), les réalisateurs de mon corpus de fiction sont à l'origine de la parole et du discours. Il est ainsi plus difficile d'imaginer un rapport de force entre deux termes qui ont la même origine.
- La source de la pratique transformiste au sein du film devient plus complexe qu'une simple envie de lui offrir une représentation. Les longs métrages fictionnels que je vais étudier sont des œuvres originales : elles ne sont ni des adaptations, ni des œuvres inspirées par des faits réels. Bien que je ne souhaite pas justifier la source du désir de représenter un personnage transformiste (puisque je préfère traiter des films plutôt que leurs auteurs), il convient de prendre en compte toute la mise en scène qui entoure la présence de cette sous-culture à l'image. Dans les films de fiction, dès que la démarche *queer* apparaît dans le champ, des choix artistiques ont été faits à son égard. De l'envie de présenter une pratique fidèle à sa réalité contemporaine à l'écart assumé avec cette dernière, les œuvres fictionnelles proposent des tendances représentatives que je vais étudier.

« Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artéfact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et *masculin* pourrait tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin »<sup>55</sup>. Dans les œuvres fictionnelles de mon corpus, le corps est parfois lié à l'orientation sexuelle de son personnage ou bien à sa situation (célibat, mariage...). J'aimerais tenir compte des occurrences transformistes dans ces films comme le fait Butler : en considérant le genre comme une construction indépendante. Cela va me permettre d'analyser la représentation de la métamorphose artistique comme étant une figure autonome au sein de l'image filmique.

J'aimerais citer une nouvelle fois Butler pour aborder un autre point important de l'analyse que je m'appête à faire : « S'il est impossible de changer de sexe, [...] le genre est, quant à lui, la construction culturelle et variable du sexe. Il est cette myriade de possibilités ouvertes sur la signification culturelle permise par le corps sexué. [...] Par exemple, si le sexe et le genre sont parfaitement distincts, cela implique qu'on peut être d'un certain sexe, mais prendre le genre opposé ; autrement dit, le terme "femme" n'a pas besoin de renvoyer à la construction culturelle du corps féminin comme le terme "homme" n'a pas besoin de traduire des corps masculins »<sup>56</sup>. Il est clair que la théoricienne aborde le genre d'un point de vue trans : à la date à laquelle Butler écrit son livre, il était impossible de changer de sexe (ce qui n'est plus le cas aujourd'hui) mais il était possible d'assumer une identité de genre opposée à celui donné à la naissance. Dans mon corpus, certains personnages traversent des questionnements transgenres quant à leur propre identité par moments (c'est le cas par exemple du personnage de Gad Elmaleh dans *Chouchou* d'Allouache). Je ne traiterai de cette thématique-là qu'au niveau de l'analyse des récits filmiques de mon corpus. Au sein de l'image, que le personnage transformiste soit transgenre ou non, l'acteur ne l'est pas et opère tout de même une incarnation subjective d'une image de la femme. Adapter l'analyse de séquences, par exemple, au questionnement transgenre revient à s'éloigner de ce qui compose l'image et la forme cinématographique.

Ainsi, j'aimerais rappeler mon corpus fictionnel avant de débiter mon analyse. Comme annoncé en introduction, j'effectue une étude comparative de plusieurs œuvres fictionnelles

---

<sup>55</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 68.

<sup>56</sup>. *Ibid.*, pp. 223-224.

françaises qui s'étendent sur une période de 36 ans. Cette partie, dédiée à la fiction française, se concentrera donc sur les œuvres suivantes :

- *La Cage aux folles* d'Édouard Molinaro (1978).
- *Tenue de soirée* de Bertrand Blier (1986).
- *Chouchou* de Merzak Allouache (2003).
- *Madame Irma* de Didier Bourdon et Yves Fajnberge (2006).
- *Une nouvelle amie* de François Ozon (2014).

Le choix de ces œuvres contemporaines est réfléchi afin de déceler des tendances représentatives qui résument le traitement du transformisme dans le cinéma français de fiction. Existe-t-il des règles esthétiques qui régissent l'apparition d'un personnage transformiste au sein de l'image filmique ? Est-il possible de comprendre comment cette sous-culture contestataire est traitée par le cinéma de fiction ? Est-ce que ces œuvres sont fidèles à la représentation documentaire de cette thématique ou bien s'en éloignent-elles ?

a) La révélation du transformisme et son traitement esthétique

Pour atteindre une définition claire de tendances représentatives faites par les films de fiction, il convient d'établir des points de comparaison entre les différents traitements esthétiques et cinématographiques présentés par le corpus étudié. Le premier point que j'aimerais analyser est celui de la révélation du personnage transformiste au sein du champ. Pour être plus précis, j'aimerais analyser les arrivées du personnage masculin transformé en femme incarnée (ou associé à cette transformation) à l'intérieur de l'image filmique. Il s'agit souvent de la révélation de la thématique du transformisme au sein de la fiction, ou bien de la première apparition du personnage qui représente cette sous-culture. Étudier cet art *queer* par le prisme de la révélation est pertinent pour deux choses :

- Cela permet d'explicitier la volonté esthétique du réalisateur. Comment met-il en image un processus artistique ? La première apparition du transformisme est l'occasion, pour le cinéaste, de prendre parti quant à ce sujet. Il peut innover en offrant une représentation inédite ou bien s'inscrire dans l'héritage traditionnel du cinéma français.
- La révélation est un événement présent dans tous les films de mon corpus principal et même secondaire. Là où certains personnages se produisent sur une scène spectaculaire, d'autres ne le font pas. Là où les processus de transformation et de dé-transformation sont parfois filmés, certains cinéastes préfèrent les ignorer. Sélectionner la révélation comme point de comparaison entre les films de mon corpus est une façon de les analyser sur un pied d'égalité : que le réalisateur soit favorable ou non à la pratique transformiste, son personnage va affirmer sa présence dans son film.

Ainsi, en visionnant à plusieurs reprises les œuvres de mon corpus, et en analysant leurs séquences, je me suis rendu compte que la révélation du personnage transformiste était soumise à deux traitements esthétiques particuliers.

Pour comprendre le premier, je vais m'attarder sur le plus ancien film que j'ai sélectionné pour cette étude : *La Cage aux folles*<sup>57</sup>. En faisant apparaître le personnage transformiste à l'écran, l'esthétique choisie par Molinaro influence de nombreux films. D'une certaine façon, le choix de mise en scène que je vais analyser a offert, dans la thématique du transformisme et de sa représentation, une postérité à ce long métrage.

---

<sup>57</sup>. Édouard, MOLINARO, *La Cage aux folles*, Les Productions Artistes Associés / Da Ma Produzione, 1978.

La révélation du transformisme dans ce film concerne le personnage interprété par Michel Serrault : Albin, dont l'incarnation féminine répond au nom de Zaza Napoli. Ce personnage est révélé dans les premières minutes du long métrage. En séquence d'introduction de son film, Édouard Molinaro rend un hommage important à la tradition des cabarets parisiens qui permettaient (et permettent) aux transformistes d'exprimer leur art en présentant des performances variées. De la danse au chant, la scène de La Cage aux folles (le cabaret) rappelle les scènes spectaculaires filmées par Christiane Spièro dans *Les Reines de la Nuit*. À l'épaule, la caméra pénètre dans le cabaret en adoptant le point de vue subjectif d'un client qui s'avère, ensuite, s'effacer pour que le spectateur oublie la présence même du format cinématographique. De la rue à la salle principale du cabaret, face à la scène, aux coulisses jusqu'à l'appartement d'Albin, Édouard Molinaro utilise cette séquence pour présenter un générique mais aussi faire un tour d'horizon du milieu transformiste. Des clients enthousiastes aux artistes en pleine représentation, l'intérieur du cabaret est filmé en effervescence et pour cause : les performances artistiques s'enchaînent. Le cadre progresse ainsi de l'extérieur vers l'intérieur et finit par atteindre l'un des deux personnages principaux du long métrage, Renato Baldi (interprété par Ugo Tognazzi), le gérant de l'établissement. Ainsi, par le choix de la mise en scène de cette séquence d'introduction, Édouard Molinaro présente la dimension théâtrale, illusoire et spectaculaire du milieu transformiste. En soi, il établit les bases des décors dans lequel son film va évoluer : celui du spectacle et de la nuit. Pour l'instant, les transformistes ne sont que des figurants qui passent furtivement dans le cadre mais qui affirment une présence qui se poursuit dans le hors-champ (à l'exception de Mercedes, qui n'est que le nom simplement mentionné de l'une des incarnations féminines, mais pas celui de son artiste). En sortant de scène pour rejoindre les coulisses, les artistes retirent leurs perruques après le premier numéro et ainsi, Édouard Molinaro déconstruit le processus *queer* en mettant en évidence l'assemblage sur lequel repose cette sous-culture. D'une certaine façon, la représentation que fait Molinaro du transformisme est celui d'une fiction « qui ne ment pas » : la cinéaste prétend présenter une réalité intacte, celle du processus transformiste, en le brisant par le retrait de son élément clé : la perruque. En rompant l'illusion, le réalisateur est capable de dire, par la forme filmique, qu'il ne prend aucun parti : ni celui de l'illusion ni celui de la réalité. La caméra adopte une dimension spectatorielle pour s'approcher d'un réalisme froid et objectif. Le véritable sujet de cette introduction est le personnage de Renato, le propriétaire du cabaret, qui va amener le cadre jusqu'à Albin, soit Zaza Napoli. C'est lorsque ce personnage apparaît à l'écran que le traitement esthétique du transformisme va s'accomplir. En effet, Albin, joué par Michel Serrault, est le second personnage principal et l'une des deux têtes d'affiche. Ce personnage porte de

nombreuses thématiques et problématiques au sein du film : celle de la féminité, de l'ouverture d'esprit, de l'amour, de la générosité et, de toute évidence, du transformisme. Édouard Molinaro considère Albin comme étant un personnage peu conventionnel, tout simplement parce que son traitement esthétique l'est aussi. Cela est d'ailleurs un point de représentation : Pourquoi est-ce que le personnage transformiste ne subit pas la même esthétique d'introduction que les autres rôles ?

Tout d'abord, Albin commence à exister en hors-champ. Plusieurs personnages parlent de son état : l'artiste est attendu sur scène mais ne rejoint pas cette dernière. Cela inquiète le gérant qui, avec un médecin, décide de rejoindre Albin dans son appartement. La voix du personnage transformiste est alors audible en *off*, à travers la porte de sa chambre. Un effet d'attente est initié par le réalisateur : le transformiste arrive, mais progressivement et lentement. Une fois la porte ouverte par Renato, le personnage du transformisme ne se révèle toujours pas. Molinaro repousse l'échéance de l'apparition en présentant le personnage d'Albin par sa silhouette, recouverte d'un drap.



*Figure 3 : L'effet d'attente de la révélation du personnage transformiste, chez Molinaro.*

Cet effet d'attente souhaité par le cinéaste nous informe sur son intention esthétique : l'apparence du transformiste importe, et en nous la refusant, Molinaro amplifie l'incertitude du spectateur. Qu'allons-nous voir ? Un homme ou bien une femme incarnée ? Le processus de transformation sera-t-il partiel ou bien complété ? Finalement, après avoir été convaincu par le médecin, Albin se révèle simplement maquillé.

Le second traitement esthétique de la révélation du personnage transformiste est celui qui est le plus répandu dans la représentation des films français de fiction. Il suit un schéma simple : lorsque le personnage transformé apparaît à l'écran, la caméra suit un panoramique vertical, ascendant, qui introduit l'incarnation féminine. Le cadre commence sur le pied du personnage, pour suivre la longueur de sa jambe, montrer le long de sa silhouette jusqu'à atteindre son visage. Cette démarche présente en dernier l'épicentre de la transformation artistique : le visage maquillé et accessoirisé d'une perruque est le symbole du changement d'identité, et par extension de l'accomplissement du processus transformiste. Utiliser le panoramique comme moyen de révéler le transformiste en dit beaucoup sur la représentation de cette sous culture dans le cinéma de fiction : il s'agit là également d'une façon de décomposer les éléments qui font l'assemblage permettant l'incarnation féminine. Judith Butler dit que : « La performance *drag* joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance [*the performer*] et le genre qui en est l'objet »<sup>58</sup>. Je crois qu'il s'agit ici du même effet : le recours au panoramique permet de laisser au spectateur le temps de faire la distinction entre acteur et personnage. Lorsqu'il y parvient, alors la qualité du transformisme lui est révélée : il se rend compte de l'écart opéré entre le genre d'origine et le genre incarné.

Dans *Madame Irma*<sup>59</sup>, bien que plusieurs éléments utiles au processus transformiste soient présentés dans le champ avant la révélation (comme les faux ongles, le maquillage, la perruque...), la première entrée du personnage transformiste est un bon exemple de cette règle esthétique qui régit la majorité de mon corpus. Francis Lenoir, interprété par Didier Bourdon (l'un des deux réalisateurs), rend visite à un ami proche pour une prétendue visite médicale. Quelques indices de la révélation sont donnés avant même qu'elle ne s'opère : par exemple, lorsque Francis est dans la salle d'attente, on le voit rejoindre maladroitement son ami (à cause des talons qui poussent le personnage à bousculer son décor). On retrouve ici l'effet d'attente

---

<sup>58</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 260.

<sup>59</sup>. Didier, BOURDON et Yves, FAJNBERGE, *Madame Irma*, Alva Films, 2006.

de Molinaro : la thématique du transformisme a été abordée par les personnages et Francis s'est renseigné sur ce dernier. Alors qu'on sait que l'incarnation va apparaître dans le champ (là est le sujet du film), les réalisateurs la nient jusqu'à qu'elle puisse être le sujet d'un panoramique vertical. Ainsi, le spectateur découvre l'incarnation de Madame Irma en même temps que l'ami, Ludovic. Il convient même de se demander si la caméra n'est pas subjective lors du panoramique de révélation : suit-on le regard du médecin qui, de la tête aux pieds, observe la nouvelle apparence de son ami ? On retrouve là une volonté de créer une incertitude chez le spectateur, similaire à l'esthétique de *La Cage aux folles*. Révéler progressivement une nouvelle figure permet au spectateur de l'appréhender et de comprendre son importance. Cependant, le panoramique a une fonction supplémentaire sur le simple effet d'attente par la dissimulation du visage : l'apparition progressive, par le mouvement de caméra, de l'apparence transformiste, permet de la rendre intelligible pour le spectateur. L'image filmique la décompose dans le schéma suivant : talons ; collants ; jupes ; chemisier ; poitrine ; visage maquillé ; perruque. De toute évidence, d'autres éléments (comme les boucles d'oreilles) sont inclus dans cette transformation. Rendre intelligible le processus transformiste permet alors au spectateur de comprendre les étapes de la démarche qui apparaît à l'écran. Le public assimile le principe d'incarnation féminine en saisissant ses différentes nuances.

Ce schéma de panoramique, du talon (symbole de féminité) au visage (qui combine maquillage et perruque) est repris dans le long métrage *Chouchou*<sup>60</sup>. La séquence de révélation concerne le personnage éponyme interprété par Gad Elmaleh. J'aimerais reprendre un résumé écrit par le chercheur Medhi Derfoufi pour expliquer le contexte de ce film : « Le personnage de Choukri, dit Chouchou, est une femme trans maghrébine aux yeux clairs qui débarque à Paris clandestinement. Chouchou est engagée en tant que femme de ménage par une psychothérapeute et gagne la sympathie de tout le monde par sa bonne humeur »<sup>61</sup>. Le cabinet de psychothérapie est l'endroit dans lequel la révélation de la femme incarnée a lieu. Similairement à *Madame Irma*, le long métrage d'Allouache présente un seul personnage lors du panoramique de révélation pour focaliser l'attention du spectateur. Encore une fois, on peut croire que la caméra adopte le point de vue de Nicole Milovavovich (interprétée par Catherine Frot) lorsque le panoramique s'accomplit. Rien ne diffère avec cette nouvelle occurrence esthétique : son traitement est similaire à celui de Bourdon et Fajnberge.

---

<sup>60</sup>. Merzak, ALLOUACHE, *Chouchou*, Films Christian Fechner, 2003.

<sup>61</sup>. Medhi, DERFOUFI, « Travestissement et transidentités dans le cinéma français », in *op. cit.*, p. 148.

Bertrand Blier, bien qu'il reprenne le même principe esthétique, s'éloigne d'Allouache, de Bourdon et de Fajnberge en présentant deux personnages lors du même plan panoramique dans *Tenue de soirée*<sup>62</sup>. Antoine, interprété par Michel Blanc et récompensé pour ce rôle, est le personnage transformé en une femme incarnée. Bob (Gérard Depardieu), à ses côtés, est l'origine diégétique de cette transformation puisqu'il est celui qui a amené les différents éléments transformistes (talons, perruque...) à l'écran sous forme de cadeaux. Similairement à *Madame Irma*, le processus transformiste est décomposé avant que l'incarnation ne puisse se réaliser : les différents composants de l'assemblage qu'est cette sous-culture sont mis en évidence pour que le spectateur attende cette dernière. Ainsi, le réalisateur rend intelligible lui aussi la transformation de son personnage Antoine, tout en poursuivant le récit de son film, celui d'un couple homosexuel qui cherche à remplacer l'ancien, hétérosexuel. Le panoramique se fait alors lorsque le couple est en route pour qu'Antoine incarne une femme sur une scène sociale (un bal). La descente d'escaliers révèle les pieds des deux personnages et met en évidence l'opposition entre identité masculine et féminine : le talon s'oppose à la chaussure.

Qu'apporte ce panoramique, d'un point de vue théorique, sur la révélation du transformisme au spectateur ?

« [Le *queer*] ne fait qu'offrir des clefs de lectures, et de réflexions, pour une meilleure compréhension des contextes et normes sociales, tout en ouvrant la porte à des possibilités de vécus identitaires, de devenir et de futur pour quiconque en ressent le besoin »<sup>63</sup>. Le processus transformiste, étant *queer*, est décomposé par l'utilisation du panoramique qui devient une « clef de lecture » facilement compréhensible pour le spectateur. Simplifier le transformisme par la forme cinématographique, en le révélant progressivement, permet au public de saisir l'enjeu identitaire et social de cette art mineur, tout en assimilant les modalités de la transformation.

*Une nouvelle amie*<sup>64</sup> est un film très intéressant lorsqu'il s'agit de l'esthétique de son traitement de la révélation du personnage transformiste. Pour résumer le récit de ce film de François Ozon : la meilleure amie de Claire (Anaïs Demoustier) est décédée, et cette dernière lui a promis de prendre soin de son mari (David, interprété par Romain Duris) qui se retrouve seul pour élever son enfant en bas âge. Claire décide alors de se rendre chez le veuf pour prendre de ses nouvelles. La première occurrence de révélation du transformisme prend le modèle de

---

<sup>62</sup>. Bertrand, BLIER, *Tenue de soirée*, René Cleitman, 1986.

<sup>63</sup>. Valentin, BUGLI, *op. cit.*, p. 160.

<sup>64</sup>. François, OZON, *Une nouvelle amie*, Mandarin Production, 2014.

*La Cage aux folles* : Claire arrive dans le salon et découvre une silhouette féminine, de dos, en train de donner le biberon à l'enfant. David se retourne alors et révèle son transformisme. La silhouette était en réalité une perruque et une tenue féminine, porté par un personnage masculin. Ce phénomène de refus du visage transformiste (rappelle sans doute *Crossdresser* de Chantal Poupaud) crée un effet d'attente qui s'affirme comme étant une vraie tendance représentative dans le cinéma de fiction français. L'arrivée du personnage transformiste dans le plan n'est pas retardée mais son visage l'est. Il convient de se demander ce qu'est la motivation d'Ozon derrière ce mouvement du personnage de David : apparaît-il de dos pour préparer le spectateur à la révélation du visage transformé ? Le réalisateur compte-t-il sur un effet de surprise ou de choc ?



Figure 4 : L'effet d'attente dans le long métrage de François Ozon, similaire à celui de *La Cage aux folles*.

Cependant, la ressemblance du traitement esthétique d'*Une nouvelle amie* avec les autres films de mon corpus ne s'arrête pas là. Après avoir révélé pratiquer le transformisme uniquement à domicile, David parvient à convaincre Claire de l'accompagner au centre commercial lorsqu'il incarne une femme. Alors, le personnage d'Anaïs Demoustier se rend une nouvelle fois chez le mari de son ancienne meilleure amie et le découvre sous une nouvelle apparence. Cette fois ci, François Ozon fait un choix similaire à *Chouchou*, *Tenue de soirée* et *Madame Irma* : le personnage de Romain Duris descend les escaliers en étant totalement transformé dans une tenue opulente (une robe rose, une longue perruque blonde...). Un

panoramique vertical sert alors à présenter le personnage sous un nouveau jour : il incarne une nouvelle vision de la femme et se révèle progressivement au personnage de Claire, mais aussi à l'image. De cette façon, François Ozon inscrit son long métrage de fiction dans les deux tendances représentatives de la révélation transformiste au sein de l'image cinématographique.

« La présentation de soi est une des activités les plus puissantes par et dans lesquelles la catégorisation émerge à la fois dans le processus de nomination et de manipulation des corps. Le corps joue un rôle fondamental dans les pratiques de présentation de soi »<sup>65</sup>. Ainsi, les films de fiction s'inscrivent dans un héritage esthétique commun grâce au traitement qu'ils font du transformisme et de sa révélation. Que ce soit avec le panoramique vertical et ascendant, ou avec l'effet d'attente par la soustraction du visage de l'artiste à l'image filmique, l'apparition du personnage transformé consiste en une performance, à l'image de la sous-culture représentée. La révélation représente un moment isolé de chaque film qui trouve son autonomie par l'importance donnée à cette scène par les cinéastes. Ces derniers parviennent à rendre intelligible la transformation de leur sujet en utilisant la forme cinématographique même, tout en explicitant le champ des possibles que permet le transformisme.

---

<sup>65</sup>. Luca, GRECO, « Un soi pluriel : la présentation de soi dans les ateliers Drag King. Enjeux interactionnels, catégoriels et politiques », in *La face cachée du genre : Langage et pouvoir des normes* [en ligne]. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 (généré le 12 mai 2022). Disponible sur internet : <http://books.openedition.org/psn/3117>. ISBN : 9782878549485.

b) Le morcellement de l'homme féminisé : une façon de déconstruire la représentation

J'aimerais, désormais, questionner la méthode de recherche que j'applique à mon sujet d'étude jusque-là. Ma démarche est tout à fait claire dans l'articulation de ma réflexion : j'ai traité des œuvres documentaires pour maintenant interroger les tendances représentatives des œuvres de fiction. Séparer grossièrement documentaire et fiction au point de les opposer serait une injustice envers mon questionnement : je cherche après tout à établir une définition de la représentation du transformisme dans l'entièreté du cinéma français. J'aimerais alors, pour que mes recherches sur la représentation fictionnelle de la sous-culture étudiée soit plus précise, présenter un point commun entre le documentaire *Crossdresser* de Chantal Poupaud et *Madame Irma* de Didier Bourdon et Yves Fajnberge.

Comme développé plus tôt, ce long métrage documentaire met l'accent sur le processus de transformation de l'artiste en plaçant hors-champ son visage (rendu anonyme) et en découpant le corps par de nombreux inserts. La forme cinématographique choisie par la cinéaste rappelle donc le principe de transformation : un assemblage d'objets et de pratiques cherchant à modifier le genre d'un sujet. La fabrication grâce à laquelle le transformiste devient femme incarnée rappelle la construction du genre binaire et normé de notre société : « De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs »<sup>66</sup>. Dans son documentaire, Chantal Poupaud soutient la théorie de Judith Butler et aide à comprendre l'association permettant le transformisme en filmant les « signes corporels » qui la composent. Il convient alors de se poser la question suivante : Si la réalisatrice découpe le corps transformiste par des inserts concentrés sur des signes corporels, ne serait-elle pas en train de morceler son sujet ?

Découper le corps en morceaux autonomes est un bon moyen, pour la cinéaste, de séparer les éléments qu'elle filme pour souligner leur importance dans le processus artistique. Les différents éléments du transformisme, présentés ainsi dans la démarche filmée, ouvre une possibilité : ils permettent de remonter l'histoire de la production de savoir par rapport aux corps et à leurs émotions, affects et désirs. Le transformisme prend son sens lorsqu'il remonte

---

<sup>66</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 259.

les processus de construction du corps de tout un chacun<sup>67</sup>. Deux théories peuvent alors être établies quant à la fonction du morcellement :

- Il se peut que le cinéma se révèle être une plateforme prometteuse pour cet art mineur qui parvient à traduire sa démarche *queer* et ses intentions contestataires à l'image. On peut considérer que cette sous-culture, dont la pratique repose sur un assemblage (maquillage, coiffure...), est donc propice au morcellement et que ce mouvement de décomposition est engagé avant même que le cinéaste n'intervienne.
- Il se peut également que le morcellement dépende entièrement de la volonté du cinéaste de produire une représentation fidèle au concept du transformisme. Dans ce cas-là, la motivation du réalisateur ou de la réalisatrice semble floue : Le morcellement est-il une façon de simplifier, étape par étape, la pratique artistique ou revient-il à faire du corps humain un objet d'étude ?

Qu'en est-il de la fiction française ? Pour obtenir une réponse aux questionnements que nous pose le morcellement de *Crossdresser*, le long métrage de Didier Bourdon et Yves Fajnberge va nous éclairer. D'un point de vue technique, les deux films suivent un principe similaire. Lorsque le personnage principal, Francis Lenoir se transforme en Madame Irma, ses actions sont morcelées par le cadre. Un montage rapide d'inserts juxtaposés accentue le nombre d'étapes que nécessitent la transformation et le soin accordé aux détails de l'illusion transformiste. D'une certaine façon, le morcellement, dans ce long métrage, joue un rôle de transition qui prépare le changement de la figure masculine vers son équivalent féminin. Dans un premier temps, le spectateur est mené à croire qu'en choisissant cette démarche cinématographique, les réalisateurs rendent intelligible et simplifient l'incarnation féminine qui se déroule à l'écran. Chaque partie de l'homme devient féminine (poitrine, mains, bouche...) avant que le personnage masculin laisse place à une figure féminine qui semble le remplacer.

Il est important de noter que cette première transformation en Madame Irma est préparée en amont puisque le personnage principal, Francis, visite des magasins dans le but de se transformer (boutique de perruques...). Cet art paraît complexe par le nombre d'étapes qu'il nécessite avant de s'accomplir, d'autant plus que les cinéastes insistent sur cette dimension à deux reprises (les achats du matériel puis le montage d'inserts).

---

<sup>67</sup>. Renate, LORENZ, citant le travail de David HALPERIN, *op. cit.*, p. 22.



*Figure 5 : Le morcellement du processus transformiste dans le long métrage de Bourdon et Fajnberge. Ici, un insert met en évidence l'apport des bijoux à l'incarnation féminine.*

Ainsi, Francis Lenoir est dépassé par un art qu'il ne connaît et ne pratique pas, et les réalisateurs font en sorte de le complexifier dans sa représentation cinématographique. Bien que l'incarnation féminine soit vue comme un agencement, son traitement au sein de ce film nous pousse à prendre une distance critique. Le long métrage de Bourdon et Fajnberge s'inscrit-il dans la même démarche que le documentaire de Poupaud ? Il faut croire que leur morcellement est le seul point commun entre ces deux films.

Le morcellement du corps transformiste par la forme cinématographique permet de mettre en évidence la construction du genre par ses signes distinctifs. Judith Butler dit : « La marque du genre semble conférer aux corps leur "qualité" de corps humains ; un nouveau-né ne devient humain que lorsqu'on a répondu à la question de savoir si c'était un garçon ou une fille »<sup>68</sup>. D'une certaine façon, on peut considérer les éléments mis en évidence dans la construction du personnage de Madame Irma comme étant les « marques » de son genre. Ils seraient, s'ils étaient inscrits dans la même démarche que celle de Poupaud, une façon de comprendre la construction d'un personnage de manière didactique et pédagogique. Cependant, lorsqu'on analyse en détails chaque étape présentée dans le montage d'inserts du film de

---

<sup>68</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 223.

Bourdon et Fajnberge, il est évident que la tendance est toute autre : certaines étapes sont vulgarisées pour devenir comiques et le processus entier s'en retrouve banalisé. Il devient un ressort comique parmi les autres qui composent le long métrage.

En soi, le fait que tout le processus transformiste soit morcelé et décomposé dans un montage rapide (qui sert de transition avant la révélation d'Irma dans sa caravane) prouve bien que les réalisateurs ne cherchent pas à instruire ou à rendre intelligible une sous-culture *queer*. Le spectateur accède à moins d'étapes qu'au morcellement documentaire que propose *Crossdresser* et, en plus de cela, il n'a pas le temps de les assimiler ou même de les comprendre. Naturellement, le morcellement présent dans *Madame Irma* révèle alors une fonction différente de son équivalent documentaire : le montage rapide sert à justifier narrativement une transformation en femme plutôt qu'être une façon de mettre une image sur une pratique peu représentée. Cette transition par le morcellement explique une apparence, qui accomplit pourtant la représentation d'un personnage transformiste au cinéma, plutôt que lui permettre d'affirmer sa dimension réflexive (le retour d'Autrui sur la construction de son propre genre pour mettre en doute les normes qui le conditionnent). *Crossdresser* et *Madame Irma* proposent deux décompositions par l'insert, qui déshumanisent le sujet pour affirmer une fonction pédagogique, mais qui s'opposent : le premier film cherche à expliquer la construction d'un genre alors que le second explique la scène qui va suivre dans un simple but narratif. Dans le long-métrage de fiction, aucun parti n'est pris en faveur de la représentation de la sous-culture au grand écran, ou du moins aucune réflexion dépassant le cadre du récit ne semble avoir été engagée. La dimension didactique perd ainsi de son éclat, du moins du point de vue de la problématique qui nous intéresse. Les réalisateurs ne font alors qu'utiliser un élan créatif *queer* pour articuler un récit.

« Il s'agit donc, dans ces performances spectaculaires de travestissement, de "défaire" le genre, du moins les assignations identitaires binaires naturalisées, par le vêtement mais aussi par une série d'actes corporels qui accomplissent la transformation »<sup>69</sup>.

Bien que le processus transformiste semble s'affirmer à un second moment lors du long métrage de fiction (cette occurrence durant laquelle le personnage principal décide de se montrer qu'à moitié transformé et ainsi révéler un moment occulté de l'incarnation féminine et de son processus), *Madame Irma* ne parvient pas à présenter la complexité du transformisme.

---

<sup>69</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 10.

Le savoir-faire lié à cette pratique et même sa dimension créative disparaissent en faveur de la dimension comique du film et du déroulement de l'action. Les inserts surviennent comme des transitions à la fois narratives et dynamiques, mais pas comme des plans autonomes servant un but esthétique précis ou une démarche cinématographique réfléchie. Il convient d'affirmer, dans ce cas, que le traitement du processus transformiste fait par la fiction est plus éloigné de la réalité de l'art *queer* que sa représentation documentaire. Cela n'est pas lié au fait que le documentaire soit communément considéré comme étant « proche du réel », mais plutôt à l'intention du cinéaste qui affirme son discours à travers l'image filmique.

J'aimerais tout de même insister sur une dimension du film de Didier Bourdon et Yves Fajnberge : dès que le transformisme est porté à l'écran, sa dimension première (celle de représenter une incarnation contestataire des frontières des genres établies par la société dominante) est accomplie. Ainsi, *Madame Irma* permet à cette sous-culture artistique d'acquérir une représentation utile (lui permettant notamment un gain en visibilité médiatique), mais incomplète. Les cinéastes profitent du produit fini d'une sous-culture (l'incarnation en femme) mais ignorent son savoir-faire (le processus artistique) ou même son histoire (le lien aux cabarets par exemple, qu'on retrouve pourtant dans *La Cage aux folles* ou *Chouchou*).

« L'action *drag* de s'affubler de tous les signes produits et répétés comme signes de tel ou tel genre, est une preuve de la nature construite et imitative du genre lui-même »<sup>70</sup>.

*Madame Irma*, comme représentant du morcellement dans le cinéma de fiction, et *Crossdresser*, comme représentant des films documentaires, nous prouvent qu'il existe un écart indéniable au sein de la représentation du transformisme du cinéma français. Bien que les deux œuvres adoptent un régime esthétique particulier mais similaire, le documentaire favorise l'aspect artistique du transformisme en lui permettant de garder sa fonction réflexive. La fiction, au contraire, se contente d'une présentation classique à l'image, le récit filmique ayant l'ascendant sur la fonction du montage cinématographique et par extension, sur le processus *queer*.

---

<sup>70</sup>. Valentin, GUBLI, *op. cit.*, p. 120.

c) La place du transformiste dans la narration : comment justifier sa pratique ?

Avec l'étude du cas de *Madame Irma*, nous avons compris que l'origine du régime esthétique d'un long métrage fictionnel français entretient un lien important avec ses enjeux narratifs. Alors, il paraît naturel d'analyser mon corpus de fiction de ce point de vue-là : déterminer la façon dont le transformisme est justifié par le récit filmique (ou comprendre le lien qu'il entretient avec ce dernier si ce n'est pas le cas). Dans un article analysant la construction de l'identité masculine, mais aussi ses débordements, Hugues Lagrange écrit : « À quelques exceptions près, de plus en plus rares – Boy George, David Bowie, Michael Jackson – les personnages androgynes sont dévalués et perçus comme décadents. On assiste à une exaltation du corps par un double mouvement d'hyper masculinisation et d'hyper féminisation »<sup>71</sup>. Si nous suivons la logique argumentative de cet auteur, les artistes transformistes seraient perçus négativement par la majorité de la société et sa culture dominante. En effet, être transformiste revient à revendiquer la création d'une identité de genre personnelle et donc une rupture avec les frontières instaurées par le système binaire actuel. La pratique de cette sous-culture s'approche donc de l'androgynie par le doute qu'elle met en place : Autrui, en approchant un transformiste, doute du genre de la personne qui le fait face. Non pas parce que l'illusion transformiste est nécessairement mauvaise ou ratée, mais parce qu'un transformiste est quelqu'un qui se soustrait à la simplicité binaire des genres « homme et femme ».

Dans un article de recherche cinématographique, Jean-Yves Le Talec écrit : « Quant aux fictions et aux récits de travestissement en contexte hétérosexuel, ils peuvent être liés à des circonstances particulières (la guerre, dans *Nos années folles*), ou relever d'un choix de transition de sexe (*Laurence Anyways*) ou encore d'un goût personnel »<sup>72</sup>. Bien qu'ils soient simples, j'aimerais utiliser les trois liens développés par Le Talec comme une grille à appliquer sur mon corpus. Je déterminerai ainsi si le récit de chaque film prend sa source dans une circonstance socio-historique, un questionnement transgenre ou bien « un goût personnel » que j'aimerais plus résumer par une démarche artistique. Il est intéressant de voir comment Le Talec s'oppose à Lagrange dans la suite de son article quant au succès des personnages transformistes : « Au fil du temps, au théâtre comme au cinéma, le succès des personnages

---

<sup>71</sup>. Hugues, LAGRANGE, *op. cit.*, p. 16.

<sup>72</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », in *op. cit.*, p. 37.

travestis ne s'est jamais démenti. Il s'agit le plus souvent d'hommes habillés en femme, schématiquement selon deux registres : celui d'une "transformation" par nécessité (par exemple, dans *Certains l'aiment chaud*) ou celui de personnages homosexuels jouant avec la figure de la folle et mobilisant à divers degrés les ressources de l'humour *camp* (Zaza dans *La Cage aux folles*, Katia dans *Le Père Noël est une ordure*, etc.) »<sup>73</sup>. Là où je comprends la position de cet auteur quant au succès des personnages transformistes (c'est-à-dire comme étant souvent intégrés dans des comédies « grand public » et populaires), je doute de la pertinence des deux registres qu'il établit. Cependant, puisque je souhaite appliquer les trois types de liens entre transformisme et récit établis par ce chercheur, il convient de faire de même avec ces deux registres. Ainsi, l'analyse du récit des films de mon corpus sera éclairée par la comparaison constante avec la théorie de Jean-Yves Le Talec. Les écarts qu'ils entretiennent avec cette dernière, ainsi que les ressemblances, permettront d'établir plus aisément des tendances représentatives du cinéma français.

Il est important de garder deux éléments d'analyse à l'esprit lors du développement qui va suivre :

- Je ne prendrai pas en compte la *persona* de l'acteur qui donne corps au personnage transformiste. Bien qu'elle puisse être convoquée à titre de simple exemple ou d'anecdote, l'objectif est de se placer au plus près du récit filmique.
- Certains réalisateurs offrent des détails sur les personnages qu'ils ont créés lors d'entrevues, souvent pour assurer une certaine postérité aux œuvres qu'ils partagent avec le monde. Mon analyse ne concerne que le récit de chaque film et non pas son histoire, sa diégèse. Le cadre du film, de sa séquence d'ouverture à son générique de fin, sera celui de ma réflexion.

L'ordre d'analyse des films n'est pas chronologique. L'analyse de différents récits qui va suivre est articulée selon des thématiques, souvent proches des différents points théoriques qu'a établi Jean-Yves Le Talec. Les longs métrages de fiction sont-ils capables de rendre compte de la marginalité de l'art transformiste ? L'origine du transformisme, dans le récit filmique, est-elle liée à un élan créatif ou une volonté identitaire et personnelle d'incarnation d'un idéal subjectif de la figure féminine ?

---

<sup>73</sup>. *Ibid.*, p. 39.

Puisque nous venons d'étudier une séquence de morcellement au sein du long métrage *Madame Irma* d'Yves Fajnberge et Didier Bourdon, il convient de commencer par ce film-là. Ce dernier offre une réponse claire aux deux questions que je viens d'établir : le personnage principal, Francis Lenoir (interprété par Didier Bourdon) est motivé uniquement par une raison financière. Sa transformation en femme n'est pas assumée en tant qu'elle, et remet en doute son inscription dans le champ de la pratique artistique *queer*. Peut-on vraiment parler de transformisme lorsque le personnage n'incarne pas l'image subjective d'une femme pour revendiquer une identité ? Madame Irma est, en réalité, une stratégie pour arnaquer des passants en se faisant passer pour une voyante. Seul le personnage secondaire de Ludovic, le meilleur ami, connaît le secret (la vraie identité de Madame Irma) et assiste à la première transformation comme si elle était inavouable. Ainsi, ce long métrage de fiction présente la pratique transformiste comme étant une illusion mensongère, en premier lieu. Aucune dimension *queer* ou contestataire n'est accomplie par la démarche du personnage principal, et le principe réflexif propre au transformisme est oublié. Lorsque le personnage n'a plus besoin du transformisme pour obtenir de l'argent, la pratique s'arrête instantanément (cela coïncide la découverte du mensonge par la femme du transformiste). Incarner Madame Irma est, pour le personnage de Francis Lenoir, une façon de résoudre ses problèmes financiers (liés à un licenciement) de manière cupide et malhonnête. Les deux réalisateurs, Didier Bourdon et Yves Fajnberge, écartent totalement la dimension artistique et *queer* de la sous-culture étudiée pour ne garder qu'une marginalité liée à la peur du rejet de la culture. Si Francis Lenoir cache le fait qu'il soit Madame Irma, c'est parce qu'il prétend être une femme (et non pas un transformiste ou une incarnation) pour obtenir un rôle de voyante, mais aussi parce qu'il a honte de se travestir (son point de vue se place en faveur des normes, qu'il applique sans les remettre en question). Dans ce film, le personnage transformiste est un être marginal, mais qui ne conteste pas les valeurs qui lui donnent cette position. Au contraire, elles sont amplifiées par le fait qu'aucun personnage ne comprenne la réalité du transformisme, ou ne la connaisse. Cela est symptomatique de la position, une nouvelle fois, de cette sous-culture dans notre société : méconnue ou inconnue du grand public. Il faut tout de même reconnaître l'apparition de la pratique transformiste à l'écran avec l'achat de matériel par Francis Lenoir ou encore, comme je l'ai analysé plus tôt, le processus artistique morcelé.

La première réponse donnée par *Madame Irma* prouve que la fiction française utilise davantage le transformisme à des fins narratives plus qu'elle ne lui rend hommage ou accomplit son principe théorique. La représentation de cette pratique, dans ce film, ne lui offre pas de

dimension réaliste et ne fait pas référence au questionnement des normes traditionnelles. *Madame Irma* ne propose pas de définition théorique ou pratique du transformisme (la pratique étant vulgarisée au point où une partie du matériel est remplacée, comme les faux seins par des sacs de gelée). Les réalisateurs tentent tout de même, dans les dernières séquences du film, de proposer une morale tolérante qui présente l'acte de transformation de Francis Lenoir comme étant courageux. La citation du fils du personnage principal, lorsqu'il affirme savoir qu'il s'adresse à son père alors que ce dernier est supposé être Madame Irma, prouve que le long métrage est une œuvre sur l'arnaque et le pardon plutôt que le transformisme et l'acceptation : « J'en connais pas beaucoup des pères qui auraient les couilles de se déguiser en nana pour assurer les fins de mois »<sup>74</sup>.

Pour reprendre la théorie de Jean-Yves le Talec, les trois liens du transformisme avec le récit filmique qu'il propose ne se trouvent pas dans *Madame Irma*. Il ne s'agit ni d'une circonstance socio-historique, ni d'un questionnement transgenre ou bien d'une démarche artistique mais bien d'une volonté personnelle d'arnaquer. Néanmoins, ce film s'inscrit dans l'un des deux registres qu'il établit : celui de la transformation par nécessité. Il est important de savoir que ce genre de traitement du transformisme n'est pas anodin : « Le travestissement comme simple déguisement est d'ailleurs régulièrement utilisé dans des comédies françaises comme *L'Aile ou la cuisse* (Claude Zidi, 1976), dans lequel Louis de Funès se déguise en vieille dame dans l'unique but de contrôler ses employés ou encore *Les Fugitifs* (Francis Veber, 1986) dans lequel Pierre Richard joue le rôle de la mère de sa fille afin d'échapper à la police. Dans tous les cas, la virilité des acteurs comme de leurs personnages n'est pas remise en cause »<sup>75</sup>. Utiliser le transformisme pour imposer la métamorphose à un personnage, puis mettre en place un récit qui annule la démarche artistique et *queer*, voilà une tendance représentative majeure de cette sous-culture au cinéma français.

*Tenue de soirée*, de Bertrand Blier, donne à son transformisme une origine narrative plus proche de la réalité contemporaine de cet art *queer*, que celle présentée par *Madame Irma*. Le personnage transformiste de ce long-métrage est Antoine, interprété par Michel Blanc. Ce dernier accepte de se transformer en une incarnation subjective de la femme pour aller à une fête dansante aux côtés de Bob, son compagnon (interprété par Gérard Depardieu). Bob est à

---

<sup>74</sup>. Personnage de Théo, interprété par Yoann DENAIVE, dans le film de Didier BOURDON et Yves FAJNBERGE, *Madame Irma*, 2006.

<sup>75</sup>. BRASSART, Alain, *L'homosexualité dans le cinéma français*, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 87.

l'origine narrative de l'acte transformiste d'Antoine. *Tenue de soirée* est donc un cas très particulier : la démarche transformiste est décidée par un personnage différent de celui qui vit la transformation. Pourtant, Bob propose (ou impose) à son compagnon de se transformer pour assouvir un besoin identitaire : celui de reproduire le schéma du couple hétérosexuel en prétendant, pour Antoine, d'être une femme. Le fait d'aller à une fête dansante propulse le transformiste-malgré-lui sur une scène sociale, dans laquelle il accomplit la performativité du genre (en plaçant des composants du genre féminin sur lui-même). Par extension, on pourrait se poser la question suivante : Est-ce que la dimension réflexive du transformisme est accomplie par Antoine, puisqu'il se peut que certaines personnes de la fête aient vu à travers son illusion ? Bien qu'on puisse penser que la représentation du transformisme que propose *Tenue de soirée* perde la dimension artistique de cette sous-culture (d'autant plus que son origine est l'Autre), le film propose une démarche similaire à celle des transformistes filmés dans *Crossdresser*. Il s'agit d'une démarche « personnelle », qui vise à faire une performance sur une scène sociale sans que le public en ait conscience. La seule distance à établir entre transformisme et sa représentation dans *Tenue de soirée* est justement la démarche d'Antoine : il n'est pas marginal et ne questionne pas les normes. Au contraire, il veut satisfaire son compagnon et accepte d'adopter les traits du genre opposé. La raison narrative d'Antoine, qui est la demande de Bob, ne peut pas être mise au niveau de l'arnaque de *Madame Irma* puisque la contrainte n'est pas totale. L'influence de Bob sur le transformisme d'Antoine fait ainsi place au débat : bien que Bob incite son compagnon à accomplir cette démarche, peut-on retirer toute responsabilité au personnage de Michel Blanc ?

Il est clair que le récit de *Tenue de soirée* ne fait pas de lien entre transformisme et contexte socio-historique ou questionnement transgenre. En revanche, on reconnaît dans ce film la démarche artistique ou personnelle dont parle Le Talec, qui correspond donc à l'un des trois liens majeurs de la pratique avec le septième art. On pourrait même questionner le registre dans lequel s'inscrit *Tenue de soirée* selon ceux établis par ce même chercheur. Le traitement du transformisme de ce film se rapproche de la pratique par nécessité (comme celle de *Certains l'aiment chaud*) et s'éloigne de la reproduction de la figure de la « folle ».

Maintenant, j'aimerais traiter du lien entre récit et transformisme dans deux films de mon corpus à la fois, qui rassemblent des thématiques communes : *Une nouvelle amie* de François Ozon et *Chouchou* de Merzak Allouache.

Commençons par le long métrage de Merzak Allouache, sorti en 2003. Chouchou est le personnage principal du film éponyme, interprété par Gad Elmaleh. Ce personnage décide de se transformer en femme pour deux raisons :

- La première est pour assouvir un besoin identitaire qui révèle, au fur et à mesure que le récit se dévoile, que Chouchou est en réalité une femme transgenre. La première incarnation féminine se fait dans un espace du quotidien censé être *safe* (ne présentant pas de risque pour la personne *queer*), le bureau de la psychologue Nicole Milovavovich (interprétée par Catherine Frot). Le personnage prétend lui-même qu'être Chouchou, et non pas Choukri (son identité masculine) l'aide à se sentir bien dans sa peau. Si cela n'était pas la seule occurrence du changement de genre pour le personnage, alors le questionnement transgenre serait une thématique plus pertinente que celle du transformisme. Pourtant, il n'est mentionné qu'une fois.
- Ce qui rapproche Chouchou de la thématique transformiste est son emploi dans un cabaret. Le personnage participe pleinement à cette sous-culture en assurant le service de l'établissement mais aussi en faisant des performances, sur cette scène. On y retrouve le *lip sync* (l'équivalent du *playback*) qui est très pratiqué dans le milieu transformiste, et des tenues de scène androgynes pour le personnage de Chouchou. La performance du genre s'accomplit pleinement dans ce long-métrage. Il convient d'ajouter que même lorsqu'il prend les traits d'une serveuse, le personnage de Chouchou adopte un rôle transformiste : il joue un rôle à la fois contestataire et *queer*.

Ainsi, le long métrage de Merzak Allouache propose un lien intéressant entre transformisme et récit. Bien que la pratique quotidienne du travestissement de *Chouchou* semble se rapprocher du transformisme des scènes sociales (comme celui des hommes de *Crossdresser*), il ne faut pas confondre les deux. Chouchou ne se transforme pas en femme pour redevenir homme une fois la performance finie : il s'agit d'une femme transgenre qui revendique sa réelle identité. Le transformisme de *Chouchou* est donc principalement lié aux scènes des cabarets qui font référence à l'histoire de la sous-culture. De plus, le spectateur du film est témoin de la dimension réflexive de la pratique transformiste car, en voyant Gad Elmaleh (qui est une célébrité dont on connaît l'apparence), le public réalise l'écart avec son genre d'origine et peut alors réfléchir quant à la pratique du sien. D'une certaine façon, le film de Merzak Allouache s'inscrit dans les deux représentations proposées par les documentaires étudiés au début de cette réflexion. Il s'approche du transformisme personnel de *Crossdresser* (sans lui ressembler totalement, puisqu'il intègre une thématique transgenre) et du transformisme spectaculaire et

professionnel de *Les Reines de la Nuit* (avec la performance sur scène, dans un établissement spécialisé).

*Une nouvelle amie* de François Ozon s'approche grandement du traitement que fait *Chouchou* du transformisme par son récit. Sorti le 5 novembre 2014, ce long métrage de fiction décrit la vie de Claire (Anaïs Demoustier) qui, après la mort de sa meilleure amie, décide de s'occuper du veuf, David (interprété par Romain Duris). Ce dernier révèle, dès la première visite de Claire à son domicile, son penchant pour le transformisme lorsqu'il s'occupe de son enfant en bas âge. Rapidement, une amitié se forge entre Claire et David, qui entretient le personnage de Virginia (la femme incarnée). La présence d'une personne féminine dans le quotidien de David va le motiver à faire progresser son transformisme de la sphère privée vers la scène sociale. En effet, le personnage transformiste de ce film ne pratique, avant l'intervention du personnage principal, ses transformations qu'uniquement chez lui après l'avoir promis à sa femme décédée. Progressivement, Claire l'encourage à sortir et à prendre Autrui comme témoin de son incarnation féminine. Certaines interventions du personnage de Romain Duris rapproche grandement le traitement du transformisme de celui de *Crossdresser* : « J'ai fait beaucoup de couture et j'ai commandé des perruques sur internet. Mon rêve, ce serait d'aller dans de vraies boutiques pour femme. Faire du shopping, prendre des bonnes tailles... mais je ne vais jamais oser »<sup>76</sup>. On y retrouve donc une pratique personnelle de remise en cause des frontières de genre, tout en ayant conscience du retour à l'identité masculine une fois la performance terminée. La construction de la *persona* de la femme incarnée est d'ailleurs initiée par le personnage transformiste, puisque David propose de lui-même le nom de Virginia lorsque Claire propose de sortir en femme. Le personnage principal, Claire, incarne Autrui dans le processus transformiste : David lui fait prendre conscience de la construction binaire du genre dans notre société et sa démarche contestataire a pour effet de la pousser à remettre en cause l'expression du sien (dans plusieurs scènes, Claire est filmée face à un miroir dans lequel elle observe ses seins ou sa silhouette). Pour rapprocher une nouvelle fois le lien entre récit et transformisme d'*Une nouvelle amie* avec la représentation documentaire de cet art, on y retrouve la déconstruction du transformisme qui met l'accent sur l'importance de son processus. Dans plusieurs séquences, David se prépare aux côtés de Claire et dévoile les étapes de sa transformation. La meilleure occurrence de la déconstruction du processus se trouve dans la métamorphose finale : David est inconscient dans un lit d'hôpital après un accident, et Claire décide de faire pour lui la transformation en Virginia. En sortant les composants du

---

<sup>76</sup>. Personnage de David, interprété par Romain DURIS, dans le film de François Ozon, *Une nouvelle amie*, 2014.

transformisme d'une valise (maquillage, perruque...), le personnage de Claire décompose la pratique *queer* et la rend, malgré elle, intelligible pour le spectateur. *Une nouvelle amie* ne s'arrête pas au lien entre transformisme et scène sociale. En effet, lors d'un séjour entre amis, Claire et David rejoignent un bar transformiste dans lequel un artiste prévoit de faire une performance. Similairement à la scène de *Chouchou*, le spectacle présente un *lip sync* sur scène. L'artiste qui effectue une performance répond au nom de scène d'Eva Carlton. Il s'agit là de Bruno Pérard, un transformiste qui joue son propre rôle. En effet, il a été interrogé par Christiane Spièro dans *Les Reines de la Nuit* et son apparition dans *Une nouvelle amie* lui permet de présenter son art, sans se cacher derrière l'identité d'un personnage. Le lien du film de François Ozon avec la représentation documentaire du transformiste est donc assumé. Chantal Poupaud, réalisatrice de *Crossdresser*, est même créditée dans le générique d'*Une nouvelle amie* en tant que consultante scénario.

Si je mets en parallèle le lien entre récit et transformisme d'*Une nouvelle amie* et de *Chouchou*, c'est parce que les deux films ont de nombreuses ressemblances à ce sujet. Tout d'abord, il convient de noter que les deux longs métrages ont une scène de spectacle transformiste de cabaret : là où *Chouchou* se produit sur scène et David (sous les traits de Virginia) est dans le public, les deux films proposent une performance complète au spectateur. Le point commun principal de ces deux films est que le personnage transformiste affirme, en réalité, être une femme transgenre. L'occurrence de cette thématique se fait dans le dénouement d'*Une nouvelle amie*. David, après avoir eu un conflit avec le personnage principal, lui envoie des messages téléphoniques en traversant la route et, est victime d'un accident. Après avoir été accusé de folie par Claire, David (ou plutôt Virginia) lui répond : « Non, je suis femme »<sup>77</sup>. Je traite le personnage interprété par Romain Duris comme étant transformiste car c'est son activité, jusqu'aux dernières séquences du film où il revendique une identité transgenre. Loin de moi l'idée de faire l'amalgame entre transidentité et transformisme, le personnage de David prétend lui-même se transformer en Virginia comme étant un passe-temps dans les deux premiers tiers du long métrage. Cela le rapproche donc du personnage de *Chouchou* qui, au début du film éponyme, se présente sous les traits de Choukri.

Pour rapprocher ces deux films de fiction de la théorie de Jean-Yves Le Talec, ils adoptent tous deux le même registre ainsi que le même type de lien avec le transformisme. *Chouchou* et *Une nouvelle amie* présente des transformations par « nécessité ». Là où Le Talec

---

<sup>77</sup>. Selon un message téléphonique montré en insert dans *Une nouvelle amie*, François Ozon, 2014.

prend l'exemple de *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1959), le film d'Allouache et celui d'Ozon diffèrent légèrement de cette catégorie. Je tiens à les lier au principe de nécessité car Chouchou comme Virginia ont besoin du transformisme pour accomplir leurs démarches transgenres, qu'elles soient conscientes (pour la première) ou encore floues (pour la seconde). Ces deux personnages ont ainsi besoin du transformisme pour évoluer dans le récit filmique, bien que cela ne soit absolument pas un dernier recours (comme c'est le cas dans *Madame Irma*). Enfin, et très clairement, *Chouchou* et *Une nouvelle amie* correspondent au second type de lien entre récit et transformisme établi par Le Talec : le questionnement transgenre.

« Seul l'homme peut se déguiser en femme, et ce n'est pas un hasard si *La Cage aux Folles* de Jean Poiret (au théâtre et au cinéma) joue sur l'ambiguïté du sexe masculin et sur la volonté de travestissement (on l'a encore vu récemment avec *Ma femme s'appelle Maurice*, du duo comique Chevallier et Laspalès). L'homme est le M. Loyal de l'inversion carnavalesque et de la métamorphose des sexes »<sup>78</sup>.

Le personnage principal de *La Cage aux folles* est prénommé Albin et interprété par Michel Serrault. Ce long métrage, réalisé par Édouard Molinaro en 1978, est un repère incontestable de la représentation homosexuelle dans le cinéma français. Ayant rencontré un tel succès qu'il a donné naissance à deux autres volets, ce film prend pour personnages principaux un couple de gérants de cabaret. Ou plutôt, devons nous dire que Renato est le gérant, et qu'Albin est la vedette de l'établissement, bien que les deux entretiennent une relation. Le lien entre récit et transformisme paraît alors simple dans ce film : le transformisme est à l'origine des emplois des personnages principaux. Complètement intégrés au milieu de cette sous-culture, Albin et Renato permettent au spectateur de découvrir des démarches artistiques, des performances ainsi que des traditions du milieu transformiste (comme retirer sa perruque dès la sortie de scène). Dans cette représentation fictionnelle, l'emphase est mise sur la dimension artistique de la pratique *queer* qui est présentée comme populaire. Tout le récit est encouragé, à vrai dire, par le transformisme : le fils de Renato cherche à organiser un repas entre sa belle-famille et la sienne, et Albin se retrouve à incarner Zaza Napoli pour occuper la place de la mère. Comme le dit l'un des réalisateurs interrogés par Alain Brassart et Alessandro Avellis dans *De la Cage aux roseaux* : « *La Cage aux folles*, c'est différent. C'est une autre époque. Les dernières générations de ces homosexuels avec un peu d'argent, très brillants, très

---

<sup>78</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 294.

drôles »<sup>79</sup>. *La Cage aux folles* organise son récit filmique de façon à faire un tour d’horizon de la pratique transformiste (du processus aux répétitions, en passant par le spectacle). Le film s’inscrit dans l’héritage « camp »<sup>80</sup> de la communauté homosexuelle parisienne.

Pour appliquer une dernière fois la théorie de Le Talec à ce film, *La Cage aux folles* assume que son lien entre récit et pratique transformiste soit le produit d’un goût personnel (ou démarche artistique) du personnage qui porte cette thématique, donc Albin. Le registre dans lequel s’inscrit ce long métrage est, selon Le Talec lui-même, celui « des personnages homosexuels jouant sur la figure de la folle et mobilisant à divers degrés les ressources de l’humour *camp* (Zaza dans *La Cage aux folles*, Katia dans *Le Père Noël est une ordure*, etc.) »<sup>81</sup>. Il est difficile d’utiliser le terme « folle » à bon escient, même théorique. Il s’agit là d’un terme oppressant pour les hommes efféminés qui en sont désignés, devenu une arme de langage pour la population homophobe. Cependant, il est vrai que *La Cage aux folles* entretient ce registre-là qui frôle le cliché : l’homme efféminé devenant une diva capricieuse et mimant à l’extrême les habitudes féminines (la voix devient suraiguë par moments, le transformiste n’est pas capable de résister à l’homme hétérosexuel...).



Figure 6 : *La Cage aux folles* rend hommage au lien du transformisme avec les cabarets parisiens en présentant une répétition de Zaza Napoli.

---

<sup>79</sup>. Citation d’un réalisateur interrogé dans *De la cage aux roseaux*, Alessandro AVELLIS, Alain BRASSART, 2010.

<sup>80</sup>. *Ibid.*

<sup>81</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », *op. cit.*, p. 39.

Est-ce vraiment pertinent de rassembler tous ces personnages transformistes sous la même tendance représentative d'un art marginal ? La réponse que nous apporte l'étude des origines narratives du transformisme dans la fiction française est que les représentations proposées par les cinéastes de ce corpus ne sont pas univoques. En mêlant le même traitement de la thématique transgenre que le film d'Ozon tout en présentant un transformisme personnel, et le même hommage fait à la pratique spectaculaire de la sous-culture que le film de Molinaro, *Chouchou* d'Allouache mêle les différentes tendances représentatives de ce corpus. *Tenue de soirée*, de Bertrand Blier, présente également une démarche transformiste personnelle mais qui ouvre le débat sur son origine, puisqu'Autrui en est responsable. Enfin, *Madame Irma*, bien qu'il soit le seul film du corpus à le faire, s'inscrit dans un héritage de la plus grande tendance du cinéma (français ou non) : exploiter la métamorphose transformiste pour organiser un récit autour d'elle tout en ignorant son histoire artistique, sa dimension *queer* ou sa marginalité. Le transformisme par nécessité que fait subir ces réalisateurs à leurs personnages rappellent les normes excluantes puisque cet art mineur est présenté comme honteux, et devant le rester.

J'aimerais citer Valentin Gugli pour proposer une piste de réflexion quant à la dualité de représentation du transformisme des fictions françaises, entre hommage et exploitation : « Rien n'empêche alors que les prochaines formes de *drag* consistent en une remise en question, non seulement des normes sociales sexuelles et de genre, mais aussi des normes de *drag* qui apparaissent depuis peu »<sup>82</sup>. Si le transformisme est mené à quitter son statut de sous-culture dans les années à venir, bien qu'il cherche à préserver sa dimension *queer*, il est convenable de se demander si les représentations cinématographiques semblables à celle de *Madame Irma* ne seront pas remises en question pour l'écart qu'elles entretiennent avec l'art qu'elles exploitent.

---

<sup>82</sup>. Valentin, BUGLI, *op. cit.*, p. 157.

### III – Les limites d’une représentation véhiculée par le cinéma français

Jusqu’ici, analyser les représentations documentaires et fictionnelles du transformisme nous a permis d’établir quelques tendances esthétiques dans le traitement que fait le cinéma français de cette sous-culture. Comme l’étude du lien entre récit filmique et personnage transformiste vient de nous le montrer, toutes ces tendances ne peuvent pas être réunies sous les mêmes valeurs, allant de la simple exploitation d’une image artistique à la défense d’une démarche *queer*. Qui plus est, cette comparaison entre documentaire et fiction a mis en exergue un schéma représentatif du septième art français : là où les films documentaires manient la réalité d’un art mineur (avec les témoignages de transformistes...) pour les adapter à une esthétique précise, les films de fiction font l’inverse. En effet, ces derniers tendent à utiliser la thématique transformiste sur un régime esthétique préétabli, produit de la rédaction d’un scénario avant tournage. D’une certaine façon, puisque le ou la cinéaste d’un film de fiction peut mettre en scène au préalable les séquences transformistes pour les contrôler, Chantal Poupaud et Christiane Spièro (avec leurs documentaires respectifs) étaient contraintes de s’adapter aux pratiques qui se déroulaient devant elles.

Le point commun principal de mon corpus est que, dans toutes les œuvres étudiées jusqu’ici, les normes de la culture dominante ont un impact sur l’existence du film. Que ce soit le rejet « naturel » de la pratique transformisme dans *Madame Irma* ou la souffrance témoignée par les personnes interrogées dans *Les Reines de la Nuit*, les frontières du genre, établies par la construction binaire de la société, exercent une influence (explicite ou non) sur la représentation de la sous-culture au cinéma. Dans la préface de *Trouble dans le genre*, Éric Fassin dit : « Penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poster en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister. Il produit autant qu’il interdit »<sup>83</sup>. Cette théorie confirme tout le processus *drag*, puisque c’est en contraignant des êtres humains par des normes de genre que la sous-culture artistique a créé sa démarche contestataire passant par l’incarnation du sexe opposé (ou du même sexe, ou même d’un autre sexe inventé). Reconnaître le potentiel créatif de l’effet du pouvoir des normes revient à se placer d’un point de vue insensible aux groupes qui les subissent. Il faut alors faire un choix théorique : simplement observer la relation entre norme et transformisme ou bien reconnaître les intentions de la pratique artistique et constater l’efficacité de l’écart supposé être

---

<sup>83</sup>. Éric, FASSIN, « Préface », in *op. cit.*, p. 15.

pris avec la culture dominante. L'objectif de ma réflexion, dans cette troisième partie, s'intéresse à la seconde option. Le sujet s'avère délicat car le principe *queer* de cette pratique relance les normes de genre pour que, en accomplissant sa dimension réflexive, le transformisme permette à Autrui de prendre une distance avec ce qui lui est imposé. D'une certaine façon, un transformiste parle des normes pour mieux s'en éloigner. Est-ce que les films de mon corpus parviennent à représenter cette subtilité ou bien accentuent-ils trop le lien entre normes et transformisme au point d'occulter les enjeux *queers* de cet art ?

Beaucoup de thématiques sont convoquées lorsqu'on mentionne le transformisme. *Chouchou* et *Une nouvelle amie* nous ont prouvé, par exemple, que la pratique de cette sous-culture pouvait être liée à un questionnement transgenre. *Trouble de genre* développe en préface la théorie suivante : « La sexualité est liée au genre, car les normes de genre traversent la sexualité. Pour autant, elle n'est pas simplement la confirmation du genre : loin de l'affermir, elle peut l'ébranler en retour »<sup>84</sup>. Dans cette réflexion sur le lien entre normes et transformisme dans la représentation cinématographique, j'aimerais prendre en compte la thématique de la sexualité qui impacte l'entièreté de mon corpus, du documentaire à la fiction. Le lien entre sexualité et genre entretient d'ailleurs une relation avec les normes qui imposent normalement un schéma hétérosexuel et binaire.

« L'image de l'homosexuel, véhiculée notamment par les médias et ancrée au fond de chacun de nous, est encore trop souvent une image stéréotypée : celle de la "folle" aux vêtements excentriques, aux gestes excessifs, à la voix suraiguë, comme en témoignent certaines représentations cinématographiques (voir, par exemple, *Chouchou* d'Allouache, 2002). Ainsi, compte moins l'homosexualité véritable ou vérifiée de la personne aperçue que l'homosexualité supposée, liée à la féminisation de l'individu masculin »<sup>85</sup>.

Tout d'abord, j'aimerais prendre une distance avec la théorie de Brassart qui ignore totalement le questionnement transgenre du personnage principal du film de Merzak Allouache. Il lie le principe de la « folle » avec celui de l'homosexualité en prenant l'exemple d'un personnage réellement femme trans. Un meilleur exemple, pour cette théorie, serait le personnage d'Albin de *La Cage aux folles*, interprété par Michel Serrault. Néanmoins, étudier le lien entre norme et transformisme pose la question des stéréotypes qui sont le produit du

---

<sup>84</sup>. *Ibid*, p. 13.

<sup>85</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, pp. 11-12.

pouvoir de la culture dominante sur des minorités. Alain Brassart emprunte les réflexions d'Almossy et Herschberg pour en donner la définition : « Le stéréotype "relève d'un processus de catégorisation et de généralisation" et favorise "une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés" »<sup>86</sup>. Puisque nous nous cherchons à observer si le cinéma fait hommage à la volonté du transformisme de s'éloigner des normes, la représentation de stéréotypes poserait un problème. En effet, la démarche de cette sous-culture permet à chaque individu de revendiquer une identité de genre qui lui est propre. La création de catégories par les stéréotypes empêche ce processus d'individualisation et annule toute la démarche transformiste. Il convient alors de se poser la question suivante : Les tendances représentatives du transformisme dans le cinéma français dépendent-elles toutes de stéréotypes ?

Brassart dit également : « L'utilisation de stéréotypes dans des films de fiction, ou leur détournement, joue un rôle majeur dans la construction de l'imaginaire collectif national. Si les films ne peuvent pas être sérieusement envisagés comme "miroir" de la société dans lesquels ils sont produits, ils n'en constituent pas moins de bons révélateurs de l'imaginaire social, notamment parce qu'ils sont le résultat d'un travail collectif »<sup>87</sup>. Ainsi, observer la présence de stéréotypes par l'étude du lien entre représentation du transformisme et normes sociales permet de révéler des tendances cinématographiques mais également sociétales. Néanmoins, il ne faut pas croire que la présence d'un stéréotype dans un long métrage serait uniquement négative pour la sous-culture étudiée : il est possible que sa présence vise à être déconstruite pour que la pratique artistique s'accomplisse. Anne Castaing et Fanny Lignon le développent elles-mêmes : « Le travestissement comme parodie (dans le cadre spectaculaire comme dans le cadre social) ou comme phénomène de contre-culture témoigne d'une volonté de déconstruction de ces stéréotypes et des assignations d'identités et de genre »<sup>88</sup>. Le lien qu'entretient le transformisme avec le stéréotype dépend donc également de la fonction de cet art mineur dans la représentation dont il fait partie.

---

<sup>86</sup>. *Ibid*, citant le travail d'ALMOSSY et HERSCHBERG, p. 215.

<sup>87</sup>. *Ibid*, p. 216.

<sup>88</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

a) Le registre de la comédie dessert-il une représentation déjà stigmatisée ?

Lors de la sélection de mon corpus pour cette étude de la représentation transformiste au sein du cinéma français, une tendance était claire au sein des films : la figure du transformiste à l'écran est majoritairement liée au registre de la comédie. Bien que certaines soient nuancées (comme *Tenue de Soirée* de Bertrand Blier qui s'avère être une comédie dramatique), les comédies françaises reposent sur des effets de comique qui ont pour but de provoquer le rire chez le spectateur. De cette tendance représentative découle un questionnement légitime : Quel phénomène est à l'origine du lien entre représentation transformiste et dimension comique ?

Dans l'introduction de leur ouvrage collectif, Anne Castaing et Fanny Lignon disent : « Butler souligne autant l'ancrage du sujet que sa capacité à s'en défaire (de la culture), à subvertir ses assignations identitaires par une série d'actes performatifs, notamment par la parodie »<sup>89</sup>. La parodie suit le principe de contrefaçon, puisqu'il s'agit d'un genre comique qui est une imitation burlesque d'une œuvre ou d'une institution. Le transformisme, en tant qu'art mineur, correspond à ce genre comique : la pratique de cette sous-culture consiste à imiter la construction binaire des genres, tout en l'exagérant dans une dimension burlesque assumée. Dans son livre *Éclats de rire*, Olivier Mongin développe une théorie sur le corps : « Le corps burlesque figure la fragilité de l'association des corps, toute son énergie est aimantée par ce désir de créer l'échange, le rapport, la relation. Au risque d'y renoncer la plupart du temps »<sup>90</sup>. Il est vrai que dans la démarche *queer* étudiée, le but du corps transformiste est de créer une relation avec Autrui. L'objectif de la performance artistique est d'aider le spectateur à prendre conscience de l'effet des normes sur sa propre personne. On peut donc décrire le corps transformiste comme étant burlesque car il met l'accent sur la fragilité de la construction des corps pour, à travers une connexion, remettre en cause le système qui les produit. Le lien entre représentation cinématographique du transformisme et les films comiques devient progressivement plus évident : le corps parodique de l'artiste (lorsqu'il est incarné en une *persona*) suit une démarche comique qui lui est préexistante. De plus, il est important de reconnaître que l'humour est une dimension importante des spectacles transformistes de cabaret.

---

<sup>89</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 6.

<sup>90</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 32.

Pourtant, il convient tout de même de se demander si le rire provoqué dans un spectacle transformiste (qui rit des normes parodiées) est le même que celui recherché par les effets de comédie des films de mon corpus. Dans le cinéma français, rit-on du propos transformiste ou bien du personnage ? Pour le bien de l'articulation de cette réflexion, il ne faut pas considérer la pratique artistique comme étant le simple travestissement d'une idée ou d'une image à laquelle elle se réfère, et donc une mauvaise imitation intentionnelle<sup>91</sup>. Bien que toutes les incarnations ne soient pas irréprochables (prenons l'exemple de l'oubli de se raser du personnage de David dans *Une nouvelle amie* de François Ozon), il faut savoir que le transformisme n'a pas pour inspiration d'accomplir sa dimension comique en tournant ses détails au ridicule. Chaque artiste souhaite effectuer sa propre incarnation de son image subjective de la femme, que cela implique des « erreurs » ou non. Ainsi, tout transformiste n'accomplit pas sa dimension parodique parce qu'il s'agit d'une mauvaise imitation, mais plutôt parce qu'il impose une distance entre le genre qu'il incarne et ceux qui sont mis en place par les normes (et ce parfois en les tournant à la dérision). Si, dans les films de fiction, le rire est provoqué par le personnage transformiste malgré lui, il est concevable de considérer la représentation comme souhaitant ternir la sous-culture de défauts qui ne lui sont pas inhérents. Cependant, si les ressorts comiques reposent sur le comportement de l'artiste en pleine incarnation, alors il se peut que cela fasse partie de sa performance. Dans ce second cas, ce serait le transformisme qui fait rire. Le questionnement suivant résume parfaitement cette nuance-là : « Qui est plus bête que l'autre, l'idiot ou celui qui s'en moque ? L'objet du rire ou le rieur ? Mais comment faire l'idiot quand on veut dénoncer les vrais idiots et que l'on doit passer soi-même pour un idiot ? »<sup>92</sup>.

La dimension parodique de ce principe d'incarnation féminine repose, lorsqu'elle est contestataire des tendances oppressives de la culture dominante, sur l'apparence de l'artiste : elle offre une image exacerbée de la femme au point où certains de ses atouts sont poussés à leur paroxysme pour ne plus paraître réalistes. Par exemple, de la mousse est souvent placée sous les collants de l'artiste transformiste pour que ses cuisses deviennent non seulement féminines, mais déformées à outrance. Le but de cette démarche, celle de rendre presque grossiers certains aspects de la métamorphose, s'inscrit dans le principe *queer* de la pratique de cette sous-culture. Présenter un corps transformé revient donc à créer « la sculpture sarcastique de l'absurdité, aveugle, des croyances en ces normes oppressives comme étant naturelles,

---

<sup>91</sup>. Magali, LE MENS, « Ne fais donc pas la cruelle », in *op. cit.*, p. 100.

<sup>92</sup>. Olivier, MONGI, *op. cit.*, p. 142.

biologiques et immuables »<sup>93</sup>. C'est, d'ailleurs, exactement pour cela qu'il est compliqué de déceler les défauts d'une incarnation transformiste : chacun est unique et dépend uniquement de la vision de son artiste. L'absurdité (sans connotation négative) du principe de cette sous-culture amplifie sa dimension comique. La théoricienne Judith Butler développe une réflexion autour de la construction hétérosexuelle et binaire que le transformisme parodie : « L'hétérosexualité offre des positions sexuelles normatives qu'il est intrinsèquement impossible d'incarner, et l'échec persistant pour s'identifier pleinement et sans incohérence à ces positions révèle l'hétérosexualité même non seulement comme une loi obligatoire, mais aussi comme une comédie inévitable »<sup>94</sup>. Le fonctionnement paradoxal du système dont la pratique de cette sous-culture se moque ne fait que relancer une dimension comique. D'une certaine façon, le transformisme est le produit des normes, qui dépend de cette présence pour exister.

Pourtant, les films de mon corpus ne respectent pas tous le principe comique du transformisme. De rire de l'artiste (en dehors de ses incarnations) à la vulgarisation du processus de métamorphose, les comédies françaises ne s'avèrent pas toujours être dans la même démarche *queer* que l'art mineur qu'elles exploitent. Alain Brassart dit : « Le travestissement a souvent été utilisé dans les comédies françaises comme effet comique lorsque le personnage ne peut être soupçonné d'homosexualité »<sup>95</sup>. Bien que, plus tard, j'étudierai le lien être homosexualité et travestissement que cet auteur fait, cette affirmation prouve une chose : la simple présence du transformisme est considérée comme comique lorsque le personnage fait partie des normes (dans ce cas-là, de l'hétérosexualité). Analyser la tendance représentative du transformisme en comédies revient donc à se poser la question suivante : se moque-t-on de la pratique d'un point de vue de normes dominantes ou bien est-ce que ces films trouvent un registre comique qui leur est propre ?

Deux principes comiques majeurs peuvent être distingués dans les films de mon corpus : celui du comique du situation, et ce que je nomme « le comique normalisant ».

Les longs métrages d'Édouard Molinaro et Merzak Allouache s'inscrivent dans le premier principe ci-dessus. Ce dernier consiste en un décalage constant entre le personnage

---

<sup>93</sup>. Valentin, GUBLI, *op. cit.*, p. 122.

<sup>94</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 17.

<sup>95</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, p. 122.

transformiste et le milieu qui l'entoure. Ce décalage ne vise pas à prouver une incompatibilité entre la société et l'artiste. Au contraire, le personnage est mis en difficulté dans un environnement normé qui ne comprend pas la réalité de la pratique de sa sous-culture. Le comique de situation, dans les fictions françaises qui représentent le transformisme, permet de faire avancer la narration en utilisant la domination de la culture normée (qui devient la source de l'incompréhension du personnage ou bien sa façon de se différencier du monde qui l'entoure). Le rapport comique entre le transformisme et les normes se révèle donc être un vecteur du récit. Dans un article de recherche, Magali Le Mens développe la théorie suivante : « Paradoxalement, le travesti – qui, avec ce qu'il met en jeu, traduit l'identité de l'autre sexe – est à la fois celui qui trahit, puisqu'il usurpe une identité fictive, et celui qui transcrit le plus fidèlement parfois l'archétype des codes sociaux usuels correspondant au genre qu'il interprète. Ainsi, l'efficacité humoristique du travestissement, comme Baudelaire le relevait dans l'essence du rire, procède d'une conscience de fortes contradictions »<sup>96</sup>. Ce serait alors la double identité du transformiste (non pas d'artiste et d'incarnation, mais plutôt d'imitation fidèle et d'illusion consciente) qui, dans sa dimension paradoxale et parodique, crée le rire. Le comique de situation concerne donc le personnage transformiste et son milieu, mais aussi la condition de ce personnage car, loin d'être dans le but de moquer sa démarche artistique, il s'agit d'un artiste qui se joue de l'entre-deux dans lequel il se place, entre réalisme de la transformation et connaissance de celle-ci. Il ne faut pas croire que la dimension parodique du processus transformiste ne cherche qu'à parasiter ce qui l'inspire<sup>97</sup> (les frontières des genres), mais plutôt voir en cette exploitation une possibilité de rediriger cette inspiration vers autre chose, une possibilité d'évolution (de créer des identités uniques).

Ce comique de situation se retrouve dans le long métrage de Merzak Allouache, *Chouchou*. La comédie naît dans la différence entre les motivations et les comportements du personnage principal, avec les milieux qu'il explore. Chouchou ne parvient pas à trouver immédiatement un milieu qui lui convient (en tant qu'homosexuel efféminé, il se dirige d'abord dans une église et y loge), et se retrouve parfois en situations de danger (le personnage fait face à des accès de violence dans le cabinet de psychologue dans laquelle il se transforme en femme de ménage). Le comique de situation s'accomplit alors dans ce paradoxe : le personnage transformiste se laisse surprendre par un décalage entre sa présence et les décors dans lequel il progresse, alors que leur incompatibilité est claire pour le spectateur. Une grande partie de la

---

<sup>96</sup>. Magali, LE MENS, « Ne fais donc pas la cruelle », in *op. cit.*, p. 107.

<sup>97</sup>. Selon la réflexion de Michel DEGUY, cité dans *Ibid.*

dimension comique de *Chouchou* repose également sur des gags visuels (la fameuse scène au restaurant de sushis dans lequel le plat se met à léviter), mais aussi sur de nombreuses transformations du personnage transformiste. Par exemple, il apparaît pour la première fois en tant que Choukri (son identité masculine, bien avant que Chouchou ne se révèle être une femme transgenre), habillé dans une tenue traditionnelle, pour essayer d'être hébergé dans un squat. Le ressort comique du film ne repose pas sur l'apparence ou la présence du transformiste mais bien sur la façon dont il ne comprend pas le monde qui l'entoure.

*La Cage aux folles*, d'Édouard Molinaro, est le second long métrage qui s'inscrit dans ce même principe de comique de situation. Il se révèle même en être un exemple parfait. L'enjeu du récit du film de Molinaro est de rendre compatible le monde transformiste (celui du couple d'Albin et Renato) avec la culture dominante hétérosexuelle (avec Laurent, le fils de Renato qui souhaite se marier et présenter sa future épouse). La comédie naît d'un comique de situation qui oppose les deux univers (normé et marginal) et qui les présente comme incompatibles sur plusieurs points. Certains jeux d'acteurs, comme celui de Jacob et celui d'Albin (qui sont tous les deux des personnages transformistes), amplifient la dimension humoristique de certaines séquences. En effet, ces derniers ne parviennent pas à adapter leurs expressions corporelles aux normes dominantes qui finissent par rejoindre leur milieu (la famille de la petite amie venant rendre visite à Renato pour un repas de rencontre). Par exemple, Jacob ne sait pas porter de simples chaussures et a pour habitude d'arborer des tenues provocantes, à la frontière des genres. Albin, quant à lui, se place sans cesse en marge des normes en jonglant entre apparence et comportements féminins, ou masculins. La comédie de *La Cage aux folles* est teintée d'un cynisme qui rappelle le sarcasme parfois lié à l'incarnation transformiste, lorsqu'elle est contestataire des normes de genre. Les personnages issus de minorités se moquent de leurs propres conditions dans une démarche qui se révèle *queer* : en répétant un processus d'exclusion des minorités, les personnages du film de Molinaro entretiennent la marge dans laquelle ils s'inscrivent. Une réplique du personnage de Jacob représente la comédie de *La Cage aux folles*, et du principe du comique de situation qui se révèle être une tendance représentative du transformisme : « On m'a déjà traité de nègre, on m'a déjà traité de tante mais on ne m'a jamais traité de français »<sup>98</sup>.

J'aimerais tout de même proposer une réflexion sur une longue citation de Mehdi Derfoufi que voici : « La généalogie du personnage et les codes de sa mise en scène font que

---

<sup>98</sup>. Personnage de Jacob, interprété par Benny LUKE, dans le film d'Édouard MOLINARO, *La Cage aux folles*, 1978.

ce film [*Chouchou*] prolonge essentiellement le registre comique français du travestissement des années 1970 et 1980 (notamment avec la série de films *La Cage aux folles*). Dans ce registre, le mécanisme du rire repose sur le grotesque et la moquerie des performances de genre et des sexualités communément considérées comme déviantes. [...] Les attitudes d'Elmaleh naviguent entre deux pôles : d'une part le registre comique où il donne l'impression d'occuper un corps qui n'est pas le sien, et d'autre part un registre intimiste qui rejoue la fascination pour l'ambivalence sexuelle du corps oriental »<sup>99</sup>. Il est compliqué de dire que *Chouchou* comme *La Cage aux folles* se moquent des performances de genre : ces deux films en proposent plusieurs qui sont perçues positivement par les personnages qui y assistent (le personnage d'Alain Chabat tombe sous le charme de Chouchou pendant une représentation, ou bien Renato est fier de ses employés après l'ouverture de *La Cage aux folles*...). Les personnages qui jugent négativement les modes de vie des personnages transformistes (comme le personnage de Michel Galabru dans le film de Molinaro) finissent par les accepter d'eux-mêmes, ou par la force des événements (Michel Galabru décide de se travestir pour sortir d'un bâtiment incognito, et reconnaît alors la force de cette pratique). De plus, je ne lierai pas le registre comique à « l'impression d'occuper un corps qui n'est pas le sien » pour le personnage de Chouchou, en partie parce que cela semble aller dans le sens de son questionnement transgenre qui est l'une des thématiques sérieuses du long métrage. Là où le comique de situation de ces deux longs métrages peut être remis en question est à propos de ses stéréotypes. Les personnages homosexuels (en n'oubliant pas que Chouchou est considérée comme tel par le spectateur pendant une majorité de la durée du film) sont associés à une féminité qui rappelle le cliché de la « folle » dont la communauté homosexuelle souffre. Cependant, d'autres personnages homosexuels (celui d'Alain Chabat dans *Chouchou*, ou celui d'Ugo Tognazzi dans *La Cage aux folles*) déconstruisent le mythe en affirmant une masculinité qui n'est pas remise en doute.

Ainsi, la comédie de ces deux longs métrages de fiction ne naît pas de la simple représentation de l'incarnation transformiste féminine à l'écran. Cette dernière ne dépend pas du registre humoristique, puisque ce dernier est le produit de la différence entre des situations données (qu'elles soient culturelles, morales, narratives...).

Le second principe humoristique impactant la représentation de l'artiste transformiste au sein d'une comédie est celui que je nomme « comique normalisant ». *Tenue de soirée* de

---

<sup>99</sup>. Mehdi, DERFOUFI, « Travestissement et transidentités dans le cinéma français », in *op. cit.*, p. 148.

Bertrand Blier et *Madame Irma*, de Bourdon et Fajnberge, s'inscrivent dans une démarche humoristique qui lie le transformisme à des ressorts comiques basés sur des normes. Ce principe est si fort que l'art mineur devient dépendant des normes qui le dominent et ne parvient plus à s'en dissocier.

Prenons d'abord l'exemple du film de Didier Bourdon et Yves Fajnberge. Le comique normalisant de *Madame Irma* est inscrit principalement dans ses dialogues qui explicitent les problèmes situationnels qui entourent le personnage principal et transformiste. Cela peut notamment se justifier par le fait que la pratique n'est pas considérée comme un art mineur dans le récit : il s'agit d'une arnaque ridicule visant à soutirer de l'argent à des passants crédules. Dès que la première incarnation féminine a lieu, les genres se brouillent. Les personnages ne parviennent plus à différencier l'incarnation féminine de la binarité du système social genré et, par extension, la dimension réflexive du transformisme (dans laquelle Autrui doit réfléchir quant aux composants de son identité de genre) est complètement oubliée (aucun personnage ne se questionne). Une réplique d'un figurant, chauffeur de taxi, qui s'adresse à Francis Lenoir sous les traits de Madame Irma, résume la comédie de ce film : « Je vous dépose où Madame ? Enfin Monsieur ? Monsieur Dame ? »<sup>100</sup>. Le simple fait de pouvoir se déroger à la construction binaire du genre suffit à créer un ressort comique : ce long métrage est ancré dans la culture dominante au point de tourner en dérision un écart avec cette dernière. Il convient de préciser que ce film repose également sur un comique physique, celui de la maladresse du transformisme (de faux ongles qui se retirent, une perruque mal positionnée...), qui rappelle la fonction de l'art mineur dans *Madame Irma* : apporter sa représentation sans que sa démarche *queer* et artistique ne s'accomplisse.

*Tenue de soirée* de Bertrand Blier s'inscrit dans une démarche similaire, bien qu'elle soit plus nuancée par le fait qu'il s'agisse d'une comédie dramatique. Le comique normalisant dans ce long métrage naît dans les personnalités crues des personnages principaux. Bob (interprété par Gérard Depardieu), qui est à l'origine du transformisme puisqu'il incite Antoine à incarner une illusion féminine, est le vecteur de la dimension humoristique dans le film. Il provoque la suite du récit et dirige la plupart des dialogues dans lesquels il est impliqué. Le comique de ce long métrage repose sur de l'humour cru, charnel et sexuel, comme nous le prouve cette réplique : « Une serrure, il faut que ça mouille. C'est comme tous les orifices : tu

---

<sup>100</sup>. Figurant dans le film de Didier BOURDON et Yves FAJNBERGE, *Madame Irma*, 2006.

la démarres à la salive et t'attends qu'elle se donne »<sup>101</sup>. Le comique normalisant ne vise pas à rendre la représentation du transformisme ridicule ou sarcastique, puisque le personnage d'Antoine prend au sérieux l'incarnation (au même titre que Bob). Néanmoins, la transformation rapproche le personnage principal (Antoine) des normes qui la rejettent. Se transformer en femme piège Antoine dans le schéma hétérosexuel et binaire plutôt que l'aider à s'en émanciper. La pratique personnelle du transformisme social s'avère, dans ce film, ne pas être indépendante de la culture dominante. Dans son livre *Éclats de rire*, Olivier Mongin dit : « Son comique n'est ni celui de Francis Blanche ni celui de Bertrand Blier, qui sont des bavards, des hâbleurs, des baratineurs, de vrais méchants »<sup>102</sup>. Il est vrai que la dimension comique de *Tenue de soirée* passe majoritairement par une oralité qui place le transformisme dans une vision de la société générale : violente et crue. Dans ce film, le transformisme d'Antoine devient le produit d'un autre personnage sexualisé et sexualisant (dans une démarche en partie humoristique), ce qui lie la pratique *queer* à l'orientation sexuelle (et surtout l'hétérosexualité) et l'empêche de s'en détacher.

« *Tenue de soirée* (Blier, 1986), un "film d'auteur" cette fois, avec Michel Blanc et Gérard Depardieu, constitue une exception en adoptant qui balance entre comédie et gravité »<sup>103</sup>. Il faut reconnaître que le long métrage de Blier permet tout de même au transformisme d'affirmer une indépendance dans cette représentation : la pratique artistique n'est pas limitée à la comédie et peut s'avérer intéressante pour d'autres récits. Cela me mène à un film de mon corpus de fiction dont je n'ai pas traité dans cette partie, *Une nouvelle amie* de François Ozon. Ce long métrage, présenté comme une comédie dramatique, ne se repose pas sur des ressorts comiques. Il y raconte l'histoire sérieuse et tragique d'un homme cherchant à vivre en tant que femme et à reconstruire son quotidien après la disparition de son épouse. Le transformisme y est une pratique fertile et complexe, incomprise par le personnage principal (Claire, interprétée par Anaïs Demoustier) pendant une majorité du film mais finalement acceptée lors de son dénouement. L'existence de représentations libérant le transformisme de sa dépendance au registre comique soutire certaines de ses occurrences (comme celle du film d'Ozon) aux tendances qui régissent une grande majorité de l'histoire du cinéma dans ce domaine. Cela donne bon espoir quant à l'insertion du transformisme dans des récits filmiques futurs, puisque *Une nouvelle amie* est le film le plus récent du corps, réalisé en 2014.

---

<sup>101</sup>. Personnage de Bob, interprété par Gérard DEPARDIEU, dans le film de Bertrand BLIER, *Tenue de soirée*, 1986.

<sup>102</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 152.

<sup>103</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, p. 122.

Ainsi, à l'image de la fonction du transformisme au sein des longs métrages français de fiction, nous trouvons deux principes opposés que suivent les registres comiques de ces œuvres. Là où une première tendance ne souhaite pas imbriquer le transformisme dans une comédie qui supprimerait son indépendance et préfère offrir une représentation autonome, le second fait reposer sa démarche comique sur le lien exercé entre la sous-culture artistique et les normes qui la dominent. La première tendance rit de ce que le film fait subir au personnage transformiste (*Chouchou, La Cage aux folles*), tandis que la seconde se moque de la pratique transformiste en la soumettant à l'hégémonie de la société hétérosexuelle et cisgenre (*Madame Irma, Tenue de soirée*). La fiction française, ou du moins les comédies, offre donc à la fois une représentation en partie *queer* (lorsque le transformisme reste libre et n'est pas résumé par ce qui l'opprime), mais aussi en partie souffrante de la relance des normes qui contraignent l'art mineur à exister en marge, puisqu'il ne s'en détache pas. Notons tout de même la possibilité d'une alternative récente au traitement comique de cette sous-culture. *Une nouvelle amie* prouve que le transformisme est un art plus complexe qu'une simple parodie burlesque et qui est capable d'être l'outil de récits complexes et sérieux.

## b) La persistance de l'hétéronormativité

Jusqu'ici, notre étude de la représentation transformiste nous a révélé que le traitement documentaire de cette pratique était différent de son équivalent fictionnel. L'écart qui sépare ces deux représentations, bien qu'elles aient des points communs indéniables (comme la double fonction sociale et spectaculaire de l'art transformiste par exemple) est principalement lié aux normes que la sous-culture fuit. Les longs métrages de fiction révèlent, en réalité, une difficulté à distancer le transformisme de la culture dominante, malgré la dimension *queer* de celui-ci. De la même façon que l'omniprésence du registre comique (et son double fonctionnement), un phénomène influe sur la représentation de la sous-culture transformiste dans la fiction française : il s'agit de l'hétéronormativité.

La note de traduction de *Trouble de genre*, écrite par Cynthia Kraus, nous en donne la définition : « *Normative heterosexuality* : littéralement "hétérosexualité normative" que je traduis par le terme unique d'"hétéronormativité". Ce terme désigne le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable »<sup>104</sup>. Il est important de garder à l'esprit qu'il s'agit là d'une norme qui régit le système sociétal mis en place. L'hétéronormativité n'est pas un simple modèle qui permet à d'autres possibilités (comme les autres sexualités, ou les personnes non-binaires) d'exister. Il s'agit plutôt d'une règle qui oppresse ce qui se déroge à son hégémonie. Cependant, si nous étudions la transformation de genre, il convient de se poser la question suivante : Pourquoi est-ce que les normes sexuelles viennent influencer cet effort de représentation cinématographique ? Il est important, pour comprendre ce raisonnement, de suivre celui de l'auteur de *Trouble dans le genre* : « Judith Butler se place en fait, depuis *Trouble dans le genre*, à l'articulation problématique, toujours précaire et jamais assurée, entre genre et sexualité : c'est le jeu du raccordement imparfait entre ces deux plaques tectoniques de la norme qui agite sa réflexion »<sup>105</sup>. Il est difficile de trouver une raison logique au lien complexe du genre et de la sexualité autre que la suivante : les normes hétérosexuelles et binaires vont de pair dans notre société contemporaine et influent la majorité des individus, ainsi que leurs expressions de genre.

---

<sup>104</sup>. Cynthia, KRAUS, « Notes de traduction », in *op. cit.*, p. 24.

<sup>105</sup>. Éric, FASSIN, « Préface », in *Ibid.*, p. 12.

Analyser la mise en place de ses normes reviendrait à faire de cette réflexion une étude historique et sociale, et par extension à nous éloigner du septième art et de ses tendances représentatives. Tâchons plutôt, dans la même façon que Judith Butler, d'accepter le pouvoir des normes sexuelles et de genre qui fonctionnent comme un lot qui définit la culture dominante. Cette notion de « pouvoir » est importante, car elle nous informe sur la condition du transformisme. Soumis, cet art mineur décide de se soustraire à ces normes en acceptant d'être en marge. Cela permet à la sous-culture d'échapper à l'oppression de l'hétéronormativité : « Les rapports de pouvoir liés au genre, précisément au sexe, à la sexualité et à l'identité de genre, exercent une domination avant tout sur les corps, en les gouvernant, en les assujettissant, en les assignant, en les contraignant, en les pathologisant, en les enfermant »<sup>106</sup>. Ainsi, la domination de l'hétéronormativité sur les corps a un impact direct sur notre sujet : le corps transformiste, lorsqu'il est représenté au cinéma, est confronté à d'autres corps qui, eux, ne se soustraient pas aux normes et ne cherchent pas à le faire (du moins, il faudrait que le transformisme accomplisse sa dimension réflexive pour qu'ils en aient l'opportunité). Puisqu'aucun film français n'a décidé de ne représenter que des corps *queers* ou transformistes, alors il convient d'établir le lien entre le personnage artiste et ceux qui l'entourent, vecteurs malgré eux de l'hétéronormativité qui les définit.

En revanche, il ne faut pas croire que la présence de personnages hétérosexuels et s'identifiant au fonctionnement binaire empêche le transformiste d'accomplir la portée *queer* de son art. Tout d'abord, pour se placer dans une marge contestataire de la culture dominante, il faut que cette dernière existe. De plus, le principe artistique transformiste propose à tout un chacun de réclamer une identité de genre individuelle. D'une certaine façon, tous les genres et toutes les sexualités, à travers le prisme du transformisme, sont valides. C'est d'ailleurs pour cela que le corpus étudié propose des personnages transformistes de tous les horizons, de l'homme hétérosexuel cisgenre (les hommes interrogés dans *Crossdresser*), au personnage homosexuel (par exemple le couple Albin-Renato dans *La Cage aux folles*) en passant par la femme transgenre (*Chouchou* ou *Une nouvelle amie*). Une étude de la promotion de la santé, écrite par Le Talec, Authier et Tomolillo, établit la théorie suivante : « Le concept de rapports sociaux de sexe a suscité de nombreux débats sur la sexualité et l'hétérosexualité. Le principal reproche qui lui est fait est de poser un cadre de pensée limité et de réifier la "différence binaire des sexes", au détriment d'une approche critique plus large des sexualités et des configurations

---

<sup>106</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, Danièle, AUTHIER, & Sylvie, TOMOLILLO, *La promotion de la santé au prisme du genre*, Presses de l'EHESP, 2019, p. 9.

non binaires »<sup>107</sup>. On y retrouve là ce qui oppose la pratique transformiste et la culture dominante : la volonté d'individualiser plutôt que de catégoriser l'être humain. Pour résumer le fonctionnement de la société hétéronormative, j'aimerais citer le travail de Le Talec, Authier et Tomolillo une nouvelle fois : « Et tout simplement parce que le genre est partout présent dans le social, parce qu'il gouverne la socialisation des corps (comment on devient idéalement un homme ou une femme "normal/e", ou comment on s'écarte de ce modèle), parce qu'il organise les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes et leur attribue des qualités et rôles a priori différenciés (les femmes dévolues au soin des autres, par exemple), qu'il influe sur les relations sexuelles, affectives ou économiques (le travail domestique, notamment), parce que la norme qu'il véhicule valorise l'hétérosexualité et la différence binaire des sexes au détriment d'autres pratiques sexuelles ou d'autres identités de genre »<sup>108</sup>. L'hétéronormativité est donc le produit des frontières du genre qui, dans sa dimension paradoxale, produit la pratique transformiste qui utilise ses composants. Le genre (et ses pouvoirs) parvient à créer autant d'identités qu'il en oppresse.

Ainsi, dans le septième art français, ou du moins dans sa représentation du transformisme, l'hétéronormativité se présente comme un parasite qui intègre les longs métrages à la façon d'un élément nécessaire à l'existence de la pratique de la sous-culture. Le transformisme n'atteint pas l'image filmique sans en être accompagné. Pour être plus précis, les cinéastes de mon corpus ne se contentent pas de représenter le transformisme comme étant oppressé par des normes mises en valeur. L'hétéronormativité prend une forme plus subtile, à l'écran : elle consiste en une dualité perpétuelle qui oppose le personnage transformiste et les personnages féminins. L'être *queer*, pour s'accomplir, subit la compétition d'un autre personnage afin de déterminer lequel des deux occupe la même place au sein du schéma hétéronormatif. Puisque le personnage transformiste affronte les femmes, il convient de décrire la place convoitée comme étant « féminine ». La place « masculine » (si on suit le principe binaire de l'hétéronormativité) étant occupée par les hommes.

La démarche transformiste cherche pourtant, comme nous le prouve le travail de Renate Lorenz, à dénaturiser le système binaire et hétéronormatif<sup>109</sup>. Sa représentation cinématographique crée donc un conflit avec le principe de l'art devenu sujet filmique, et ce que lui imposent les cinéastes. Dans son ouvrage théorique nommé *Art queer : une théorie*

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>109</sup> Renate, LORENZ, *op. cit.*, p. 60.

*freak*, Lorenz précise également la façon dont l'art *queer* organise une distance entre le sujet et ses composants, une distance de l'hétéronormativité, de l'être blanc, de l'être-capable et, en plus de cela, elles facilitent la possibilité d'abandonner les confins de la subjectivité (les frontières posées par les normes qui nous ont engendrées)<sup>110</sup>. Plutôt qu'insister éternellement sur l'opposition entre la théorie de la pratique transformiste et la façon dont elle n'est pas respectée par le cinéma français qui adopte l'hétéronormativité, j'aimerais prendre le point de vue inverse. En analysant la présence du schéma hétéronormatif dans les films de mon corpus, je souhaiterais comprendre comment ce principe parvient à parasiter la sous-culture artistique à l'écran. Analyser l'articulation de la norme qui organise son retour sur l'art qui souhaite s'en éloigner, voilà l'objectif de la réflexion qui suit.

Dans *La Cage aux folles*, le couple de Renato et Albin est contraint de rencontrer les parents de la fiancée de Laurent, fils du premier. Il convient de remarquer que l'homme masculin du couple homosexuel, Renato, est en réalité un ancien hétérosexuel qui s'identifie au schéma binaire du genre, puisqu'il ne se transforme pas pour questionner ses limites. D'une certaine façon, Renato était un adhérent des normes dominantes et, ainsi, ne crée pas le paradoxe homme/féminin comme le fait Albin. Pour satisfaire les valeurs traditionnelles (hétéronormées) du couple de parents invités, Albin décide de se transformer en femme, mais aussi de prétendre en être réellement une (en profitant d'une illusion transformiste) pour occuper la place maternelle du schéma familial. La persistance de l'hétéronormativité devient claire dans le film d'Édouard Molinaro : pour ne pas brusquer un couple hétéronormé, Albin fait en sorte que le sien le devienne aussi. On voit ici la première occurrence d'un phénomène de mon corpus : la dualité permanente entre personnage transformiste et personnage féminin fait qu'ils partagent tous les deux la même place. Les rôles de ces personnages sont présentés, par ce long métrage, comme étant similaires et par extension, leurs existences sont incompatibles l'une avec l'autre. Cette incompatibilité est caractérisée par le personnage de l'ex-femme de Renato. Simone Deblon (interprétée par Claire Maurier), mère de Laurent, apparaît au milieu de cette comédie française. La confrontation de son personnage avec celui d'Albin est claire : ils souhaitent tous les deux une relation avec le même « homme masculin », Renato. Cette affirmation permet de questionner la place de la féminité dans le film de Molinaro. Pourquoi est-ce que les personnages féminins sont dépendants de la présence du masculin ? Là où les hommes

---

<sup>110</sup>. En citant le travail de David HALPERIN, *Ibid.*, p. 19.

masculins parviennent à trouver leur place dans les schémas familiaux et sociétaux sans devoir la défendre, les personnages féminins (femmes mais aussi Albin, qui semble être lié à ces dernières par sa pratique du transformisme) sont en compétition constante. La représentation du personnage transformiste souffre alors d'un manque d'indépendance. Il ne parvient pas à occuper une place qui lui est propre et n'accomplit pas la fonction de sa pratique artistique (permettre à tout un chacun de définir sa propre identité, affranchie du pouvoir des normes). Dans son ouvrage sur la représentation homosexuelle dans le cinéma français, Alain Brassart dit : « Dans les années 1980, l'assouplissement des mœurs va permettre à des réalisateurs homosexuels de mettre en scène des personnages gays moins caricaturaux que dans les décennies précédentes. [...] Au cours de la décennie précédente, le succès public de *La Cage aux folles* aura permis une plus grande visibilité des homosexuels même si ceux-ci sont encore trop souvent représentés sous les traits d'une caricature féminine »<sup>111</sup>. Cela aide à prouver l'influence de l'hétéronormativité sur ce film de fiction. Bien que la caricature puisse être déclinée d'autres façons que le simple lien entre transformisme et féminité (par exemple avec le fait qu'Albin, déguisé en femme, ne puisse pas s'empêcher de toucher l'autre père de famille), le fait que le couple homosexuel soit obligé d'accomplir le même schéma que le couple hétérosexuel rappelle les normes de la culture dominante. Albin et Renato ne peuvent pas être deux individus masculins en couple, et sont donc contraints de se répartir la féminité et la masculinité. Cette nouvelle citation de Brassart est la preuve de l'influence hétéronormative dans *La Cage aux folles*, pourtant référence homosexuelle du cinéma français : « Le fait que les deux protagonistes de *La Cage aux folles* appartiennent à l'univers du *showbiz* accentue leur dimension clownesque, ce qui ne favorise pas une véritable identification du spectateur même si celui-ci peut bien évidemment éprouver une certaine empathie pour ce couple si proche du couple hétérosexuel »<sup>112</sup>. Il est difficile de connaître la raison du rapprochement du transformisme et de l'hétéronormativité que fait Molinaro dans son film. Il est possible que la théorie de Brassart soit juste, et que le réalisateur ait cherché à faciliter l'identification du spectateur aux personnages qu'il met en scène.

*Tenue de soirée*, la comédie dramatique de Bertrand Blier, ne fait pas exception et permet aux normes hétéronormatives de persister dans la représentation cinématographique du transformisme. Le personnage de Bob (Gérard Depardieu) est l'origine du transformisme

---

<sup>111</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, p. 52.

<sup>112</sup>. *Ibid.*, p. 125.

puisqu'il incite son compagnon, Antoine (Michel Blanc), à se transformer en femme pour une sortie en ville. Ce n'est pas cette simple demande qui incarne le pouvoir de l'hétéronormativité, mais plutôt ce qui la précède. Avant de former un nouveau couple, on découvre Antoine en couple avec Monique (interprétée par Miou-Miou). Au fur et à mesure que le récit progresse, la présence de Bob parasite le couple hétérosexuel et finit par chasser la femme de ce schéma. Alors, une version homosexuelle du duo se met en place lorsque Bob et Antoine commencent une relation amoureuse. Une fois encore, le schéma masculin-féminin du couple hétérosexuel influence son équivalent homosexuel grâce à la domination des normes hétéronormatives. Le couple homosexuel ne peut pas s'accomplir en tant que masculin-masculin, et la féminité se doit d'être portée par l'un des deux partenaires. Le schéma est d'autant plus intéressant dans le film de Blier car Antoine, qui portait la partie masculine de son couple avec Monique, devient la partie féminine de celui qu'il entretient avec Bob. Le personnage de Michel Blanc a d'ailleurs pleinement conscience de cette féminisation forcée : « Je suis devenue une fiotte, une vraie gonzesse. Bientôt, je vais avoir la culotte de cheval »<sup>113</sup>. Il convient de questionner le choix d'Antoine, plutôt que Bob, pour porter la féminité hétéronormative de ce couple, dans cette représentation. Il est possible que, de la même façon que pour le schéma Albin-Renato dans *La Cage aux folles*, l'expression de genre soit étroitement liée à la sexualité du couple. L'être pénétré souffre alors d'une dépendance à l'être pénétrant qui, lui, jouit du privilège d'avoir les normes de pouvoir de son côté. C'est pour cela qu'Antoine, Albin ou même Monique lorsqu'elle est en couple dans *Tenue de soirée*, subissent les désirs du masculin. Pour résumer, l'être pénétré est associé au féminin (qu'il soit homme ou femme), et ne peut pas exister pleinement puisque les « places féminines » créent de la compétition entre ceux et celles qui les convoitent. Le transformisme, quant à lui, semble alors être une façon de transformer (pas au sens physique littéral) un homme en femme au sein d'un couple.

La présence de l'hétéronormativité dans *Madame Irma* de Didier Bourdon et Yves Fajnberge n'est plus à prouver. Elle régit la façon de penser de tous les personnages, Francis Lenoir inclus alors qu'il est le vecteur de la thématique transformiste au sein du récit. Tout d'abord, aucun personnage ne se dérobe à l'hétérosexualité et à la binarité du genre. La culture dominante semble contrôler chaque interaction : lorsque Francis se transforme, il est simplement mal vu pour un être masculin de devenir féminin. Seul un personnage secondaire

---

<sup>113</sup>. Personnage d'Antoine, interprété par Michel BLANC, dans le film de Bertrand BLIER, *Tenue de soirée*, 1986.

de serveuse (d'un bar à côté de la caravane de la voyante) soutient la pratique transformiste et donc Madame Irma en sachant qu'il s'agit d'un homme. Cependant, puisque le personnage transformiste entretient une honte de la pratique et du fait d'exprimer de la féminité en tant qu'homme, le pouvoir des normes reste inchangé. Il convient d'ajouter que l'abolition de la dimension artistique du transformisme en faveur de l'hétéronormativité supprime la rivalité entre personnage féminin et personnage transformiste. Francis Lenoir n'essaye pas d'occuper la place féminine d'une autre femme, tout simplement parce que l'être est honteux à ses yeux (parce que l'homme correspond au masculin selon la logique dominante). Une fois encore, seul le processus de transformation est exploité, puis intégré à un univers normé qui le rejette.

Je rapproche une nouvelle fois *Chouchou* de Merzak Allouache et *Une nouvelle amie* de François Ozon pour étudier l'influence de l'hétéronormativité sur la représentation de leurs personnages transformistes. Cela se justifie par la présence de la thématique transgenre pour les deux personnages principaux de ces deux longs métrages, Chouchou et Virginia (qui correspondent respectivement à Choukri et David avant qu'ils ne réalisent leurs identités féminines). Il est difficile de parler d'une hétéronormativité omniprésente dans des œuvres proposant des personnages qui transcendent les normes pour réclamer une identité qui leur est propre. Dans *Chouchou* comme dans *Une nouvelle amie*, l'être transformiste est capable d'identifier le fonctionnement binaire du masculin et du féminin pour comprendre celui qui lui correspond le plus.

Dans le film d'Allouache, il est intéressant de voir comment un schéma qui semble être, alors que le récit filmique se dévoile, celui d'un couple homosexuel (et donc d'un masculin-masculin) se révèle son opposé hétérosexuel avec un masculin-féminin (le premier étant porté par Stanislas, homme, et le second par Chouchou, femme transgenre). Alors que ce long métrage fait la plupart du temps à la tradition et à l'histoire transformiste (avec des scènes de cabaret...), l'« homme » qui incarne cette pratique finit par associer sa féminité avec le fait d'être femme. Cela révèle l'influence hétéronormative sur la représentation cinématographique voulue par Allouache, le réalisateur, lui-même : une fois encore, le transformisme fait du personnage masculin (à l'origine, c'est-à-dire au début du film) de Choukri, un personnage féminin. Le couple homosexuel n'existe alors pas vraiment puisque l'un des deux partenaires est identifié à la femme. Il ne faut pas croire que je dénigre la thématique transgenre du personnage de Chouchou, mais plutôt comprendre que je questionne l'influence des normes sur la construction même du film. Pourquoi ne pas avoir représenté un couple d'hommes qui

puissent accomplir le masculin-masculin ? Pourquoi est-ce que le transformisme se soumet au schéma hétéronormatif qui veut imposer le principe masculin-féminin ? La séquence finale du long métrage porte clairement la marque de l'influence de la culture dominante : un personnage ne peut pas être à la fois masculin et transformiste. Chouchou revient vers ses proches, habillée dans une robe de mariée, pour retrouver l'homme avec lequel elle entretient une relation, Stanislas. L'hétéronormativité se retrouve dans le costume lui-même, celui de la robe, qui symbolise l'union du féminin et du masculin. Le fait que Chouchou porte cette tenue montre que son retour vers le masculin (son compagnon) se doit d'être féminin, et que ce personnage occupe le rôle d'une femme aux yeux de la société dominante. D'une certaine façon, la frontière entre personnage féminin et transformiste est encore ignorée, tout simplement parce qu'ils ne font qu'un. Le fait que Chouchou soit une femme trans ne justifie pas l'hétéronormativité : ce personnage transformiste aurait pu incarner une identité de genre unique, celle encouragée par sa propre pratique artistique.

*Une nouvelle amie* est un film qui, bien qu'il ait de nombreux points communs avec *Chouchou*, propose une thématique hétéronormative unique. Tout d'abord, il convient d'écarter, en partie, le questionnement transgenre de Virginia qui le réalise en dénouement du long métrage. La plupart de cette œuvre traite d'un homme cisgenre hétérosexuel, David, qui effectue des performances sur une scène sociale. C'est le personnage de Claire qui va amorcer un questionnement quant à la sexualité de David, après avoir appris qu'il se transforme occasionnellement en femme. Claire est persuadée que David refoule son homosexualité, mais ce n'est pas le cas : le personnage transformiste se revendique attiré par les femmes et ne s'y dérobe pas. Claire ira jusqu'à imaginer David en train de coucher avec son mari, alors qu'aucune séduction n'existe entre ces deux personnages. La position que prend le film d'Ozon quant à l'hétéronormativité est intéressante : le réalisateur semble avoir conscience du pouvoir des normes, mais prouve qu'il peut être contesté par le récit qu'il met en place. Le personnage de Claire est un symbole de ces normes, puisqu'elle a toujours vécu en les appliquant. Son opposé est le personnage de David qui, tout en étant masculin (avant de se révéler femme transgenre), parvient à acquérir de la féminité sans remettre en cause sa sexualité. Une visite de Liz (interprétée par Aurore Clément), la mère de la défunte femme de David, est une nouvelle occasion pour le cinéaste de rappeler la puissance de la culture dominante sans pour autant la laisser contrôler la représentation transformiste : le fait que David croise les jambes gêne autant Claire que Liz qui n'acceptent pas l'association d'un homme avec la féminité. L'attirance de David pour les femmes ne changera pas avec la révélation de sa vraie identité, celle d'une

femme transgenre. Ce personnage et sa représentation prouve qu'il est possible de déconstruire les normes de genre au cinéma. David dissocie l'homme du masculin, et le masculin de l'hétérosexualité. Il crée, au sein de ce long métrage, un champ de possibilités : puisqu'il est féminin et hétérosexuel, puis révèle être un « elle » lesbien et féminin, il est possible de suivre l'association et l'identité de genre qui nous correspond. La représentation du transformisme dans ce film accomplit la démarche de la pratique artistique qui cherche à inciter Autrui à réclamer sa propre identité. François Ozon donne une solution à l'association permanente du transformisme et des normes au cinéma : il faut que le film ait conscience du pouvoir de la culture dominante pour que son transformisme s'en émancipe.

« L'émancipation serait un passage, ou une rupture, le devenir indépendant d'une personne qui cesserait de se voir assujettie à une domination, qui accéderait à un exercice libre de la volonté ou encore qui trouverait enfin elle-même le pouvoir de décider du sens de ses actes. Elle cesserait alors d'être commandée par d'autres, d'être causée, de subir une loi hétéronome à elle-même, pour accéder à sa propre cause, à la liberté d'être soi ou d'agir par soi-même »<sup>114</sup>.

La tendance représentative majoritaire des films de fiction prouve que le format cinématographique peine à traduire, à l'écran, la marginalité du transformisme. Les normes, fuies par cet art mineur qui les remet en cause et les conteste, sont intégrées à la représentation et le personnage transformiste se retrouve contraint de dépendre d'elles. Par le biais de l'hétéronormativité, les longs métrages de fiction français nient la dimension *queer* de la pratique artistique qui s'inscrit dans un univers, produit de la culture dominante. D'une certaine façon, le pouvoir de l'hétéronormativité fait en sorte d'adapter le transformisme à sa co-présence au sein de la représentation cinématographique. En associant transformisme et féminité, puis féminité et femme, l'indépendance et l'autonomie d'une démarche marginale devient un moyen de créer de la compétition pour les normes. Les personnages féminins (femmes, transformistes) se battent pour la même place dans le schéma hétéronormé. Il convient de questionner la misogynie de l'effet de la culture dominante qui résumait la féminité dans un combat pour accéder à la masculinité intacte (les personnages masculins n'ayant pas à défendre leur place). La représentation du transformisme d'*Une nouvelle amie*, ou celle des films documentaires (qui n'ont pas été traités puisque le pouvoir de l'hétéronormativité se manifeste

---

<sup>114</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, Danièle, AUTHIER, & Sylvie, TOMOLILLO, *op. cit.*, p. 23.

majoritairement par le récit fictif), prouve qu'il est tout de même possible de représenter la démarche *queer* du transformisme tout autant que sa fonction réflexive. Pour cela, il faut que le film (son récit, ses personnages...) ait conscience des normes pour mieux les déconstruire. Puisque la majorité de la représentation du cinéma français semble en faveur de l'hégémonie des normes de genre, du moins dans l'application de l'hétéronormativité, j'aimerais citer Valentin Gubli qui prouve que la comparaison entre femme et transformiste n'a pas lieu d'être : « Je ne peux m'empêcher d'y lire toute l'histoire des efforts patriarcaux, comme décrits par De Beauvoir, à soutirer à la femme, au féminin toute essentialité, de ne le considérer que comme le négatif, comme le relatif, comme l'Autre – et il me peine encore plus de devoir écrire ces mots, n'étant que trop au fait des restes de ce mensonges, et des faux parallèles trop souvent dessinés entre l'homosexuel pénétré et la féminité »<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup>. Valentin, BUGLI, *op. cit.*, p. 41.

### c) Une caractérisation stéréotypée

« La présence structurante de dynamiques hétérosexuelles dans les sexualités gaies et lesbiennes ne veut pas dire que celles-ci soient déterminées par, dérivées de, et réductibles à celles-là. La présence de ces normes ne constitue pas seulement un lieu de pouvoir indéniable, mais elles peuvent devenir – deviennent – le lieu de contestation et de parade/parodie sapant les prétentions de l'hétérosexualité obligatoire à la naturalité et à l'originalité »<sup>116</sup>.

Au début de cette réflexion sur la représentation du transformisme dans le cinéma français, nous avons tiré une définition de l'étude de deux documentaires (*Les Reines de la Nuit* de Christiane Spièro et *Crossdresser* de Chantal Poupaud) : dans ce registre cinématographique, la sous-culture étudiée s'inscrit dans une démarche personnelle et subjective d'incarnation féminine, faite pour Autrui puisque son regard accomplit la dimension réflexive du processus suivi. Précédemment, j'ai également fait le lien entre sexualité et genre qui s'entrechoquent en tant que deux dimensions marginalisées par l'effet du pouvoir des normes. Le transformisme est un art qui favorise l'expression d'une identité de genre unique et individuelle, sans pour autant la lier à une sexualité précise comme la présence d'artistes hétérosexuels dans *Crossdresser* l'a prouvé (bien que le transformisme soit majoritairement pratiqué par la communauté gay). Réduire la pratique transformiste à l'artiste homosexuel (comme le fait Christiane Spièro dans *Les Reines de la Nuit*) revient à faire hommage à l'histoire de cette sous-culture, mais à invisibiliser les hommes hétérosexuels qui y participent. Et pourtant, la citation de Butler ci-dessus montre qu'il existe une omerta sur la présence d'artistes masculins et hétérosexuels sur la scène transformiste. Certes, la pratique *queer* déconstruit l'hégémonie des normes hétéronormatives pour mieux les contester, et la naissance de cet art mineur s'est fait dans la communauté gay puisque l'un comme l'autre est marginalisé par la culture dominante. Mais ignorer la présence d'artistes hétérosexuels revient à ne centrer l'étude du transformisme qu'uniquement sur une majorité homosexuelle, et finalement, à mettre dans une nouvelle marge une partie de sa réalité. De plus, la position d'un artiste hétérosexuel au sein d'un art qui repousse l'hétéronormativité est, d'un point de vue théorique, très intéressante. Le but du transformisme étant d'aider Autrui à réclamer son identité de genre individuelle, permettre à

---

<sup>116</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 242.

tout un chacun d'adopter l'orientation sexuelle qui lui correspond semble s'inscrire dans la même démarche.

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler dit également, en étudiant le travail de Michel Foucault : « Mais peut-être Foucault veut-il jouer sur les deux tableaux à la fois ; en réalité, il voudrait indirectement suggérer que la non-identité est produite dans des cultures homosexuelles – à savoir que l'homosexualité sert à renverser la catégorie sexe »<sup>117</sup>. Et plus loin : « Si Foucault avance que les contextes homosexuels plaident pour la non-identité sexuelle, il semble identifier les contextes hétérosexuels précisément comme ceux où l'identité est constituée »<sup>118</sup>. Il me semble plus pertinent, pour mieux comprendre ce que le cinéma français représente du transformisme ou non, de considérer la culture homosexuelle comme étant le lieu fertile de la création de la pratique artistique *queer*, et non pas seulement la sexualité de l'artiste. La culture homosexuelle défend la « non-identité », ou du moins la non-appartenance au système binaire mis en place par les normes. Je m'oppose cependant à Foucault sur le fait que l'identité soit créée dans le contexte hétérosexuel : ce dernier crée une identité qui correspond aux normes, là où le contexte homosexuel en crée une qui les remet en question. Ainsi, les individus qui entretiennent la culture homosexuelle (et cela inclut les transformistes hétérosexuels) ne sont pas dépourvus d'identités. Au contraire, ils en créent une infinité.

Voilà la réflexion que j'aimerais imposer à mon corpus de films de fiction français (puisqu'on connaît déjà la position des deux documentaires étudiés sur la représentation de la sexualité des transformistes) : est-ce que la représentation du personnage transformiste dans ces longs métrages n'inclut que des artistes homosexuels ? De toute évidence, ce questionnement s'inspire de celui de Fanny Lignon et Anne Castaing dans *Travestissements, performances culturelles de genre* : « Le lien entre travestissement et homosexualité, saillant dans nombre de discours, est-il à réinterroger ou à minimiser ? »<sup>119</sup>. Il se base également sur ce que dit Jean-Yves Le Talec du transformisme, et que j'ai cité en introduction, c'est-à-dire que « dans le sens commun aussi, le travestissement est principalement associé aux hommes, à l'homosexualité et à l'efféminement »<sup>120</sup>. Imposer une sexualité à une sous-culture *queer* déplace sa marginalité consciente vers une catégorisation allant à l'encontre de ses convictions. Le positionnement du

---

<sup>117</sup>. *Ibid.*, p. 207.

<sup>118</sup>. *Ibid.*, p. 209.

<sup>119</sup>. Anne, CASTAING, Fanny, LIGNON, « Introduction », in *op. cit.*, p. 10.

<sup>120</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement, in *op. cit.*, p. 36.

cinéma français, à travers sa représentation de la pratique, est alors une façon de déterminer si la forme filmique parvient à traduire la volonté marginale transformiste.

*Chouchou*, de Merzak Allouache, et *La Cage aux folles*, d'Édouard Molinaro, proposent des représentations similaires de l'artiste transformiste : homosexuel, féminin et exprimant son art sur la scène d'un cabaret.

La sexualité du personnage principal éponyme, dans le long métrage d'Allouache, est en réalité plus complexe que cela. Une discussion entre Chouchou et la psychothérapeute chez laquelle elle travaille révèle un questionnement transgenre. Cela se fait dans le second acte du long métrage, et cette thématique ne revient pas dans le récit filmique. Loin de moi l'idée de négliger l'identité de genre du personnage de Chouchou, j'aimerais tout de même traiter d'une homosexualité de ce personnage. Bien qu'il s'agisse d'une femme transgenre, Chouchou est interprété par Gad Elmaleh qui est une personnalité française masculine, au même titre qu'Alain Chabat qui incarne Stanislas, le compagnon. L'identité de genre des acteurs, en plus du fait que Chouchou révèle être une femme trans qu'en seconde partie du long métrage, participe à la construction d'une homosexualité latente. Quand bien même le personnage transformiste est une femme transgenre, il n'en reste pas moins attiré par la figure masculine. On y retrouve alors, dans ce film, l'association entre transformisme et les trois normes qui lui sont imposées, et dont parle Le Talec : réalisé par un homme (Chouchou avant sa révélation) homosexuel (le questionnement transgenre n'étant pas accompli, mais plutôt mentionné) et efféminé. Alain Brassart dit, dans son ouvrage nommé *L'homosexualité dans le cinéma français* : « Plus près de nous, les ressorts comiques de *Chouchou* (2002) de Merzak Allouache sont encore liés à l'attitude très stéréotypée du personnage principal interprété par Gad Elmaleh »<sup>121</sup>. La représentation que propose ce long métrage de fiction est paradoxale. D'un côté, le réalisateur rend hommage à la culture homosexuelle et transformiste en mettant à l'image le monde du cabaret et de la métamorphose. De l'autre, il inscrit ses personnages dans des normes influencées par la culture dominante qui cherche à catégoriser les individus. C'est pour cela que l'homosexualité du personnage de Gad Elmaleh avec celui d'Alain Chabat (ou l'hétérosexualité d'une femme trans) correspond au stéréotype transformiste : l'héritage de cette sous-culture ne parvient pas à s'affranchir de la culture dominante lorsqu'il est représenté à l'écran.

---

<sup>121</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, p. 122.



Figure 7 : Le développement d'une relation « homosexuelle » pour le personnage transformiste, dans le film de Merzak Allouache.

*La Cage aux folles* propose un traitement similaire de la thématique homosexuelle. Le personnage d'Albin, interprété par Michel Serrault, porte la thématique transformiste grâce à son incarnation de Zaza Napoli, et entretient une relation de couple avec le gérant de cabaret, Renato (Ugo Tognazzi). D'une certaine façon, le couple homosexuel est représenté dès les premières minutes comme entretenant une relation et vivant ensemble, et ce avant le début du récit. Cela ne reproduit pas l'étrange lien que fait *Chouchou* entre début de transformisme dans un cabaret et début de relation homosexuelle. Bien qu'une nouvelle fois, l'homosexualité du personnage transformiste ne permet pas la représentation d'autres sexualités pour ces artistes dans le cinéma français. Alain Brassart replace ce film dans son contexte social, en parlant de la trilogie de Molinaro : « L'intérêt de ces films est de mettre en scène un couple gay et, par voie de conséquence, de dédramatiser l'homosexualité »<sup>122</sup>. Dans ce long métrage, Molinaro offre non seulement une représentation du milieu transformiste (du cabaret aux coulisses, en passant par la performance et la répétition), mais aussi de vécus homosexuels qui étaient encore peu traités par le cinéma français, du moins pas de manière aussi assumée. Plus loin dans son ouvrage, Brassart ajoute : « Depuis *La Cage aux folles* notamment, les comédies françaises ont régulièrement mis en scène des personnages masculins dont le manque de virilité, invitant le spectateur à les percevoir comme des homosexuels, est censé provoquer le rire. Le travestissement, loin de troubler ou de déstabiliser les spectateurs en brouillant les repères qui

---

<sup>122</sup>. Alain, BRASSART, *op. cit.*, p. 123.

caractérisent chaque sexe, est donc généralement proposé par des scénaristes comme "mécaniques du rire" éprouvée »<sup>123</sup>. On y retrouve l'association entre transformisme et le trio homme/féminité/homosexualité qui régit une majorité écrasante de la représentation de la pratique à l'écran. En souhaitant faire bénéficier le milieu transformiste de visibilité cinématographique, des réalisateurs comme Molinaro et Allouache codifient un personnage qui suit une sous-culture censée être libre et individuelle. Représenter un personnage transformiste comme étant systématiquement homosexuel a, par conséquence, un double-effet : il garde la communauté homosexuelle à l'écart de la culture dominante (en présentant un processus qui ne concerne que le personnage gay et féminin), tout en imposant des conditions à la pratique du transformisme. Une citation de Jean Poiret, auteur de la pièce de théâtre *La Cage aux folles*, pour un journaliste du *Quotidien de Paris* (24/12/1983) est la suivante : « J'ai voulu écrire l'histoire d'un couple courtelinesque avec la dame qui ennuie le bonhomme, mais la dame est une folle »<sup>124</sup>. Dès l'origine de ce récit, c'est-à-dire au théâtre, l'association entre féminité et homosexualité, en plus de la pratique transformiste, est claire. Le personnage transformiste correspond à un stéréotype dont le terme « folle » en est le symptôme. La représentation de l'un de ces artistes dans le cinéma français de fiction est ainsi, grandement influencée par la vision hétéronormée exercée par un auteur sur le personnage. Il convient même de se demander si catégoriser le transformiste comme étant homosexuel et efféminé n'est pas une façon d'éloigner la pratique de la construction sociale dominante.

Avec *Tenue de soirée*, Bertrand Blier propose une mise en scène surprenante de l'association entre homosexualité et transformisme. Comme développé plus tôt, dans ce film, un couple hétérosexuel est parasité par la présence d'un étranger, Bob, qui finit par le rompre. Une version homosexuelle de cette union est alors mise en place entre cet étranger et Antoine. La puissance de l'hétéronormativité de cette comédie dramatique a déjà été traitée, mais du point de vue des orientations sexuelles des personnages, le récit de ce film est intéressant. Alors que dans *Chouchou*, nous apprenons en premier l'attirance envers les hommes du personnage principal (notamment par le jeu stéréotypé de Gad Elmaleh et l'association entre féminité et homosexualité), *Tenue de soirée* suit le schéma inverse. C'est parce qu'Antoine est dans un couple homosexuel qu'il finit par pratiquer le transformisme sur une scène sociale. De toute évidence, le désir de Bob de pousser son compagnon à incarner une femme rappelle le

---

<sup>123</sup>. *Ibid.*, p. 233.

<sup>124</sup>. *Ibid.*, p. 126.

glissement vers les normes hétéronormatives. Pourtant, il convient de se poser la question suivante : Puisque Bob est attiré par Antoine durant presque l'entièreté du film, pourquoi ne jamais avoir mentionné la transformation en femme avant l'apparition de la dynamique homosexuelle qui les lie ? Encore une fois, l'homosexualité semble être un critère à la pratique artistique de la transformation en femme. Dans le dénouement final du film, le transformisme d'Antoine, ainsi que de Bob, est lié à une nouvelle activité. Les deux hommes, aux côtés du personnage de Monique (Miou-Miou) se prostituent en étant transformés en femmes. Le transformisme est alors non seulement homosexuel, mais féminise la personne qui le pratique jusque dans sa sexualité.

J'aimerais traiter succinctement de *Madame Irma* de Didier Bourdon et Yves Fajnberge, afin de ne pas délaissier de films de mon corpus, avant d'aborder le cas spécial d'*Une nouvelle amie*. Au premier abord, le long métrage semble échapper au stéréotype de l'homosexualité liée au transformisme. Cela s'explique par le manque de définition de la pratique, par le film, qui ne profite que du processus de transformation sans prendre en compte sa dimension *queer* ou son histoire. J'ai déjà précisé que *Madame Irma* présente un récit transformiste par nécessité (le besoin financier poussant Francis Lenoir à arnaquer les passants sous les traits d'une voyante) qui évolue dans une société entièrement hétéronormative. L'homosexualité n'est pas représentée car tous les personnages sont hétérosexuels et cisgenres. Cependant, la honte du transformisme est liée au rapprochement entre la pratique transformiste, la féminité et l'homosexualité. D'une certaine façon, le personnage principal n'est pas homosexuel et cela permet de diversifier la représentation du personnage transformiste, mais l'aspect inavouable de la pratique fait de cette sous-culture une plaisanterie, au même titre que son histoire.

Contrairement à la majorité des personnages transformistes au sein de la fiction française, David (interprété par Romain Duris) dans *Une nouvelle amie* de François Ozon se révèle comme étant une exception. La pratique personnelle de David évolue, au sein du film, en des performances sur scène sociale, encouragées par le personnage principal, Claire. Ayant été en couple avec la meilleure amie de cette dernière, David est présenté comme un homme hétérosexuel. Ce dernier ne questionne pas sa propre sexualité et affirme être attiré par la femme tout au long du film. Plutôt que de faire douter le personnage transformiste de son orientation sexuelle, François Ozon prend conscience de cette norme imposée à la représentation de cette sous-culture, et la critique. Le personnage de Claire, ainsi que celui de Gilles (son compagnon, interprété par Raphaël Personnaz), sont ceux qui interrogent la sexualité du transformiste. Dans

leurs esprits, la pratique d'incarnation féminine se doit d'aller avec l'homosexualité. Gilles dit à sa femme, après une scène de repas en compagnie de David : « Il a un truc en lui de très féminin, ça se sent. [...] J'ai quand même l'impression qu'il doit plaire aux hommes »<sup>125</sup>. Plus tard dans le long métrage, Claire va jusqu'à confronter David quant à son orientation sexuelle : « Bon dis-moi la vérité maintenant. Tu aimes les hommes, c'est ça ? »<sup>126</sup>. David, quant à lui, reste toujours sûr de son hétérosexualité, même lorsqu'un homme tente de le séduire dans un cinéma, alors que le transformiste adopte les traits de Virginia. En commentant sa propre sexualité, et en parlant des femmes, David dit : « C'est peut-être parce que je les désire que j'aie envie de leur ressembler »<sup>127</sup>. François Ozon répète la même réflexion qu'il a fait autour de l'hétéronormativité, mais cette fois-ci l'applique à la question de la sexualité du transformiste : le cinéaste a conscience de cette tendance représentative et l'intègre à son récit. C'est parce que ses personnages traitent de cette influence de la culture dominante que son film peut éviter de la répéter. François Ozon pousse d'ailleurs sa critique de l'association entre transformisme et homosexualité à son paroxysme :

- Claire va jusqu'à imaginer David en train de copuler avec son mari tant son esprit est formaté par la culture dominante. Elle ne parvient pas à considérer un homme transformiste qui n'est pas attiré par les hommes, et d'une certaine façon, une féminité non homosexuelle.
- David et Claire finissent, dans les dernières séquences du film, par coucher ensemble. L'hétérosexualité du personnage de Romain Duris n'est ainsi jamais remise en doute par le premier concerné. L'ébat n'ira pas jusqu'à sa fin lorsque Claire aperçoit le pénis de David, sous les traits de Virginia. Le personnage principal admet ainsi ne jamais avoir considéré le personnage transformiste comme étant vraiment un homme, encore moins hétérosexuel.

Cette représentation que propose François Ozon va à contre-courant de la tendance représentative majeure du cinéma français. C'est en prenant une distance critique avec le traitement du transformisme par les autres films de fiction qu'*Une nouvelle amie* parvient à traduire parfaitement le principe de la sous-culture : chaque individu peut revendiquer une identité unique, qu'importe sa sexualité ou ce qui le définit. Il convient d'ajouter que le traitement de l'orientation sexuelle dans ce film est paradoxal puisque David révèle être une

---

<sup>125</sup>. Personnage de Gilles, interprété par Raphaël PERSONNAZ, dans le film de François OZON, *Une nouvelle amie*, 2014.

<sup>126</sup>. Personnage de Claire, interprété par Anaïs DEMOUSTIER, dans *Ibid.*

<sup>127</sup>. Personnage de David, interprété par Romain DURIS, dans *Ibid.*

femme transgenre à la fin du récit. D'une certaine façon, le transformiste que tout le monde pense être un homme homosexuel serait, en réalité, une femme lesbienne. Cela ne diminue pas la vie d'homme hétérosexuel que le personnage de David a menée lors de la majorité du long-métrage.

Pour le documentaire *De la cage aux roseaux*, André Téchiné dit : « Pour moi, l'homosexualité n'existe pas. Il y a des homosexualités. Je ne peux le considérer qu'au pluriel. [...] Chaque homosexualité est absolument spécifique, irremplaçable, qu'elle soit dans la vie psychique de chacun de nous ou à travers la personnalité d'un cinéaste »<sup>128</sup>.

La tendance représentative majeure du cinéma français est d'associer le transformisme au fait qu'il soit pratiqué par un homme féminin et homosexuel. Que ce soit dans les fictions (*Chouchou*, *Tenue de soirée*, *La Cage aux folles*) ou bien le documentaire (*Les Reines de la Nuit*), l'homosexualité est présentée comme étant une condition à la pratique artistique de cette sous-culture. Ne représenter que ce stéréotype défini de la pratique revient, cependant, à lui imposer de nouvelles normes qui contrôlent sa définition. C'est aller à l'encontre de sa démarche marginale et *queer* d'affranchissement du pouvoir de la culture dominante. De plus, cela présente le transformiste comme étant un art non universel et réservé à une minorité. Il convient de se demander si le cinéma français n'y voit pas là une façon de présenter cet art comme étant réservé à un groupe d'individus, pour le contraindre à son statut de sous-culture, non partagée par tous. La représentation d'un transformisme homosexuel et féminin revient à gommer l'originalité de l'identité de chaque personnage qui contribue à donner de la visibilité à la pratique artistique.

La représentation d'hommes hétérosexuels transformistes que propose Chantal Poupaud dans *Crossdresser* permet une alternative qui universalise leur pratique. Il est important de noter que ces personnes interrogées ont d'ailleurs tendance à justifier leur hétérosexualité dans leurs témoignages, comme s'ils devaient en rendre compte (ou plutôt préciser qu'ils ne sont pas homosexuels). Cela prouve que le stéréotype nuit aux personnes souhaitant simplement incarner une version subjective de la femme, et ce de manière créative. *Une nouvelle amie* de François Ozon permet également à la représentation du transformisme universel de s'appliquer à la fiction française. Bien que l'œuvre d'Ozon et celle de Poupaud soient des exceptions, il se peut qu'elles influencent la production future de films sur ce sujet. La représentation du

---

<sup>128</sup>. Citation d'André TÉCHINÉ, dans *De la Cage aux roseaux*, Alessandro AVELLIS, Alain BRASSART, 2010.

transformisme dans le cinéma français en serait plus fidèle à la pratique de cette sous-culture, à la fois *queer*, marginale et ouverte à tout un chacun.

« Seul l'homme peut se déguiser en femme, et ce n'est pas un hasard si *La Cage aux folles* de Jean Poiret (au théâtre et au cinéma) joue sur l'ambiguïté du sexe masculin et sur la volonté du travestissement (on l'a encore vu récemment avec *Ma femme s'appelle Maurice*, du duo comique Chevallier et Laspalès). L'homme est le Monsieur Loyal de l'inversion carnavalesque et de la métamorphose des sexes, il aura fallu que le rire vise dans un premier temps l'homosexualité (et à travers lui le couple homosexuel que bien des duos comiques masculins mettent implicitement en scène) pour que l'autonomie du sexe féminin et de la femme puisse être concevable hors d'une relation inégalitaire ou de benoîte soumission »<sup>129</sup>.

Après avoir pris une distance critique entre la représentation cinématographique du transformisme et son lien avec l'homosexualité (et avant ça, avec la féminité et les personnages féminins), j'aimerais rappeler une dimension importante de la caractérisation de l'artiste de cette sous-culture. J'ai précisé en introduction que je ne traiterais que des hommes se transformant en femme, pour ne pas analyser la situation inverse sans prendre le temps d'aborder des questionnements féministes et des logiques misogynes (cela dépendrait des films traités et des points de vue des cinéastes). Il est important de garder à l'esprit que la majorité des personnages transformistes dans le cinéma français sont des hommes, et qu'une infime minorité sont des femmes. Le milieu transformiste, dans notre société contemporaine, inclut des artistes femmes (transgenres ou cisgenres) qui expriment leurs incarnations au même titre que leurs collègues masculins. Dans *Trouble de genre*, Judith Butler dit : « La seconde [erreur] reviendrait à occulter le féminisme de cette entreprise, comme si la remise en cause des identités que résume le mot *queer* devait nécessairement reléguer dans quelque préhistoire politique le mouvement des femmes – comme si la question gaie et lesbienne devait dépasser la question féministe »<sup>130</sup>. Pour questionner avec encore plus de profondeur la représentation du transformisme dans le cinéma, il serait essentiel d'analyser l'apparition de femmes transformistes dans le septième art. L'incarnation transformiste est toute aussi marginale et contestataire des normes, qu'ils s'agissent de celles de genre (en tant que critique du système binaire) ou celles de sexe (en tant que rébellion contre la société patriarcale).

---

<sup>129</sup>. Olivier, MONGIN, *op. cit.*, p. 294.

<sup>130</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 8.

## Conclusion

« Si le sexe ne limite pas le genre, alors peut-être y a-t-il des genres, des façons d'interpréter culturellement le corps sexué, qui ne sont absolument pas limités par la dualité apparente du sexe »<sup>131</sup>.

Après avoir étudié la représentation du transformisme que proposent les films documentaires et les longs métrages de fiction dans le cinéma français, et avoir précisé le lien que ces œuvres exercent avec la puissance normative de notre société contemporaine, il est temps d'écrire sa définition.

En introduction de ce mémoire, nous partions du principe que le transformisme est une sous-culture *queer* et artistique qui permet au transformiste d'incarner subjectivement une représentation de la femme. La théorie de cet art mineur veut qu'il repose sur l'idée de performance (qui relance la performativité du genre lui-même), associée à la notion de scène qui désigne un public. Les scènes se déclinent en deux catégories : spectaculaires (celles de cabaret, où le spectateur est conscient de la performance auquel il fait face) et sociales (le public devient des passants, des inconnus n'ayant pas forcément conscience de l'incarnation). Judith Butler dit : « Le genre est une performance aux conséquences clairement punitives. Les distinctions font partie intégrante de ce qui "humanise" les individus dans la culture aujourd'hui »<sup>132</sup>. La fonction du transformisme est de renverser la catégorisation des identités qu'effectue la culture dominante à travers le pouvoir de ses normes. La performance du genre est inversée : elle permet alors à tout un chacun de réclamer une identité unique et originale. On y retrouve là la dimension *queer* de la pratique : marginale et souhaitant le rester, puisque cela évite l'uniformisation des identités de genre. L'ouvrage collectif *Promotion de la santé au prisme du genre* établit la théorie suivante : « La théorie *queer* rend toute identité instable, puisqu'elle est en perpétuelle réitération performative, et elle permet de comprendre de nombreuses situations, notamment celles minorisées par la norme et la fiction d'un "modèle idéal" »<sup>133</sup>. Il est important de comprendre l'instabilité de la démarche transformiste comme étant une façon de produire des individualités, et de personnaliser l'appartenance à la société

---

<sup>131</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 224.

<sup>132</sup>. *Ibid.*, p. 263.

<sup>133</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, Danièle, AUTHIER, & Sylvie, TOMOLILLO, *op. cit.*, p. 38.

de chaque personne selon ses propres désirs. Pour mieux comprendre la représentation cinématographique de cette pratique artistique, il convient de prendre en compte son principe contestataire.

C'est de ce dernier point que naît un clivage dans le traitement du transformisme dans le cinéma français. Une majorité de longs métrages s'oppose à une minorité : la première présente un stéréotype alors que la seconde cherche à universaliser la sous-culture étudiée. Il convient de définir la tendance représentative majeure du septième art français en premier. Des longs métrages de fiction comme *Chouchou* ou *La Cage aux folles* partent d'un principe bénéfique pour le transformisme qui est celui de donner une visibilité à une pratique méconnue du grand public. En faisant hommage à la culture gay (milieu dans lequel le *drag* est né) et à son histoire (avec des séquences de spectacles de cabaret), ces films parviennent à reproduire l'univers dans lequel la sous-culture a évolué et continue de le faire. La dimension spectaculaire de ce traitement de la thématique transformiste est, en revanche, souvent liée à des tendances populaires du milieu *queer* comme l'homosexualité et la féminité. Ce triple lien entre homme, féminité et homosexualité devient une caractérisation systématique du personnage transformiste et reprend le même effet des normes de genre que fuit cet art mineur. En imposant un portrait-type au personnage transformiste, ces longs métrages catégorisent l'individu comme appartenant à un profil précis et non original. Il s'agit là de l'effet des normes sur la représentation cinématographique : contrôler l'identité des individus marginaux permet à la construction hétéronormative et à son pouvoir de continuer de s'accomplir. De cette façon, un stéréotype est créé en se basant sur des caractéristiques qui définissent la majorité des transformistes contemporains (la plupart d'entre eux sont des hommes homosexuels faisant des performances dans des milieux *gay*) et, par extension, en invisibilisant les autres profils pratiquant la même incarnation *queer*. L'association de la féminité avec l'homosexualité est d'ailleurs la preuve que les normes déforment le profil transformiste pour en faire un personnage catégorisé et l'adapter au format cinématographique : l'homosexualité est vue comme étant non seulement obligatoire pour qu'un homme puisse être féminin, mais il se doit de remplir le rôle de la femme dans son couple (et même être en compétition avec les autres personnages féminins). Des associations nouvelles, encouragées par la pratique transformiste contemporaine (comme femme et masculin, ou homme et féminin), ne sont pas traitées par les films sur ce sujet. Il est important de noter que cette représentation stéréotypée n'est pas seulement représentée par les films de fiction : le long métrage documentaire *Les Reines de la*

*Nuit* de Christiane Spièro participe à entretenir le cliché de la « folle », un transformiste se comportant comme une diva féminine que ce soit lors d'une performance ou dans sa vie quotidienne. Les œuvres de Spièro, Molinaro ou Allouache ont pourtant une bonne intention envers le transformisme. Donner de la visibilité à cette pratique peut lui permettre de s'affranchir de sa condition de sous-culture et de répondre avec plus d'influence au pouvoir que les normes parviennent à exercer sur cette dernière. L'intention n'est pas au niveau de la représentation stéréotypée, parasitée par l'influence de la culture dominante. *Tenue de soirée* de Bertrand Blier et *Madame Irma* de Fajnberge et Bourdon s'inscrivent également dans la répétition d'un stéréotype qui caractérise le personnage transformiste. Féminin et homosexuel, l'homme artiste ne défend pas, dans ces films, une démarche artistique mais se contente de suivre une contrainte d'incarnation influencée par un élément extérieur au désir créatif (que ce soit une personne ou une contrainte matérielle). Néanmoins, il convient de reconnaître que ces deux longs métrages de fiction ne se contentent pas de donner une visibilité au transformisme simplement par la présence d'un personnage qui le pratique. La représentation, dans ces deux œuvres, de cette démarche contestataire est décomposée par les réalisateurs qui morcellent l'incarnation *queer*. Malgré eux, alors que l'éclatement de la transformation en plusieurs étapes est fait pour servir de transition dans le récit, ces cinéastes rendent intelligible la métamorphose de l'artiste et plus compréhensible pour le spectateur.

Le morcellement du processus transformiste rappelle le régime esthétique du long métrage documentaire de Chantal Poupaud, *Crossdresser*, qui ne s'inscrit pas dans la tendance représentative majeure que je viens de résumer. Les étapes de la transformation *queer* sont cette fois-ci mises en avant pour instruire le spectateur grâce au pouvoir de la forme cinématographique et de son cadre. En interrogeant différents hommes tout en niant leurs visages et leurs identités, Poupaud concentre l'image sur le savoir-faire transformiste qui modifie chaque morceau du corps humain l'un après l'autre. La cinéaste met l'accent sur la construction du genre de tout un chacun et permet ainsi de traduire cinématographiquement la dimension réflexive de la sous-culture : Autrui peut réfléchir à l'expression de sa propre identité de genre, influencée par les normes depuis sa naissance. Des films comme celui-ci permettent de révéler une tendance représentative minoritaire du transformisme : traiter cette pratique en respectant sa démarche contestataire et, grâce à une conscience des normes, mettre en place des procédés cinématographiques qui les empêchent de parasiter le long métrage. C'est exactement la logique que suit François Ozon dans son film de fiction *Une nouvelle amie*. La conscience qu'a ce réalisateur de la caractérisation attendue du personnage transformiste (celle de la

tendance représentative majeure : un homme féminin et homosexuel, stéréotypé) lui permet d'affranchir la sous-culture d'une influence qu'elle rejette. Là où Poupaud permet à la démarche transformiste d'apparaître dans son documentaire grâce à l'esthétique de ses images, Ozon fait de même dans son œuvre de fiction par le récit. Les personnages d'Ozon sont ainsi des vecteurs des normes oppressantes et le récit libère le transformiste de ces derniers (l'exemple parfait est le fait que le personnage transformiste n'affirme jamais être homosexuel malgré la pression de son entourage). Ces représentations rares prouvent qu'il est possible de transcrire cinématographiquement l'intention *queer* et réflexive dans laquelle le transformisme s'inscrit, sans faire souffrir la sous-culture d'une exploitation de son image par le prisme du stéréotype. Les deux tendances représentatives du transformisme, au sein du cinéma français, se résument ainsi par la concentration de l'image sur l'apparence produite par le processus artistique d'un côté (et donc d'une facilité à stéréotyper le personnage jugé moins important), et la traduction d'une démarche contestataire par la forme cinématographique de l'autre.

Ainsi, le cinéma français a une tendance majoritaire à imposer à sa représentation du transformisme les normes qu'il fuit. Placée dans une société influencée par la culture dominante et hétéronormative (dans le documentaire ou la fiction), la sous-culture en voit son traitement cinématographique influencé. L'un des réalisateurs interrogés dans *De la Cage aux roseaux* dit : « La culture gay n'a d'intérêt que dans la mesure où elle s'oppose au consensus »<sup>134</sup>. La représentation cinématographique ne partage pas ce point de vue puisqu'elle se concentre sur la catégorisation des individus qui composent cette « culture gay ». Les exceptions comme les œuvres d'Ozon et Poupaud étant extrêmement minoritaires, il est convenable de dire que le transformisme, au cinéma, subit une réappropriation de ses codes par la culture dominante qui diminue la distance prise par cet art avec les normes oppressantes, et qui le contraint de coexister avec elles. D'une certaine façon, le cinéma français ne semble pas prêt à contester le système de la culture dominante pour l'adapter à la représentation d'une sous-culture qui le rejette. Il est plus facile, pour la majorité des œuvres filmiques qui s'inscrivent dans la même tendance représentative, d'imposer les normes à cet art mineur pour qu'il puisse correspondre à l'image que les cinéastes souhaitent intégrer à leurs univers filmiques. Pour contrer (ou inverser ?) la tendance normative du septième art à l'égard du transformisme, il faudrait inscrire une démarche représentative similaire à celle que je propose : intégrer le cinéma à un univers auquel

---

<sup>134</sup>. Citation de l'un des réalisateurs interrogés dans *De la Cage aux roseaux*, Alessandro AVELLIS, Alain BRASSART, 2010.

il n'appartient et le spectateur non plus (un univers ne dépendant pas des normes contemporaines), pour l'approcher d'une vision subjective de notre société, et surtout libre. L'inverse, ce qui est ce que fait majoritairement le cinéma français, revient à ne pas représenter la fonction de l'art mineur, mais plutôt l'image qu'on veut lui donner.

« Pourtant, à l'heure où j'écris ces lignes, conférer au *drag* la toute-puissance de résistances aux normes serait ignorer l'inévitable assimilation et réappropriation qu'il est en train de subir »<sup>135</sup>.

Il est aussi important de questionner l'effet qu'a la représentation cinématographique du transformisme. Sa dimension marginale est souhaitée par cette pratique qui veut s'éloigner de la culture dominante. Gagner en visibilité revient donc, inévitablement et inexorablement, à l'intégrer à une société *mainstream* et normée. Plus le transformisme devient populaire, moins son principe de sous-culture affranchie du reste de la construction sociale peut s'accomplir. De toute évidence, le transformisme préserve sa dimension réflexive et son savoir-faire artistique à travers son glissement vers la culture dominante, mais son fonctionnement *queer* se perd progressivement. Alain Brassart dit, dans son ouvrage théorique : « Le travestissement se trouve aujourd'hui englobé dans un ensemble de configurations et de pratiques s'inscrivant dans la perspective épistémologique d'un système de genre non binaire, ce que traduit certainement l'usage de termes tels que transgenre ou *queer* pour le décrire. Sa représentation spectaculaire se banalise, portée aussi bien par des mises en scènes à dimension militante (comme celles des *Paillettes*), que par des émissions de télé-réalité à succès (comme le show *RuPaul's Drag Race*) »<sup>136</sup>. Il est possible que la banalisation du transformisme catégorise ses artistes par des codes précis, ou du moins réduise la pratique artistique à une incarnation contestataire des normes de genre et non pas une démarche *queer* qui rejette la culture dominante pour favoriser l'expression de l'identité de tout un chacun, et ce de manière unique.

La représentation du transformisme convoque ainsi des questionnements paradoxaux. Éric Fassin dit, dans la préface de *Trouble dans le genre* : « Car le travesti n'imité pas un original : sa mimique rappelle le fait que nous ne faisons tous que nous travestir. Hommes ou femmes, hétérosexuels ou pas, que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal, et c'est le jeu du travesti qui

---

<sup>135</sup>. Valentin, GUBLI, *op. cit.*, p. 136.

<sup>136</sup>. Jean-Yves, LE TALEC, « Genre et travestissement », in *op. cit.*, p. 49.

nous le fait comprendre »<sup>137</sup>. Si la dimension réflexive du transformisme se répand dans la société influencée par la culture dominante, et que la conscience collective instaure une distance avec les normes de genre, alors la pratique de cette sous-culture perdrait l'un de ses buts principaux : pourquoi pratiquer le transformisme si tout le monde connaît l'effet qu'a l'expression de genre sur son identité personnelle ? L'art mineur deviendrait la démonstration d'un savoir-faire. Sur les scènes spectaculaires, il resterait un divertissement. Mais qu'en serait-il des scènes sociales (comme celles dont parlent les hommes de *Crossdresser*) ? La performance sociale du transformisme survivrait-elle si la société ne juge plus l'écart avec les normes de genre ?

Il est difficile, à travers la représentation cinématographique du transformisme qui parvient à relater de la démarche réflexive de ce dernier, de voir un être humain dans le traitement filmique de ce sujet. Pour que le processus artistique soit compris, il est important qu'il soit morcelé et expliqué par l'image. De manière plus générale, dans le cinéma français, le corps de l'artiste transformiste fait l'objet d'un traitement particulier. Sa manière d'exister au sein du champ est sujet à de nombreux traitements esthétiques qui mettent l'emphase sur le corps en tant que tel, plutôt que sur l'individu. Des panoramiques verticaux de révélation aux scènes de préparation et de transformation, les cinéastes se fascinent pour un corps qui se libère des associations obligatoires (de genre, notamment). Judith Butler dit : « C'est la déstabilisation du rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin qui devient érotique »<sup>138</sup>. Le traitement du transformisme par le cinéma français présente le fantasme que cette pratique peut évoquer, mis en scène par différents réalisateurs qui cherchent à appréhender un corps androgyne qu'ils ne comprennent pas. Comment justifier cette dimension érotique, imposée à la pratique *queer* par la forme cinématographique ? André Téchiné dit : « Le fantasme c'est le contraire de la singularité, le contraire de la personnalité. Il n'y a rien de moins personnel que le fantasme »<sup>139</sup>. Le transformisme, cherchant à encourager la revendication d'une identité personnelle, serait alors en train de subir le regard des cinéastes qui se fascinent pour sa pratique. La dimension érotique et fantasmée traduite par la forme cinématographique n'est que le symbole d'une adaptation de la sous-culture à une vision marquée par la culture dominante. Par le fantasme, l'originalité de l'individu s'oublie.

---

<sup>137</sup>. Éric, FASSIN, « Introduction », in *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>138</sup>. Judith, BUTLER, *op. cit.*, p. 241.

<sup>139</sup>. Selon les dires d'André TÉCHINÉ, interrogé dans *De la Cage aux roseaux*, Alessandro AVELLIS, Alain BRASSART, 2010.

## Bibliographie

### Ouvrages théoriques

- BRASSART Alain, *L'homosexualité dans le cinéma français*, Nouveau Monde Éditions, 2007, 350 pages.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Supérieur, 1998, 472 pages.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2006, 294 pages.
- LORENZ Renate, *Art queer : une théorie freak*, Éditions B421, 2018, 197 pages.
- MONGIN Olivier, *Éclats de rire : variations sur le corps comique*, Seuil, 2002, 352 pages.

### Ouvrages collectifs

- CASTAING Anne (dir.) ; LIGNON, Fanny (dir.). *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Penser le genre », 2020, 184 pages.
- AUTHIER Danièle, LE TALEC Jean-Yves et TOMOLILLO Sylvie. *La promotion de la santé au prisme du genre : guide théorique et pratique*, Presses de l'EHESP, 2019, 144 pages.

### Ouvrage collectif en ligne

- CHETCUTI, Natacha (dir.) ; GRECO, Luca (dir.). *La face cachée du genre : Langage et pouvoir des normes*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 [consulté le 13 mai 2022]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/psn/3107>

### Mémoire en ligne

- BUGLI Valentin, 2019, *Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e*. Mémoire. Art et histoire de l'art. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible sur : [\(dumas-02372686\)](#)

### Article de revue en ligne

- LAGRANGE Hugues, 1999. La construction de l'identité masculine et ses vicissitudes. *Agora débats/jeunesses : du corps à l'identité sexuée*. N°18, p. 13-27. [Consulté le 27 avril 2021] Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/agora\\_1268-5666\\_1999\\_num\\_18\\_1\\_1695](https://www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_1999_num_18_1_1695)
- LEMOINE Xavier, 2006. De bruits et de fureurs : excès queer dans le théâtre d'Abdoh. *L'objet identité : épistémologie et transversalité*. Cahiers Charles V, n°40, p. 249-269. [Consulté le 16 mars 2021]. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/cchav\\_0184-1025\\_2006\\_num\\_40\\_1\\_1472](https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2006_num_40_1_1472)

### Dictionnaires

- CNRTL [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr>
- Larousse [en ligne] : <http://www.larousse.fr>

## Filmographie

### Corpus principal :

#### Documentaires

- POUPAUD Chantal. Réalisatrice. 2010. *Crossdresser* [Long métrage documentaire]. Les Films du Requin.
- SPIÈRO Christiane. Réalisatrice. 2019. *Les reines de la nuit* [Long métrage documentaire]. Midori Productions ; TV5 Monde.

#### Fictions

- ALLOUACHE Merzak. Réalisateur. 2003. *Chouchou* [Long métrage de fiction]. Films Christian Fechner.
- BLIER Bertrand. Réalisateur. 1986. *Tenue de soirée* [Long métrage de fiction]. René Cleitman.
- BOURDON Didier, FAJNBERGE Yves. Réalisateurs. 2006. *Madame Irma* [Long métrage de fiction]. Alva Films.
- MOLINARO Édouard. Réalisateur. 1978. *La cage aux folles* [Long métrage de fiction]. Les Productions Artistes Associés ; Da Ma Produzione.
- OZON François. Réalisateur. 2014. *Une nouvelle amie* [Long métrage de fiction]. Mandarin Production.

## Corpus secondaire :

### Documentaire

- AVELLIS Alessandro, BRASSART Alain. Réalisateurs. 2010. *De la Cage aux roseaux* [Long métrage documentaire]. L'Harmattan ; Alain Brassart.

### Fictions

- GALLIENNE Guillaume. Réalisateur. 2013. *Guillaume et les garçons, à table !* [Long métrage de fiction]. LGM Cinéma ; Rectangle Productions.
- MILLER Claude. Réalisateur. 1976. *La meilleure façon de marcher* [Long métrage de fiction]. Filmoblic.
- OZON François. Réalisateur. 1996. *Une robe d'été* [Court métrage de fiction]. Fidélité films.
- POIRÉ Jean-Marie. Réalisateur. 2002. *Ma femme... s'appelle Maurice* [Long métrage de fiction]. Comédie Star – Okay Films.
- ZILBERMANN Jean-Jacques. Réalisateur. 2009. *La Folle histoire d'amour de Simon Eskenazy* [Long métrage de fiction]. Agat films – Ex nihilo.

## Annexes

---

### **CROSSDRESSER**

France, documentaire

Durée : 80 minutes

Date de sortie : 25 novembre 2009

Réalisation : Chantal Poupaud

Producteurs : Chantal Poupaud, Cyriac Auriol

Producteur exécutif et distribution : Les Films du Requin

Directeurs de la photographie et cadres : Jeanne Lapoirie, Sara Cornu, Martine Lancelot

Équipe son : Francis Bonfanti

Montage : Clémentine March, Laure Budin, Melvil Poupaud

Montage son et mixage : Daniel Sobrino, Benjamin Laurent

Étalonnage : Herbert Posch

Génériques : Charlotte Bayle

Directeurs de post-production : Sarah Coutausse, Jennifer Pochon

Régie : Nathalie Rolland

---

---

## **LES REINES DE LA NUIT**

France, documentaire

Durée : 80 minutes

Date de sortie : 4 décembre 2019

Réalisation : Christiane Spièro

Scénario : Christiane Spièro

Photographie : Philippe Bonnier, Christophe Monier

Montage : Jérémy Leroux

Montage son : Arnaud Morel d'Arleux

Musique : Serge Franklin

Équipe son : Philippe Bonnier, Christophe Monier

Mixage : Stéphane de Rocquigny

Producteurs : Jean-François Boyer, Christiane Spièro, Saga Blanchard

Société de production : Midori Productions, TV5 Monde

Société de distribution : Zelig Films Distribution

Acteurs et actrices : Antoine d'Oria, Bruno Perard, Pascal Papazian, Jérôme Mehats, Christophe Carlotti, Philippe Benhamou, Lulu Barsi, Gilles Courant, Romain Brau, Xavier Barboteu, Eva Garnier, Maxime Sartori, David Courant

---

---

## **LA CAGE AUX FOLLES**

Co-production franco-italienne, fiction

Durée : 103 minutes

Date de sortie : 25 octobre 1978

Réalisation : Édouard Molinaro

Scénario : Jean Poiret, Édouard Molinaro, Francis Veber

Photographie : Armando Nannuzzi

Montage : Monique Isnardon, Robert Isnardon

Musique : Ennio Morricone

Producteur : Marcello Danon

Sociétés de production : Da Ma Produzione, Artistes Auteurs Associés (A.A.A.)

Acteurs et actrices : Michel Serrault, Ugo Tognazzi, Michel Galabru, Claire Maurier, Rémi Laurent, Carmen Scarpitta, Benny Luke, Luisa Maneri

---

---

## TENUE DE SOIRÉE

France, fiction

Durée : 84 minutes

Date de sortie : 23 avril 1986

Réalisation : Bertrand Blier

Scénario : Bertrand Blier

Producteur délégué : René Cleitman

Productions déléguées : Hachette Première et Cie, Ciné Valse, Les Productions Philippe Dussart

Coproduction : DD Productions

Coproducteurs : Gérard Depardieu, Philippe Dussart

Distribution : Acteurs Auteurs Associés (AAA)

Directeur de production : Michel Choquet

Auteur de la musique : Serge Gainsbourg

Photographe de plateau : Georges Pierre

Directeur de la photographie : Jean Penzer

Cadre : Yves Agostini

Montage : Claudine Merlin

Acteurs et actrices : Michel Blanc, Gérard Depardieu, Miou-Miou, Michel Creton, Jean-Pierre Marielle, Jean-Yves Berteloot, Bruno Cremer, Caroline Sihol, Mylène Demongeot, Jean-François Stévenin, Maurice Travail, Dominique Besnehard, Bernard Farcy, Michel Such, Michel Pilorgé

---

## **CHOUCHOU**

France, fiction

Durée : 90 minutes

Date de sortie : 19 mars 2003

Réalisation : Merzak Allouache

Scénario : Gad Elmaleh, Merzak Allouache

Premier assistant à la réalisation : Véronique Labrid

Photographie : Laurent Machuel

Montage : Sylvie Gadmer

Musique : Germinal Tenas, Gilles Tinayre

Costumière : Fabienne Katany

Équipe son : Paul Lainé, Gérard Rousseau, Stéphane Reichart

Producteur : Christian Fechner

Producteur exécutif : Hervé Truffaut

Directeur de production : Jean-Louis Nieuwbourg

Société de production : France 2, Les Films Christian Fechner

Acteurs et actrices : Gad Elmaleh, Roschdy Zem, Catherine Frot, Alain Chabat, Claude Brasseur, Julien Courbey, Micheline Presle, Jacques Sereys, Arié Elmaleh, Yacine Mesbah, Michaël Youn, Catherine Hosmalin, Michel Such, Rochelle Redfield, Nader Boussandel, Adrien Saint-Joré, Isaac Sharry, Olivia Dessolin, Jean-Paul Comart, Messaoud Hattou, Anne Marivin, Aytla Jensen.

---

---

## **MADAME IRMA**

France, fiction

Durée : 95 minutes

Date de sortie : 06 décembre 2006

Réalisation : Didier Bourdon, Yves Fajnberge

Scénario : Didier Bourdon, Frédéric Petitjean

Producteurs exécutifs : Régine Konckier, François Hamel, Alva Films

Coproducteurs : STUDIOCANAL, DB Films, TF1 Films Production

Assistante de production : Florence Leonnet

Distributeur : Mars Distribution

Directeur de la photographie : Pascal Caubère

Son : Jean Minondo

Compositeur : Olivier Bernard

Montage : Jeanne Kef

Costumes : Marie-Laure Lasson, Claire Lacaze

Acteurs et actrices : Didier Bourdon, Pascal Légitimus, Arly Jover, Catherine Mouchet, Yoann Denaive, Julie Ferrier, Estelle Krol, Jacques Herlin, Catherine Davenir, Jo Prestia, Isabelle Coulombe, Jean-Pierre Lazzerini, Farida Ouchani, Gérard Caillaud, Françoise Surel, Nadège Beausson-Diagne, Jean-François Pastout, Soko, Rona Hartner, Cyrille Eldin, Katia Lewkowicz, Éric Naggar, Véronique Boulanger, Claire Nadeau, Cédric Chevalme, Sandra Moreno, Rochelle Redfield, Jean-Pierre Tagliaferri

---

---

## UNE NOUVELLE AMIE

France, fiction

Durée : 107 minutes

Date de sortie : 05 novembre 2014

Réalisation et Scénario : François Ozon

Production déléguée : Mandarin Production

Producteurs délégués : Éric Altmayer, Nicolas Altmayer

Directeur de production : Serge Catoire

Scripte : Joëlle Hersant

Distributeur : Mars Films

Directeur de la photographie : Pascal Marti

Ingénieur du son : Guillaume Sciama

Auteur de la musique : Philippe Rombi

Montage : Laure Gardette

Costumes : Pascaline Chavanne

Décors : Michel Barthélémy

Acteurs et actrices : Romain Duris, Raphaël Personnaz, Anaïs Demoustier, Isild Le Besco, Aurore Clément, Jean-Claude Bolle-Reddat, Alex Fondja, Zita Hanrot, Bruno Pérard, Claudine Chatel

---