

Université de Montréal

**REPRÉSENTATION ET FÉTICHISATION DES FEMMES TRANS
RACISÉES DANS LES MÉDIAS AUDIOVISUELS**

Par
Isadora Dumont-Harel

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade M.A. en études cinématographiques

Août 2021

© Isadora Dumont-Harel, 2021

Université de Montréal Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé : Représentation et fétichisation des femmes trans
racisées dans les médias audiovisuels

Présenté par :
Isadora Dumont-Harel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger
Présidente du jury

Ersy Contogouris
Membre du jury

Olivier Asselin
Directeur de recherche

Résumé

Ce mémoire porte sur la représentation et la fétichisation des femmes trans dans les médias audiovisuels. Cette étude décrit tout d'abord l'évolution de la représentation trans-féminine des années 1950 aux années récentes. Les femmes trans racisées sont pour ainsi dire invisibles lors des premières décennies. Le mémoire distingue la représentation anti-assimilationniste de la représentation intégrationniste. Le film *Paris Is Burning* (1991, Livingston) apporte un changement à cet effet et présente une nouvelle réalité dans les médias. L'influence du documentaire du *Nouveau Cinéma Queer* est encore majeure. Près de trente ans plus tard, la série télévisée *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, FX, 2018-2021) rend hommage au film de la réalisatrice Jennie Livingston. Le mémoire se penche sur la théorie féministe, intersectionnelle et *queer* des années 1990 afin de comprendre l'évolution de ces études. Cette analyse interroge la remise en question des rôles de genre et l'impact de la performance et de la performativité dans les images médiatiques trans.

Mots-clés : Cinéma, télévision, séries télévisées, *queer*, intersectionnalité, performativité, performance, lgbtq+, trans*

Abstract

This master's thesis focuses on the representation and fetishization of trans women of color in audiovisual media. This study first describes the evolution of trans-feminine representation from the 1950s to recent years. Trans women of color were virtually invisible in the early decades. The thesis distinguishes anti-assimilationist representation from integrationist representation. The film *Paris Is Burning* (1991, Livingston) announces a change and a new reality in media. The impact of the *New Queer Cinema* documentary is still significant to this day. The television series *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, FX, 2018-2021) pays homage to director Jennie Livingston's film almost thirty years later. The thesis examines the feminist, intersectional and *queer* theory of the 1990s to understand these studies' evolution. This analysis questions the subversion of gender roles and the impact of performance and performativity in trans* media images.

Keywords: Cinema, television, TV series, queer, intersectionality, performativity, performance, lgbtq+, trans*

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : HISTOIRE MÉDIATIQUE.....	7
1.1 Entre une représentation intégrationniste et une représentation anti-assimilationniste	7
1.2 La représentation trans dans le cinéma américain	9
1.3 Amour et sexualité à Hollywood : évolution d'une représentation trans se propageant dans les années 1990.....	15
1.4 La représentation trans à l'international.....	16
1.5 La représentation trans à la télévision	25
1.6 Le documentaire trans et le témoignage comme mémoire d'une histoire oubliée	27
CHAPITRE 2 : <i>PARIS IS BURNING</i> - UNE RÉVOLUTION <i>QUEER</i> ?.....	34
2.1 Le documentaire comme portrait des <i>balls</i> new-yorkais	34
2.2 La structure et les règles des <i>balls</i>	38
2.3 Construire son genre : un art ?.....	40
2.4 Les disparités sociales	42
2.5 La représentation de l'épidémie du VIH/sida.....	44
2.6 L'influence du documentaire sur la culture populaire.....	44
2.7 La réponse de Judith Butler : <i>Gender is Burning</i>	45
2.8 L'imitation des normes hégémoniques.....	46
2.9 Le rôle de Livingston : célébrité et appropriation culturelle	48
2.10 La réponse de bell hooks : <i>Is Paris Burning?</i>	50
2.11 Critiquer Butler et hooks	52
2.12 Les limites de la performativité	54
CHAPITRE 3 : <i>POSE</i> – LA RELÈVE.....	56
3.1 Description	56
3.2 La hiérarchie sociale.....	57
3.3 La fétichisation.....	60
3.4 La discrimination systémique.....	63
3.5 Les catégories	65
3.6 Statut socioéconomique.....	68
3.7 Musique et danse	70
3.8 <i>Pose</i> : l'influence de <i>Paris Is Burning</i>	74
3.8 Colorisme	77
3.10 L'intermède musical.....	79
3.11 La glamorisation du VIH/sida	80
3.12 Le <i>voguing</i> et l'inclusion sociale.....	88
3.13 Le <i>camp</i>	89
CONCLUSION : UN POSTTRANSSEXUALISME ?	95
BIBLIOGRAPHIE	103

À la mémoire de ma grand-mère bien-aimée, Monique Rhéaume-Dumont, une battante digne et fière qui a su me transmettre le désir de regarder au loin et d'avancer sans entraves.

Remerciements

Je tiens à témoigner ma vive reconnaissance à mon directeur de mémoire Olivier Asselin pour ses conseils avisés et son soutien inestimable tout au long de mon parcours. Il va sans dire que nos échanges riches et soutenus ont été une source d'inspiration renouvelée. Ses encouragements constants et son appui indéfectible m'ont permis d'atteindre des objectifs de haut niveau pour la suite de mon cheminement.

Je remercie tout particulièrement Marta Boni et souhaite lui exprimer ma profonde gratitude pour son rôle déterminant pendant mes études supérieures. Je remercie infiniment Thomas Pillard de l'Université Sorbonne Nouvelle pour son soutien essentiel à la poursuite de mes projets académiques.

Mes profonds remerciements au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour les opportunités de recherche et l'aide financière.

Je remercie ma mère Martine Dumont pour son accompagnement de tous les instants, sa foi en mon trajet singulier et son engagement inconditionnel. Merci à mon père Simon Harel pour sa confiance absolue, son enthousiasme inépuisable et son humour qui remet toujours les choses en perspective.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour la bourse de maîtrise Joseph-Armand Bombardier, ainsi qu'au Programme de bourses du ministère de l'Enseignement supérieur (MES) du Québec pour la bourse mobilité m'ayant permis d'étudier aux Universités Sorbonne Nouvelle et Paris Nanterre. Merci également au Centre interuniversitaire d'études autochtones (CIÉRA) pour la Bourse Talent.

Enfin, mes remerciements respectueux au jury de mon mémoire.

INTRODUCTION

Ma recherche porte sur la représentation et la fétichisation des corps des femmes trans et, plus spécifiquement, des femmes trans racisées. L'essor de la représentation des femmes trans est récent dans les médias dominants. Certes, le sujet était traité de temps à autres par le passé, mais toujours selon une perspective cisgenre hétéro-normative. L'Organisation mondiale de la santé (OMS) considérait le transsexualisme comme une maladie mentale jusqu'en 2019. Ce changement, mis en place tout récemment, n'est d'ailleurs pas véritablement entré en vigueur. Le dossier, intitulé CIP- 11, a été débattu en mai 2019 à Genève et le changement ne serait pas officialisé avant 2022¹.

La première partie de mon mémoire propose un historique de la représentation trans des années 1950 à aujourd'hui. Plusieurs des études de cas permettent d'identifier le type de représentation privilégié selon la période, le pays et le réalisateur ou la réalisatrice. La plupart des objets analysés seront associés aux courants intégrationnistes ou anti-assimilationnistes en ce qui a trait aux représentations dites transsexes ou transgenres, se basant donc ainsi sur les écrits de Karine Espineira et de Maud-Yeuse Thomas. Un angle d'approche historique est privilégié lors du premier chapitre afin de situer l'évolution de la représentation trans, autant dans les médias dominants que dans les médias indépendants en Amérique et en Europe. Les femmes trans racisées sont pour ainsi dire invisibles lors de la représentation médiatique des premiers temps. On se penche donc ici sur le cinéma de fiction, mais également sur le cinéma documentaire et sur les séries télévisées. Ces différents médiums viennent soutenir mon propos de manière intermédiaire.

Si la question de l'identité de genre a toujours été traitée de façon implicite au cinéma, la trans-identité n'est pas réellement nommée avant les années 1950. On peut notamment penser au film *Glen or Glenda* (1953, Wood), échec commercial et critique, qui s'inspire cependant de la première opération de changement de sexe officiellement réussie et répertoriée; il s'agit du cas de Christine Jorgensen qui se fait opérer en 1952 par le Dr. Angelo, aidé par Harry Benjamin. La nouvelle fait le tour du monde et les gros titres dans les journaux sont multiples, mais le plus célèbre reste probablement celui du *New York Daily News*, qui la désigne ainsi : « Ex-GI Becomes Blonde

¹ AFP. «L'OMS veut éradiquer le lien entre transsexualisme et maladie mentale.» *Huffington Post*, Québec. 19 juin 2018. En ligne. https://quebec.huffingtonpost.ca/2018/06/19/loms-veut-eradiquer-le-lien-entre-transsexualisme-et-maladie-mentale_a_23463056/. Consulté le 6 juillet 2019.

Beauty² ». Cet évènement marquera l'histoire transgenre : obtenir des soins médicaux pour passer d'un sexe à l'autre est désormais une possibilité. Auparavant, les opérations liées à la trans-identité étaient rarement un succès. On peut entre autres penser au cas de Lili Elbe, revisité par le film *The Danish Girl* (2015, Hooper) : cette dernière meurt en 1931 peu après avoir subi une vaginoplastie et une greffe d'utérus. Pendant les années 1950, le sujet, alors encore tabou, est peu à peu abordé. Les médias se concentrent toujours sur l'aspect de la transformation physique de femmes trans blanches.

À partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, la réalité d'une représentation transsexue binaire et blanche commence progressivement à changer. L'émergence du *Nouveau Cinéma Queer* vient remettre en question les structures de marginalisation. Le film *Paris Is Burning* (1991, Livingston) marque un tournant à cet égard. Cette fois, la parole est donnée à des femmes trans racisées et marginalisées ne provenant pas de milieux sociaux aisés comme Christine Jorgensen. Leurs réalités sont tout autres et le long métrage encourage de nombreux théoriciens à aborder les questions de féminisme et d'intersectionnalité lorsque l'on analyse les réalités des personnes trans. L'article « Gender Is Burning : Questions of Appropriation and Subversion » de Judith Butler (1997) demeure à cet égard un texte marquant. L'objectif du *Nouveau Cinéma Queer* n'est pas simplement de représenter des personnages marginalisés en quête de normativité, mais plutôt de revendiquer la marginalisation de ces personnes et de leur donner le droit de s'exprimer. Le courant est radical et ne vise pas à mener à l'inclusion des communautés lgbtq+ dans la société cisgenre hétéronormative. Néanmoins, il n'est pas rare que le *Nouveau Cinéma Queer* analyse les divers types de discrimination auxquels peuvent faire face les minorités sexuelles et de genre.

B. Ruby Rich est l'une des premières personnes à faire allusion au *Nouveau Cinéma Queer* (1992, p. 31-32) : « United by a common style. Call it "Homo Pomo" : there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructivism very much in mind... These works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure. They're here, they're queer, get hip to them. »

² LONG, Toni. «Dec. 1, 1952 : Ex-GI Becomes Blonde Beauty». *Wired*. 12 janvier 2010. En ligne. <https://www.wired.com/2010/12/1201first-sex-change-surgery/>. Consulté le 6 juillet 2019.

Le *Nouveau Cinéma Queer* vient donc revisiter les représentations déjà existantes, notamment les stéréotypes, pour les questionner, voire même les contester.

Les années 2010 marquent une véritable révolution au niveau des représentations transgenres. En 2015, suite à la surmédiatisation de Caitlyn Jenner, ancienne athlète olympique devenue vedette de télé-réalité, la trans-identité devient un sujet de conversation très fréquent dans les médias. Caitlyn Jenner devient la première figure publique transgenre mondialement connue à une échelle si importante. Celle-ci explique son choix de transitionner et ses chirurgies. Si cette dernière tente de prendre le rôle d'activiste, elle le fait maladroitement, se penchant surtout sur ses choix stylistiques plutôt que sur les enjeux de discrimination auxquels font face les femmes transgenres. Caitlyn Jenner est grandement critiquée pour ce choix, mais les personnes transgenres ne sont plus invisibles. Un nombre important d'émissions incluent des personnes transgenres dans des rôles récurrents, voire même principaux. *Orange Is the New Black* (Kohan, Netflix, 2013) lance cette tendance en 2013 avec le personnage de Sophia Burset (Laverne Cox). *Transparent* (Soloway, Amazon, 2014), *Sense8* (Wachowski et Straczynski, Netflix, 2015), *Star* (Lee, Fox, 2016), *Pose*, *Euphoria* (Levinson, HBO, 2019) sont certainement les exemples les plus flagrants sur le plan des cotes d'écoute. Notons tout de même que la plupart de ces émissions sont proposées sur des chaînes spécialisées comme HBO et FX, ou des plateformes de diffusion en continu (Netflix). Néanmoins, ces plateformes visent un très large public. Par exemple, *Orange Is the New Black* est l'un des premiers programmes contribuant à la popularité astronomique de Netflix et *Euphoria* devient l'une des séries les plus connues d'HBO.

Le deuxième chapitre porte sur le célèbre film du *Nouveau Cinéma Queer* de Jennie Livingston, soit *Paris Is Burning* (1991, Livingston). Les textes théoriques de Judith Butler et de bell hooks parlant du documentaire sont privilégiés lors de l'analyse. L'objet principal de la recherche et du dernier chapitre est la série télévisée *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, FX, 2018-). La série est inspirée du documentaire *Paris Is Burning*. Le texte mène à s'interroger sur les stéréotypes associés aux représentations des femmes trans et à la subversion de ces stéréotypes. L'analyse s'inscrit dans une perspective sociologique féministe, *queer* et intersectionnelle. L'esthétisation des corps des femmes trans par les mouvements de caméra, le cadrage et la mise en scène viennent aussi compléter l'étude. Les femmes transgenres font partie des minorités les plus marginalisées par la société.

Le monde de l'audiovisuel a souvent eu recours à des stéréotypes insistant sur l'anormalité des femmes transgenres par rapport au reste de la population et sur leur désir d'atteindre un idéal de « normalité » par une normativité de leur identité de genre grâce à la médecine et à l'inclusion sociale. Les stéréotypes contribuent à une fétichisation des corps de ces femmes, fétichisation instaurée par le *male gaze* et reposant sur leur différence. Les œuvres précédemment mentionnées portent un nouveau regard sur la représentation des femmes trans, qui ne sont plus utilisées comme de simples retournements de situations pour l'amusement du spectateur. La représentation des femmes trans peut-elle aller au-delà des stéréotypes et mener à une réflexion sociale sur l'identité, la différence et la discrimination ? La subversion des stéréotypes associés à la représentation des femmes trans peut mener le spectateur à poser une réflexion sociale sur des communautés marginalisées. Le rôle des individus participant à la fabrication d'une œuvre mène à la propagation ou au renversement de ces stéréotypes. Cette remise en question peut se mettre en place par les médiums cinématographiques et télévisuels en ce qui a trait aux personnages, aux arcs narratifs et au traitement esthétique de l'image, du son et de la mise en scène.

Les stéréotypes associés à la représentation des femmes transgenres viennent construire une nouvelle forme de *male gaze* qui contribue à la fétichisation de celles-ci. D'autre part, la subversion des stéréotypes vient s'inscrire dans une perspective féministe *queer* et intersectionnelle qui remet en question la représentation des femmes transgenres pour apporter une réflexion sociale. Le « *male gaze* » est un concept élaboré par Laura Mulvey (1975, p. 6.) : « It takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle. »

Cette recherche pose de nouveaux questionnements sur le *male gaze*, notamment par rapport au regard porté sur le corps de la femme trans et sur une nouvelle forme d'objectification de la femme sortant du cadre de la norme cisgenre. La théorie *queer* ne vise pas à normaliser les communautés *lgbtq+*, mais plutôt à revendiquer la marginalité. La performativité et la performance de genre viennent prendre une grande importance pour la communauté trans quand il est question d'exprimer le genre choisi, comme le démontre *Paris Is Burning*. *Pose* porte sur l'univers des *balls* new-yorkais des années 1980 et 1990. Les protagonistes de la série, des femmes trans noires et/ou hispaniques, ne sont plus montrées comme des victimes et traitées comme « l'autre ». Les femmes trans deviennent donc des héroïnes de premier plan.

Les analyses de *Pose* et *Paris Is Burning* se centrent entre autres sur la distinction entre les notions de performance et de performativité. La performance repose sur l'action constante. On *fait* la performance. La performance repose aussi parfois sur l'idée de *refaire*. La performativité reconnaît la performance. J.L. Austin explique la performativité en ces termes : « Le terme *performatif* [...] dérive, bien sûr, du verbe anglais *perform* [...] : il indique que produire l'énonciation revient à exécuter une action. [...]. Prononcer des mots, en effet, est d'ordinaire *un événement* ou même *l'événement* principal, dans le fait d'accomplir (*perform*) l'acte. » (1962, p. 41-43) Austin note néanmoins que la performativité peut perdre de son efficacité dans un contexte banal et il privilégie le monde du réel. Derrida va plus loin, s'inspirant également du monde du théâtre (2002, Schechner) :

Le performatif d'Austin ne concernait que les actes d'énonciation. Mais ceux qui se sont fondés sur les idées d'Austin ont rapidement découvert une large gamme d'actions liées à la langue [*speech acts*] et ont appliqué la théorie de la performativité à toutes les sphères de la vie sociale. L'insistance de Derrida concevant tous les codes humains et l'expression culturelle comme des formes d'*écriture* est un exemple éloquent d'une telle pensée.

Pour Austin, la performativité n'amène pas à une vérité absolue, puisqu'il s'agit d'un signe versatile aux significations multiples, voire ambiguës. Austin associe également la performativité à la répétition, d'où l'idée de routine. Chaque comportement de la vie quotidienne mène à un redoublement, d'où le lien avec la scène et le théâtre associée à Derrida. Un comportement performatif n'est pas pratiqué pour la première fois, il y a redoublement du quotidien. La performativité repose toujours sur des comportements qui ont déjà eu lieu et qui peuvent désormais être performés de nouveau, voire réinterprétés.

Cependant, au contraire de la performativité, la performance se détache davantage du réel et repose surtout sur des médiums artistiques. On peut entre autres penser au jeu théâtral, ou au spectacle musical. La fonction de la performance n'est pas forcément critique. Le paradoxe est peut-être que la performance est souvent associée à l'unicité de l'instant présent. À vrai dire, malgré la répétition d'une performance, celle-ci demeure néanmoins toujours unique, puisqu'elle est éphémère. La répétition peut donc être une copie tout en demeurant originale. Le message de la performance peut être le même, mais la portée peut être différente (le public change et le performeur fait face à diverses circonstances imprévisibles). La performance varie donc en fonction du contexte. La pensée de Schechner face à la répétition peut parfois paraître contradictoire. La

performativité se distingue entre autres de la simple performance par l'idée de l'appropriation. La performativité mène à apprendre des codes pour les transformer et en jouer, que ce soit dans l'opposition ou dans l'accord.

La performance repose sur l'autoréflexivité. On montre clairement qu'on mime une action, ce que Schechner qualifie de *showing doing*. La performance repose sur la distanciation, mais également sur le regard du spectateur. Pour Butler, la performativité va au-delà des simples actions quotidiennes. L'identité repose sur la performance. La théorie de la performativité de Butler sera privilégiée lors de l'analyse. Butler se questionne sur le genre au moyen de la performativité. On peut construire tout comme on peut déconstruire son genre. Pour Butler, l'humain peut choisir de modifier son genre par la réinterprétation, ou encore l'assimilation des rôles de genre. La performativité de genre ne se déroule pas uniquement sur la scène, mais également dans le quotidien. Les objets principaux analysés, soit *Paris Is Burning* et *Pose*, lient la performativité du genre à la performance. On montre le quotidien des personnages, mais on les montre également sur scène, jouant donc sur ces deux contrastes. La performativité telle que présentée par Butler vient souligner l'artificialité du genre conventionnel qui peut donc être détruit dans une certaine mesure. La performance du genre au moyen du spectacle vient amplifier les gestes quotidiens. Performer le genre est toujours au centre des images médiatiques trans. L'analyse est donc séparée en trois parties, soit un portrait historique de la représentation trans, une analyse de *Paris Is Burning* et une analyse de *Pose*.

CHAPITRE 1 : HISTOIRE MÉDIATIQUE

Le premier chapitre porte tout d'abord sur la représentation trans en France et définit les concepts de représentation intégrationniste et anti-assimilationniste. Cette partie du mémoire permet de découvrir un cursus théorique francophone et de sortir brièvement du cadre américanocentriste afin de découvrir d'autres points de vue. Le transmédicalisme est abordé de façon pionnière dans les médias français des années 1950. Le cinéma américain et le cinéma européen en général sont ensuite abordés. La télévision et le documentaire prennent également une place importante.

1.1 Entre une représentation intégrationniste et une représentation anti-assimilationniste

Karine Espineira fait partie des universitaires se penchant sur les *transgender studies* et propose une variété de livres et d'articles sur le sujet. Dans son article « La médiation des politiques transgenres : du statut de contre-public à l'inégalité de la représentation » (2014), elle se questionne sur la représentation transgenre des années 1960 à aujourd'hui. Elle dénote deux courants d'études :

L'étude de l'espace médiatique permet d'opérer une nouvelle distinction entre une représentation hégémonique et minoritaire. Dans cet article, nous identifions sur cette base deux grandes tendances des politiques trans : l'*institué transsexe*, produit d'une représentation médiatique qui institue le courant intégrationniste comme hégémonique, et l'*institué transgenre*, produit d'une représentation médiatique qui institue le courant anti-assimilationniste comme minoritaire. La notion d'*institué transsexe*, renvoie ainsi aux identités trans qui, dans les médias, paraissent donner des gages d'intégration et d'adhésion au système sexe-genre (des gages à la normalité par des identités devenues « rassurantes ») ou tout simplement au genre (au sens de rapports sociaux de sexe). La notion d'*institué transgenre* renvoie quant à elle aux identités subalternes considérées comme les moins « rassurantes », et moins médiatisées (...). Deux courants principaux émergent du mouvement trans et existent avec plus ou moins de force dans l'espace public et l'espace médiatique. Le premier courant est intégrationniste, transsexuel et rassurant. Il respecte la différence des sexes, la pratique et l'exercice de la sociabilité genrée. Le second courant est anti-assimilationniste, transgenre et paniquant, revendiquant une identité alternative autodéterminée. Il ne semble par conséquent pas exister un contre-public transidentitaire homogène. (Espineira, 2014)

La catégorie de la femme trans rassurante, voire acceptable, s'applique à des cas particuliers minoritaires présentés lors d'entrevues et d'émissions spéciales. Le premier cas médiatisé en France est celui de l'actrice et chanteuse Coccinelle (Jacqueline Charlotte Dufresnoy) qui se fait connaître au cabaret *Chez Madame Arthur* et au *Carrousel de Paris*. Elle défraie la manchette dans

les années 1960 en se mariant suite à sa vaginoplastie, ce qui sème la controverse. Sa carrière la mène à performer sa différence, toujours avec humour, notamment avec sa revue *Chercher la femme*. Elle apparaît même dans *Les Don Juan de la Côte d'Azur* (1962, Sala) en compagnie de ses compatriotes transsexuelles Bambi (Marie-Pierre Pruvot) et Capucine (nom légal inconnu). Elles partagent l'écran avec des stars de l'époque comme Annette Stroyberg, Martine Carol et Jean-Paul Belmondo. Ces figures sont rassurantes ; ces femmes se sont intégrées à la société française et correspondent aux images de féminité conventionnellement transmises pendant les années 1960. Elles acceptent de se faire interviewer, proposant une vision binaire de la trans-identité selon laquelle, suite à la chirurgie, elles vivent comme toutes les femmes. Coccinelle continue à miser sur sa carrière d'artiste de cabaret, Bambi se fait oublier, devient professeure de français et est décorée des Palmes Académiques, cachant sa transsexualité de ses collègues et élèves pendant plus de trente ans. Le documentaire *Bambi* (2013, Lifshitz) porte sur sa vie et est nommé aux Césars. Capucine, quant à elle, disparaît des médias pour toujours et mène une vie tranquille de femme. Ces images sont rassurantes et visent à normaliser la transsexualité. Un phénomène similaire se produit aux États-Unis avec le cas de Christine Jorgensen. Il s'agit du courant que Karine Espineira qualifie de « transsexe » visant une transition médicale binaire afin de parvenir à une acceptation sociale.

La représentation « transgenre » repose en France sur les images de femmes dans des situations précaires traitées comme des personnes subalternes. Les médias français les qualifient de « fausses femmes », ou de « travestis atteignant l'hyperféminité »³. Il est ici sous-entendu que les femmes transgenres ne subissant pas de vaginoplastie ne pourront pas être intégrées à la société. On associe ces histoires à des femmes racisées, provenant la plupart du temps d'Amérique latine et résidant en France sans papiers. Elles sont condamnées à la prostitution au bois de Boulogne et font face à des situations dangereuses, certaines se faisant assassiner. Il y a ici une mythisation de la femme transgenre racisée et travailleuse du sexe dans les médias des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. On dépeint souvent ces femmes de façon négative, les accusant d'avoir « volé » les bois aux prostituées cisgenres. Ces femmes sont associées au VIH/sida et leurs histoires sont dramatisées par les médias.

³ ESPINEIRA, Karine. « Transidentités et média(tion)s », dans Arnaud Alessandrin et Yves Raibaud (dir.), *Géographie des Homophobies*, Paris, Armand Collin, 2013, p. 57-69.

On assiste à une représentation similaire aux États-Unis. On nous présente des femmes trans noires assassinées après s'être « cachées » et avoir « trompé » des hommes en se faisant « passer » pour des femmes cisgenres. Ces femmes sont en partie blâmées pour les violences qu'elles subissent, alors que les hommes les assassinant sont souvent à la recherche de prostituées transgenres afin d'assouvir des fantasmes avant de les tuer. Ce schéma de la prostituée trans noire est repris dans la fiction américaine, notamment dans des émissions criminelles comme *Law and Order : Special Victims Unit* (Wolf, NBC, 1999-) (Saison 19, épisode 6). La prostituée transgenre noire est aussi stéréotypée à des fins comiques, comme par exemple dans l'épisode 18 de la troisième saison de *Sex and the City* (Star, HBO, 1998-2004). Les personnages correspondant à cette représentation transgenre prennent pour la plupart du temps des rôles secondaires et sont souvent interprétés par des hommes.

1.2 La représentation trans dans le cinéma américain

Le film *The Christine Jorgensen Story* (1970, Rapper) revient sur l'histoire de cette pionnière dans un optique représentation intégrationniste. *Myra Breckinridge* (1970, Sarne) aborde le sujet du changement de sexe de manière caricaturale : Myron devient Myra (Raquel Welch) et part à Hollywood. La trans-identité est présentée comme un ressort comique. Le film marque le retour de Mae West à l'écran, mais est un échec critique. Le long métrage instaure un arc narratif qui deviendra familier, soit l'idée que la femme transgenre est un « vilain ». *Dinah East* (1970, Nash), film indépendant présente une histoire similaire de façon dramatique : une star glamour des années 1950 aurait caché « être un homme ». *I Want What I Want* (1972, Dexter) raconte l'histoire de Wendy, enfant d'un officier militaire, qui décide de vivre une transition médicale. Le film reprend tous les stéréotypes de genre : face à son désespoir, Wendy décide de se mutiler les parties génitales.

Dog Day Afternoon (1975, Lumet) est sûrement l'un des films les plus marquants de cette période. Le long métrage est inspiré d'un fait divers et est récompensé aux Oscars. Chris Sarandon, qui interprète la femme trans Leon, est nommé pour un prix d'interprétation. Il s'agit de la première fois qu'un acteur interprétant un personnage transgenre est célébré par la critique. Le film raconte l'histoire de Sonny Wortzik (Al Pacino) qui cambriole une banque afin de payer l'opération de changement de sexe de sa compagne transgenre (Chris Sarandon). Tout au long du film, Leon est

présentée comme un homme de 39 ans à l'apparence masculine. La véritable Leon, dont le nom réel est Elizabeth Eden, était pourtant une jeune femme blonde de 18 ans au moment des faits et avait une apparence féminine conventionnelle. À l'époque, la femme trans Elizabeth Coffey, connue pour les films de John Waters, auditionne pour le rôle, ce à quoi on lui répond qu'elle ressemble trop à une femme. Les producteurs veulent donc renforcer l'idée qu'une femme transgenre est un homme habillé en femme⁴. Le cinéma *underground* n'a pas peur de faire appel à des actrices trans. Andy Warhol accueille plusieurs personnes trans dans sa *factory* : Jackie Curtis, Candy Darling et Holly Woodlawn. Celles-ci joueront dans plusieurs films narratifs qu'il crée avec la collaboration de Paul Morrissey, notamment *Flesh* (1968), *Trash* (1970) et *Women in Revolt* (1971), comme le note Stavitzke (2016, p. vii-viii) :

Flesh, Trash, and Women in Revolt are three films-as-texts that introduce, iconize, and commercialize the transgender body through metatheatrical, biomythography, and the advent of absurdist cinema. Featuring three transgender superstars (Candy Darling, Jackie Curtis, and Holly Woodlawn), these three texts — upon close examination — reveal how consumerism materially constructs all bodies in oppression through an essential, painful, and binary tension of consumer and commodity. Using pseudo-pornography, psychodrama, and camp style, Warhol-Morrissey celebrates the body as a narrative metalepsis, and the result is an oppressive hyperreality that reckons the body as simultaneous product and process within consumerism. As this oppression further unites all bodies through the death of subjectivity, Warhol-Morrissey employs two salient, unifying motifs within travesty across these three films, and these motifs are maternal bodies and genderless babies. Through these two interrelated motifs, Warhol-Morrissey exploits transgender bodies to deconstruct gender essentialism and challenge reproductive futurism. Despite commercialization, Warhol-Morrissey's triad of transgender films situates sociopolitical activism in the present tense through queer opposition to address urgent inequalities and the painful suffering of bodies within a contemporary world. Within such immediacy, bodies unite forthwith and directly, and future generations do not necessarily inherit the prejudices, disparities, and pain that demand crucial and pressing action today.

Warhol et Morrissey ont recours à la parodie et n'hésitent pas à amplifier les idéaux du capitalisme, du matérialisme et de la misogynie de manière caricaturale. Les dichotomies sont fréquentes chez Warhol : homme/femme, masculin/féminin, pauvre/riche, dominant/soumis, etc. L'objectif est de choquer le public en proposant une nouvelle corporalité alors peu abordée au cinéma. Le cinéma de Warhol-Morrissey reprend des éléments d'absurde et le genre en lui-même

⁴ LANG, Nico. « The Only Emmy-Nominated Show Starring Trans Actors Is the One You're Not Watching. », *Esquire*, New York. 15 septembre 2016. En ligne. <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a48589/her-story-emmys-jen-richards-trans-stories/>. Consulté le 21 octobre 2019.

s'associe au capitalisme. Par exemple, dans *Flesh*, Candy Darling s'interroge sur les implants mammaires, insinuant ainsi que le corps est une marchandise que l'on peut acheter et qui est commercialisé.

Cette approche est reprise par John Waters qui tente de déjouer les structures de pouvoir patriarcales. Ainsi, dans *Pink Flamingos* (1972), Raymond Marble, un homme hétérosexuel, réagit avec horreur en découvrant les parties génitales d'une personne trans. Or, le film vise à ce que le spectateur s'identifie à la personne marginalisée ; en effet, Waters renverse les attentes d'hétéro-normativité. On représente Raymond Marble comme quelqu'un qui victimise les femmes, mais la femme trans va même jusqu'à se moquer de lui en lui montrant son pénis. On inverse ici les rôles ; la femme trans est celle qui méprise l'homme hétérosexuel : « By transforming an act of indecent exposure into a comedic reversal of roles between victim and perpetrator, Waters utilizes camp's humor to disarm the audience's potential resistance to seeing the male genitalia of the transsexual. » (2013, Drummond, p. 225). John Waters sera également pionnier en matière de représentation transgenre masculine : l'intrigue narrative porte en partie sur un homme trans, Mole McHenry (Susan Lowe).

John Waters adopte une approche typiquement *queer* et post-moderne, assumant son esthétique *camp* et n'hésitant pas à provoquer le scandale. Si le cinéma de John Waters est souvent associé au post-modernisme, le terme est sujet à débat. L'auteur Georges Dagneau propose sa propre définition : « Le post-modernisme est plutôt un renouveau de la bonne vieille forme classique, qui ne se soucie même plus d'inventer des histoires nouvelles. » (1991, Dagneau, p. 44) Si les définitions du postmodernisme sont multiples, le consensus semble associer le courant au pastiche, voire au recyclage de formes anciennes pour les remanier et en offrir une interprétation nouvelle. John Waters n'hésite donc pas à redéfinir les codes en proposant un cinéma distancié et citationnel.

Waters propose presque exclusivement des films dont les héros font partie des communautés *lgbtq+*, son acteur fétiche étant Harris Glenn Milstead dans la vie et la drag queen Divine pour la caméra du réalisateur. Dans *Hairspray* (1988, Waters), il ne présente pas Divine comme une drag queen, mais en tant que femme comme les autres, quand elle interprète Edna Turnblad, ou alors en tant qu'homme, quand elle joue Arvin Hodgepile dans la même œuvre.

Let Me Die a Woman (1978, Wishman) est un pseudo-documentaire qui présente les entrevues de plusieurs personnes transgenres et du Dr. Leo Wollman. Le documentaire dramatise les expériences des personnes transgenres et présente des images sexuelles pornographiques dégradantes fétichisant la différence des corps des femmes trans. La réalisatrice est influencée par la *sexploitation*. Par ailleurs, une opération de vaginoplastie est filmée en détails. Certaines scènes entrent presque dans l'horreur et les femmes trans sont montrées comme des phénomènes de foire.

Dressed to Kill (1980, De Palma) présente la femme transgenre interprétée par Michael Caine comme une meurtrière, voire une figure dangereuse et monstrueuse. Bobbi souhaite changer de sexe, mais s'en empêche, commettant plutôt des meurtres par frustration. Bobbi est finalement envoyée dans un asile. On insiste ici sur l'idée que les personnes assignées mâles à la naissance s'identifiant au genre féminin auraient une maladie mentale. Le film joue sur cette notion de double selon laquelle l'homme en Bobbi l'aurait empêchée d'avoir sa vaginoplastie. La femme transgenre comme meurtrière, voire psychopathe deviendra un concept récurrent dans les représentations médiatiques des prochaines décennies. Par exemple, La série de films d'horreur *Sleepaway Camp* porte sur une tueuse en série transgenre nommé Angela Baker. La tante d'Angela la force à devenir une femme. Angela devient une meurtrière par vengeance. La série de films débute en 1983 et se poursuit encore à ce jour.

Dans *Soapdish* (1991, Hoffman), la femme transgenre Montana Morehead (Cathy Moriarty) a pour principale fonction narrative de permettre un retournement de la situation comique. Elle est présentée de manière antipathique et l'annonce de sa trans-identité est reçue avec dégoût par les autres personnages. La femme transgenre est montrée comme une menteuse malfaisante à qui on ne peut pas faire confiance : si elle ment sur son identité, elle doit mentir sur autre chose. *Naked Gun 33 1/3 : The Final Insult* (1994, Segal) utilise le même ressort comique : Tanya Peters (Anna Nicole Smith) est une femme séductrice piégant les hommes. Elle se déshabille pour le protagoniste, Frank Drebin (Leslie Nielsen) qui se met à vomir en voyant ses organes génitaux. Le plan de caméra laisse entrevoir l'ombre caricaturale d'une femme aux seins et au pénis immenses. Dans *Ace Ventura : Pet Detective* (1994, Shadyac), Ace Ventura (Jim Carrey) vomit en apprenant qu'il a embrassé une femme transgenre, Lt. Lois Einhorn (Sean Young). Il est si dégoûté qu'il se brosse les dents et hurle « Einhorn is a man! ». Encore une fois, la femme transgenre est le vilain du film et cherche à duper les hommes. On peut retrouver le même genre de situation dans plusieurs

autres *blockbusters* comiques comme *The 40-Year-Old Virgin* (2005, Apatow), *The Hangover Part II* (2011, Phillips), ou *Ted 2* (2015, Macfarlane).

Midnight in the Garden of Good and Evil (1997, Eastwood) est l'un des premiers films à grand budget faisant appel à une actrice trans. Le film, adapté d'un roman inspiré d'une histoire vraie, met en scène The Lady Chablis (Chablis Deveau) qui interprète son propre rôle. Il s'agit également du premier film du courant dominant hollywoodien incluant une femme trans noire sans qu'elle serve uniquement à produire un retournement de situation. The Lady Chablis apporte de l'humour dans cette histoire de meurtre. Le film porte sur une enquête criminelle, mais également sur les excentricités de la population de Savannah en Géorgie, ville dont une grande partie de la population est noire. The Lady Chablis est d'abord introduite comme une femme élégante que John Kelso (John Cusack) souhaite interroger dans le cadre de l'enquête. Elle ne lui révèle sa trans-identité qu'à la fin de leur première rencontre en lui dévoilant son prénom assigné à la naissance. Par la suite, The Lady Chablis se fait mégenrer à quelques reprises. Néanmoins, The Lady Chablis et John Kelso deviennent amis. The Lady Chablis se déclare *showgirl* et travaille sur la scène d'un cabaret où elle fait des blagues liées à la différence de son genre : elle se plaît régulièrement à faire rire son public en leur affirmant qu'elle cache son « sucre d'orge⁵ ». Même si elle est transgenre, The Lady Chablis estime qu'elle a sa place dans les hautes sphères de la société de Savannah et ne laisse personne l'en empêcher. Par exemple, elle se rend sans invitation à un bal de débutantes auquel John Kelso assiste. Celui-ci lui demande de quitter la salle, mais elle refuse de céder à ses demandes et décide plutôt de se faire remarquer. Elle se vêtit d'une robe bleue serrée et scintillante, qui attire tous les regards, et elle n'hésite pas à séduire un homme beaucoup plus jeune qu'elle. The Lady Chablis provoque le scandale dans cette haute société et elle en est fière. Elle s'invente une persona en s'autoproclamant diva. Le personnage est charmant et le spectateur rit avec elle plutôt que de s'en moquer. La trans-identité est rendue attachante au moyen de l'humour de la comédienne et, gardant toujours sa détermination, elle finit par être acceptée par la société. À la fin de *Midnight in the Garden of Good and Evil*, il est révélé que la victime du meurtre, Billy Handson (Jude Law), était attiré par les femmes transgenres. John Kelso en vient à la conclusion suivante : Handson ne méritait pas de mourir, car il fréquentait la communauté trans.

⁵ The Lady Chablis. 1996. *Hiding My Candy: The Autobiography of the Grand Empress of Savannah*. Pocket Books, New York.

Le traitement narratif présenté ici vient renverser la tendance des années 1990 visant à diaboliser les femmes trans et à les définir comme des meurtrières. Quelques années plus tard, *Transamerica* (2005, Tucker) donnera par la suite une place aux personnages trans comme protagonistes. La tendance hollywoodienne visant à calomnier les femmes trans est peu à peu renversée.

La trans-identité est abordée dans le genre de la comédie musicale avec *Hedwig and the Angry Inch* (2001, Mitchell). Le film s'inscrit dans le courant du *Nouveau Cinéma Queer* (Matthew, 2016, p. 67-68), comme l'explique l'universitaire Henry Matthew. :

Hedwig and the Angry Inch is not a conventional transgender narrative—that is, one arising out of an individual's sense of gender dysphoria and predicated on a concomitant desire to transition from one normatively gendered or sexed identity (or body) to another. (...) Hedwig's operation is one of expedience, done as a way to escape East Berlin, and Hedwig's transbody is in effect accidental, a fact that does not comport with modern understandings of transidentities or contemporary transgender politics. *Hedwig* remains a decidedly queer narrative, however, through its efforts to challenge dichotomous understandings of both sex and gender, accomplished in large part by employing what might be called a « drag queen aesthetic. »

Le film de Mitchell ne se contente pas de représenter la réalité trans, puisqu'il déjoue les normes de genre. La protagoniste du film est en constante découverte de son genre, voire même en constante performance, le long métrage faisant partie du genre de la comédie musicale. L'idée anatomique de genre binaire en elle-même est déconstruite puisque le personnage principal a été victime d'une opération de changement de sexe ratée. Le film est une allégorie symbolisant la société qui n'arrive pas à inclure des sexualités et des genres alternatifs. On évoque ici l'idée d'une fluidité identitaire au moyen d'un discours perturbateur.

Transamerica (2005, Tucker) s'inscrit dans une représentation transsexuelle binaire. Dès les premières scènes, nous pouvons observer une femme trans se conformant aux codes normatifs de la féminité. Ainsi, la scène d'ouverture nous la montre en train d'apprendre à féminiser sa voix au moyen d'un tutoriel vidéo. La protagoniste, Bree, cherche à se fondre dans la masse et toute défaillance à cet idéal de normativité est vue comme un échec. Ainsi, quand un enfant dans un restaurant réalise que Bree n'est pas une femme cis, cette dernière fond en larmes. L'objectif ultime de Bree est d'obtenir sa vaginoplastie et de vivre dans le secret de sa trans-identité : elle souhaite être vue par la société comme une femme cisgenre. Sa quête est cependant bouleversée quand elle

apprend qu'elle est le père d'un enfant, ce qu'elle ignorait. *Transamerica* aborde la question du *passing*, selon laquelle certaines personnes trans sont indifférenciables des personnes cisgenres : elles passent pour le genre auxquelles elles s'identifient. Un personnage, homme trans, dit à la blague au fils de Bree : « We walk among you ». Le terme est aujourd'hui controversé, puisque le concept de passer repose sur l'idée de duperie, mais également sur la possibilité d'un échec. Or, le genre d'une personne trans n'a pas à être prouvé.

« En se détachant de ce corps collectif trans et en se rendant en quelque sorte étrangère à elle-même par le déni de sa transsexualité, Bree réduit ces autres à de l'autrui abject et s'allie tacitement au sujet même de femme non-trans » (p.59, Boucher, 2005). La nouvelle quête de Bree sera d'accepter sa trans-identité dans son ensemble. Certes, elle est désormais femme, mais elle ne peut pas non plus renier son passé.

1.3 Amour et sexualité à Hollywood : évolution d'une représentation trans se propageant dans les années 1990

La question de la vie sentimentale et sexuelle des femmes trans est un sujet encore tabou au cinéma et à la télévision. Dans les années 1990, la femme trans est décrite comme une *vamp* piégant les hommes hétérosexuels en leur mentant sur son passé : « Conversely, femininity focuses on a woman's ability to attract male sexual desire, so MTF transsexuals receive more - and specifically sexualized - attention because our culture assumes that trans women transition primarily as a way of obtaining the one type of power that women are perceived to have in our society : the ability to express femininity and attract men.» (Abbott, 2013, p. 33).

Par conséquent, la femme trans est toujours montrée comme étant attirée par des hommes et la possibilité d'une fluidité sexuelle sortant du cadre hétérosexuel n'est jamais suggérée. La farce devient une manière d'effacer l'érotisme qui pourrait être associée à une personne au genre ambigu. Le travestissement dans une perspective comique revient couramment au cinéma, employant toujours des acteurs reconnus pour leur masculinité, pensons notamment à *Tootsie* (1982, Pollack), ou *Mrs. Doubtfire* (1993, Columbus). Cette approche est reprise pour le *casting* de nombreux personnages trans, notamment avec *The World According to Garp* (1982, Hill) et *Hedwig and the Angry Inch* ; on associe immédiatement la personne trans à son sexe assigné à la naissance. C'est notamment le cas de *Priscilla, Queen of the Desert* (1994, Elliott) où Terence Stamp interprète

Bernadette, une femme trans d'un certain âge ayant obtenu sa vaginoplastie. Cette figure est vue comme rassurante, puisque le sujet ne « trompe » pas le spectateur : il n'y a pas de doute, l'acteur masculin est tout simplement déguisé et ses caractéristiques masculines sont visibles. Bernadette arbore une expression féminine conservatrice, attirant ainsi un homme hétérosexuel, Bob. Le film présente une histoire d'amour conventionnelle pour un couple quinquagénaire. Néanmoins, aucun contact physique entre les personnages n'est montré à l'écran. Les années 1990 amènent davantage de films où les personnes transgenres sont une partie intégrante de l'histoire et pas uniquement des personnages secondaires. Cependant, les acteurs et actrices qui les interprètent sont la plupart du temps cisgenres. *Different for Girls* (1996, Mackintosh) fait partie des premiers films évoquant la possibilité d'une vie amoureuse pour les personnes transgenres, plutôt que de demeurer dans la fétichisation de leurs corps. Paul Prentice (Rupert Graves) et Kim Foyle (Steven Mackintosh) sont deux amis d'enfance. Ils ne se sont pas vus depuis des années. Ils se croisent par hasard et Paul, surpris que son amie ait changé de sexe, lui propose qu'ils se fréquentent. Le film reprend les codes des drames romantiques, mais les adapte à la situation particulière du couple. Kim Foyle n'est pas présentée comme la simple occasion d'un retournement de situation destiné à faire rire le public, mais plutôt comme l'égale de Rupert.

Dans les années 2000, il y a certes une évolution des images trans, mais les personnages montrés à l'écran restent la plupart du temps asexués, ou alors, si le désir sexuel/amoureux est évoqué, il est rarement montré de façon concrète au spectateur. La comédie romantique est de nouveau abordée près de vingt ans plus tard avec *Boy Meets Girl* (2014, Schaeffer). Ici, l'actrice trans Michelle Hendley interprète Ricky. Le film se défait de la tendance intégrationniste hétéro-normative visant à présenter des femmes trans attirées par des hommes. L'orientation sexuelle est fluide et n'est pas réellement définie. Les personnages ont des désirs et ne cherchent pas à les justifier. Ricky entretient donc une liaison avec une jeune femme de son âge. On évoque la possibilité que les femmes transgenres ne soient pas uniquement hétérosexuelles, mais également lesbiennes, bisexuelles ou pansexuelles.

1.4 La représentation trans à l'international

Pedro Almodóvar fait également partie des réalisateurs employant des actrices transgenres, à l'instar de Warhol. L'auteur ne se contente pas de montrer les communautés lgbtq+. Il s'inscrit

aussi dans une perspective anti-assimilationniste similaire à celle des théories *queer*, cherchant à représenter des thématiques lgbtq+ de manière subversive. Cette approche va bien au-delà de la présentation de thèmes comme l'homosexualité ou la trans-identité. Effectivement, le réalisateur a pour habitude d'utiliser des sujets tels que la sexualité et le genre pour remettre en question l'identité de ses personnages et la binarité sociétale. On peut donc en venir à la conclusion que cette démarche de remise en question *queer* rappelle le courant post-moderniste. D'ailleurs, son cinéma *queer* contribue à son succès (McCracken, 2017, p. 95-96) : « Almodóvar worked throughout the 1980s and became one of the most internationally acclaimed *queer* directors, as his films typically contain queer central characters and plot lines. » Dans le cinéma de Pedro Almodóvar, le post-modernisme s'exprime dans une rupture des conventions. Ici, de par la représentation des communautés lgbtq+, le réalisateur brise les normes et n'hésite pas à provoquer son public en allant au bout de son art, comme l'explique Brett Jessie Drummond, qui le compare à un autre cinéaste *queer* post-moderniste ayant choqué la société avec ses nombreux films subversifs, soit John Waters (Drummond, 2013, p.16-17). :

Postmodern characteristics of films by Almodóvar and Waters include the : effacement of traditional boundaries between « high » and so-called mass culture; possession of a self-ironizing nature; conveyance of a political message; reliance upon intertextualities to transmit their messages to the audience; and utilization of pastiche.

Dans *Todo sobre mi madre* (1999), Pedro Almodóvar explore l'identité de genre de ses personnages au moyen de la trans-identité d'Agrado et de Lola. Notons ici que le réalisateur offre deux portraits différents de la trans-identité de par le choix de ses acteurs, privilégiant une femme, Antonia San Juan, pour interpréter le rôle d'Agrado, et un homme, Toni Cantó, pour interpréter le rôle de Lola. Pour le réalisateur, le genre de ses personnages n'est guère important ; dans *La piel que habito* (2011), il s'agit d'une femme cisgenre qui interprète l'héroïne transgenre, dans *La ley del deseo* (1987), Bibiana Fernandez, femme trans, interprète une femme cisgenre en couple avec une femme transgenre, Tina Quintero, jouée par une femme cisgenre, Carmen Maura. Dans *La mala educación* (2014), Zahara, femme trans, est interprétée par deux hommes. *La mala educación* amène une dualité par rapport au genre. L'acteur Gael García Bernal interprète tantôt un homme homosexuel dans le cas d'Angel, tantôt une femme dans le cas de Zahara. Angel se cache derrière de nombreuses identités, s'inventant lui-même une vie d'acteur et prétendant être Ignacio, devenu Zahara, alors qu'Angel est en fait le frère de Zahara et qu'il ne révélera jamais son véritable nom.

Le réalisateur représente le genre comme une construction à part entière, ce que montre très clairement *Todo sobre mi madre*.

Ainsi, Agrado, tentant de divertir la foule d'un théâtre en l'absence des actrices originales, se met à parler de son identité de genre. Elle se définit comme étant entièrement authentique, puis, par ironie, énumère une série d'opérations chirurgicales qu'elle a subies, en spécifiant le prix de chacun de ses changements corporels. Elle revendique son genre en tant que femme, mais elle le fait sur scène en performant sa féminité. Bref, Agrado redéfinit les normes de genre en affirmant ouvertement avoir construit son propre genre. Le personnage de Lola déconstruit de même les normes de genre, car elle est le père d'Esteban et déjoue de par ce fait les normes de paternité. Agrado va apprendre à Manuela que Lola est séropositive. Maria Rosa Sanz, nouvelle amie de Manuela, apprend plus tard dans l'histoire qu'elle est enceinte de Lola. Cependant, Maria Rosa Sanz découvre qu'elle est également séropositive, et, pendant son accouchement, transmet le VIH à son enfant. Le cinéaste n'hésite pas à aborder des enjeux parfois difficiles pour les communautés lgbtq+, comme, dans ce cas, le VIH/sida qui se transmet de personnage en personnage.

Dans le cas de *La piel que habito*, l'identité de genre devient la trame narrative d'un thriller. En guise de vengeance, Robert, un chirurgien, métamorphose Vincente en femme sans son consentement, le soumettant à un processus de changement de sexe. Le concept de « personne née dans le mauvais corps » est alors renversé. Une personne ne s'identifiant pas comme étant dans le mauvais corps se fait transformer en femme contre son gré pour finalement être dans le mauvais corps. Bref, dans de nombreuses œuvres du réalisateur, celui-ci joue avec des thématiques typiquement *queer* pour redéfinir les normes sociétales d'identité.

Rainer Werner Fassbinder, célèbre réalisateur du nouveau cinéma allemand des années 1960 et 1970, propose lui aussi un film sur une femme trans, *In Einem Jahr Mit 13 Monden* (1978, Fassbinder). Fassbinder n'est donc évidemment aucunement associé à la représentation trans typique du cinéma hollywoodien et crée ici l'un des mélodrames les plus marquants de sa carrière. Dans ce film de Fassbinder, on nous présente Elvira, une femme transgenre qui a décidé de transitionner après qu'un homme lui confie qu'il l'aurait aimée si elle avait été une femme. Le film porte sur les derniers jours de la vie de cette dernière, comparant notamment son opération de changement de sexe à une forme de boucherie. D'ailleurs, une scène très graphique du film se

déroule dans une boucherie. Le réalisateur Richard Linklater, admirateur du travail de Fassbinder, l'explique ainsi :

Well the story is the character, there's really no distance between those two. It's like a narrative of pure emotion and if you see the film as Elvira's quest to reconstruct his or her past and define, you know, her origins, that were dependent. What we learn and how we feel about Elvira is revealed to us in the past tense so the movie is this construction of like many monologues and, you know, little narratives and declaratives. It sort of invented this form, I think, to make this story work to kind of house his feelings for this character. (...) You can only kind of harken back to this slaughterhouse sequence and see how Elvira can only naturally be this man's sacrifice to him and I think Elvira falls in a long line of Fassbinder's protagonists who are saintly individuals who give everything of themselves unconditionally and are natural preys⁶.

La transition du personnage est donc montrée comme un sacrifice qui a été fait par amour, ou par désir d'être aimé. On nous présente une femme transgenre solitaire en quête d'amour et en questionnement sur le suicide. La bande-annonce du film débute avec ces paroles : « Une année sur sept est une année lunaire. Ces années-là, les êtres dominés par leurs émotions souffrent de grandes dépressions. Mais lorsqu'une année lunaire, comme 1978, est aussi une année à treize lunes, il en résulte souvent des catastrophes personnelles⁷. » 1978 est l'année où Armand Meyer, amoureux de Fassbinder, se suicide. Le film de Fassbinder humanise l'expérience tragique d'une femme trans en proposant un personnage multidimensionnel. L'universitaire Justin Vicari décrit Elvira comme un symbole allégorique de l'Allemagne. La trans-identité peut donc être utilisée au cinéma comme une métaphore. Anton Saitz est un ancien prisonnier d'un camp de concentration nazi. Survivant, il souhaite devenir riche et Elvira l'assiste dans certaines de ses actions frauduleuses. Cette dernière sera emprisonnée. Elvira se sacrifie donc constamment pour Anton :

Elvira's sex change, her radical transformation into a machine designed to please, acts as a metaphor for cultural forgetting; she represents West Germany, erasing all memory of the Holocaust in order to reinvent itself as a satellite of American capitalism. The total, brutal change from man into woman - that sweeping *cut* that changes an entire identity irreversibly - symbolizes German amnesia. (Vicari, 2017, paragraphe 9)

L'utilisation des symboles allégoriques est fréquente dans l'oeuvre du réalisateur. On peut notamment penser à *Die Ehe der Maria Braun* (1979), à *Lola* (1981) et à *Die Sehnsucht der*

⁶ « Richard Linklater on *In A Year With 13 Moons* by Rainer Werner Fassbinder ». Publié par Ralph Pritchard le 17 septembre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=gq7kKLrSEz0>

⁷ « L'Année des treize lunes - bande annonce VOST ». Publié par Raoul Gauguin le 14 juillet 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=P9Iu5u7VWwI>

Veronika Voss (1982). Si Fassbinder humanise Elvira, sa représentation reste tragique : elle est décrite comme un sacrifice et est associée au contexte politique difficile de l'Allemagne. Néanmoins, il s'agit de l'un des premiers films sur la trans-identité proposé par un « auteur ». La représentation trans s'inscrit pendant de nombreuses décennies dans une tension entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial.

The Crying Game (1992, Jordan), thriller britannique, fait probablement partie des films les plus emblématiques en ce qui a trait à la représentation trans. Le succès commercial du film n'est pas prévu, mais le long métrage obtient une popularité mondiale. Le film débute en plein conflit entre l'armée républicaine irlandaise (IRA) et l'armée britannique. Jody, soldat britannique, est enlevé par des activistes de l'IRA et, contre toute attente, développe une relation amicale avec son geôlier, Fergus. Jody meurt tragiquement et Fergus réussit à échapper à l'armée britannique puis se réfugie à Londres. Il est hanté par ses souvenirs de Jody et se rappelle que ce dernier lui avait évoqué sa compagne, Dil, qu'il va tenter de retrouver. Fergus finit par retrouver Dil et développe des sentiments pour cette dernière.

Le cinéaste mise sur le retournement de situation ; alors qu'il tombe amoureux de Dil, Fergus est pris par surprise en la déshabillant et en découvrant qu'elle est assignée mâle à la naissance par la dichotomie entre ses parties génitales et le reste de son corps. Ce retournement de choc est tellement instauré dans la culture populaire que la scène de la révélation, montrant Fergus en train de vomir, est parodiée à de maintes reprises dans les années 1990, notamment dans *Ace Ventura : Pet Detective* et *Naked Gun 33 1/3 : The Final Insult*. Fergus reproche à Dil de ne pas lui avoir révélé son secret et elle est dépeinte comme une menteuse. Plus tard dans le film, Fergus se confie à Dil en lui avouant avoir participé à l'enlèvement de Jody, son amoureux. Un crime, soit un enlèvement menant à la mort de Jody, est donc comparé au choix de Dil de ne pas annoncer tout de suite sa trans-identité à Fergus.

Néanmoins, Neil Jordan ne se limite pas à utiliser Dil comme un retournement de situation, puisque les deux personnages développent une véritable relation. Fergus va même jusqu'à se sacrifier pour Dil, choisissant de faire de la prison pour un meurtre que cette dernière commettra par vengeance pour Jody. Au final, malgré l'emphase sur les parties génitales du personnage trans, Dil est un personnage multidimensionnel au même titre que Fergus. Neil Jordan ne ressent pas le besoin de définir l'orientation sexuelle des personnages; Fergus tombe amoureux de Dil pour qui

elle est, peu importe le genre et va jusqu'à l'aimer même quand elle se présente en homme afin d'échapper à l'IRA et de rester incognito. La sexualité et le genre sont donc montrés comme des identités fluides. Malgré tout, le long métrage a recours à plusieurs termes péjoratifs à l'encontre de Dil, termes qui contestent son identité de femme. Il semble néanmoins important de mentionner que Dil est interprétée par un homme cisgenre, Jaye Davidson.

Le film amène certainement une réflexion sur l'identité de genre dans les médias à l'époque, mais cette réflexion est sensationnaliste et se centre autour du fameux retournement de situation. Notons également que *The Crying Game* est le premier film rejoignant un grand public qui montre une femme trans racisée en relation avec un homme blanc. Par ailleurs, les personnages ne sont pas présentés comme asexués, au contraire de nombreux films qui censureront le sujet de la sexualité des personnes trans. *The Crying Game* oscille donc entre une représentation sensationnaliste et une représentation visant à humaniser l'identité trans.

Au Québec, la trans-identité est entre autres abordée au grand-écran avec le film *Laurence Anyways* (2012, Dolan). Pendant l'écriture de *Laurence Anyways*, Xavier Dolan a l'intention que le personnage de Laurence (Melvil Poupaud) se suicide. Il change par la suite d'angle d'approche, réalisant qu'un bon nombre de jeunes mal dans leur peau et en quête identitaire pourraient en arriver à commettre un tel acte, perdant espoir suite au visionnement du film⁸. Xavier Dolan n'idéalise pas la réalité des personnes transgenres. Cependant, il laisse vivre son personnage en concluant son film sur une fin ouverte qui annonce un futur à cette femme qui s'est tant battue pour être perçue comme elle se sent à l'intérieur par le monde extérieur. On peut néanmoins critiquer le choix du réalisateur de donner le rôle à un homme cisgenre. Dans *Laurence Anyways*, le réalisateur se concentre davantage sur l'impact des relations que peut produire un changement de genre plutôt que sur la question d'identité en tant que telle. En effet, on prend pour acquis tout au long du film que Laurence est une femme et cette dernière ne sent jamais le besoin de se justifier : elle est qui elle est. Par contre, alors que, dans son corps d'homme, elle était dans une relation hétérosexuelle conventionnelle, sa réalité est bouleversée. Laurence doit donc apprendre à devenir lesbienne et

⁸ Blanc, Michelle. 2013. « Xavier Dolan, les trois fins de Laurence Anyways ». En Ligne. Site officiel de Michelle Blanc. <http://www.michelleblanc.com/2013/09/12/xavier-dolan-les-trois-fins-de-laurence-anyways/>

elle réalise qu'elle ne peut pas tout avoir, qu'elle doit perdre la femme qu'elle aime pour trouver la femme en elle.

Xavier Dolan fait un portrait approfondi de Laurence qui s'étend sur une dizaine d'années. On voit l'évolution de Laurence avec le temps, mais la transformation des gens qui l'entourent est toute aussi importante. En effet, l'ex-compagne de Laurence, Fred (Suzanne Clément) ne sera plus la même. C'est la séquence des retrouvailles entre Laurence et Fred après six longues années, alors que Fred est depuis mariée et mère, qui est probablement la plus marquante. Elles tentent de redonner une chance à leur amour, mais n'y arrivent pas. Si Laurence a choisi de ne pas se conformer aux normes de la société, Fred a pris la voie plus conventionnelle d'épouser un homme qu'elle n'aime pas réellement. Elle confie à Laurence qu'elle l'aime plus qu'elle n'aime son propre fils, révélation choc qui ne manque pas de souligner la différence entre les valeurs des personnages. *Laurence Anyways* est l'œuvre de Xavier Dolan qui permet de dresser le portrait le plus détaillé d'un personnage lgbtq+, l'intrigue se déroulant sur une décennie.

Le réalisateur insiste sur la marginalisation des communautés lgbtq+, mais contrairement à bon nombre de cinéastes avant lui, il ne la rend pas caricaturale ou n'en fait pas un sujet humoristique. Ces personnages *queers* ne sont pas des prostituées transgenres, ou les meilleurs amis gays d'héroïnes de comédies romantiques comme dans de nombreuses productions utilisant uniquement les stéréotypes associés aux communautés lgbtq+. Xavier Dolan va au-delà des clichés et montre ses sujets comme des humains avec la même profondeur que tout autre personnage.

Una mujer fantástica (2017, Lelio) vient questionner les stéréotypes associés à la représentation des femmes trans. L'actrice incarnant la protagoniste est ouvertement trans, tout comme son personnage, et vient offrir son aide au réalisateur Sebastián Lelio en tant que consultante. *Una mujer fantástica* est très bien reçu par les critiques, remportant entre autres en 2018 l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. L'histoire se penche sur Marina Vidal, une jeune femme transgenre en relation avec un homme plus âgé, Orlando. Elle est serveuse dans un petit restaurant et espère devenir chanteuse. Ils planifient d'emménager ensemble, mais il meurt soudainement. Elle doit faire face à la famille de son amoureux, qui ne veut pas reconnaître son importance dans la vie d'Orlando. Soupçonnée d'avoir eu un lien avec le décès de celui-ci et d'être travailleuse du sexe, elle devra défendre son honneur. L'œuvre de Lelio vient très certainement subvertir les stéréotypes en humanisant le personnage de Marina qui ne devient plus un simple

retournement de situation et qui prend contrôle de son destin face à l'adversité (Bouchard, 2018). Le film aborde la situation des personnes transgenres au Chili. En 2017, il est encore difficile d'y procéder à un changement de prénom et de mention de sexe à l'état civil. Marina est obligée de dévoiler son ancien prénom. Les femmes transgenres font face à des taux alarmants de violence en Amérique du Sud. Lelio vient sensibiliser le spectateur à cet enjeu social. Le visage de Maria Vidal est complètement déformé par du ruban adhésif qu'on lui a mis contre son gré. Elle finit par se rebeller contre son agresseur de façon pacifique : elle monte sur sa voiture pour affirmer qu'elle veut récupérer son chien, dernier lien la rattachant à Orlando. Elle revendique son droit à la dignité et n'est plus une victime.

Les femmes transgenres, parce qu'elles ne peuvent pas changer leurs documents légaux facilement, font souvent face à l'exclusion sociale quand il s'agit de trouver un emploi, la transphobie étant très présente au Chili. Ainsi, il est souvent présumé qu'elles sont travailleuses du sexe pour subvenir à leurs besoins, ne pouvant pas trouver d'emplois hors de cette sphère (Grant, Mottet, Tanis, Harrisson, Herman et Keisling, 2011). Pourtant, Marina vient subvertir ce stéréotype dont elle est victime. Elle trouve un emploi dans un restaurant en tant que serveuse et semble avoir de bons rapports avec son employeuse, qui lui vient en aide quand elle se fait agressivement interroger par la police. L'enquêtrice en charge du dossier associé à la mort d'Orlando assume que Marina est travailleuse du sexe. Orlando est décédé dans la nuit alors que Marina partageait son lit. Elle est soupçonnée d'avoir eu des échanges sexuels avec celui-ci et de s'être battue pour avoir son argent. Pourtant, une fois encore, Marina subvertit ce stéréotype puisqu'elle entretient une relation amoureuse avec l'homme. Peu avant sa mort, ils célèbrent tous les deux leur anniversaire et prévoient un voyage. Marina doit se défendre face aux stéréotypes qu'on lui impose en raison de son genre. Marina sera même forcée de se déshabiller à la station de police pour prendre des photos prouvant qu'elle n'a pas eu d'échanges physiques ayant pu causer la mort d'Orlando. Cette humiliation la force à montrer ses parties génitales, le photographe insistant sur la différence de son corps. En effet, il demande à l'enquêtrice comment il doit la traiter. Quand Marina demande à avoir de l'intimité afin de montrer cette partie de son corps qui la répugne, l'enquêtrice insiste à rester dans la salle, regardant longuement avec dégoût le bas de son corps. Par ailleurs, l'enquêtrice l'interroge, lui disant qu'elle connaît bien « les gens comme elle », et renforçant les généralisations associées aux femmes transgenres.

La différenciation du corps de Marina face aux femmes cisgenres revient à de nombreuses reprises au cours du film, insistant sur l'inconfort de cette femme trans par rapport à son propre corps. Le film reprend ici implicitement la notion de dysphorie de genre, terme médical pour désigner ce sentiment de mal-être. Or, la dysphorie est représentée par la mise en scène. Marina reçoit une manucure dans un salon de beauté. Elle regarde longuement ses mains et affirme avoir des mains d'orang-outang, amplifiant son mal-être. Quelques instants après, Marina, suite aux violences qu'elle a dû subir, se promène dans la rue et fait face à un gigantesque miroir qui lui présente une image à laquelle elle ne s'identifie pas. Le miroir est un symbole qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises au cours du long métrage. Par exemple, vers la fin de l'intrigue, Marina se retrouve seule dans sa chambre, après avoir été tant méprisée par la famille d'Orlando. Un plan d'ensemble nous donne l'impression qu'elle regarde ses parties génitales. Pourtant, alors que la caméra s'approche, un gros plan nous mène à réaliser qu'elle admire son reflet dans un petit miroir cachant ses parties génitales et lui montrant le reflet de la femme qu'elle est, mais aussi de la femme qu'elle souhaite devenir. Ce miroir vient symboliser l'espoir d'un sentiment de concordance avec son corps. Une autre scène marquante vient jouer avec la notion de dysphorie de genre. Peu avant sa mort, Orlando s'est rendu dans un sauna. Marina retrouve par hasard la clé du casier d'Orlando dans l'établissement et, tentant de se rattacher à sa relation par tous les moyens, décide de s'y rendre. Or, l'espace du sauna est particulièrement genré, divisant les femmes des hommes. Pour avoir accès au casier, Marina doit tenter de passer pour un homme, contrevenant à son identité de genre et amplifiant sa dysphorie. Ainsi, elle s'attache les cheveux et place sa serviette à sa taille, laissant paraître sa petite poitrine. Elle marche avec nervosité et, malgré sa dysphorie, se rend au casier qui se trouve vide. Marina n'a donc plus rien qui la relie à Orlando, sauf cette clé ouvrant un casier vide.

Au-delà du retournement de situation, le film pose un questionnement sur la sexualité des hommes attirés par les femmes trans. Marina, en se rendant au sauna et en performant pour l'espace d'un instant un genre masculin afin d'être liée par un casier à son amant, vient contrevenir à la notion d'hétéronormativité. Comme elle est exclue par la famille d'Orlando en tant que femme et qu'elle ne peut pas avoir accès à ses biens, elle doit jouer le rôle d'un homme pour faire son deuil. La scène du sauna vient donc refléter la pensée des membres de la famille d'Orlando ; pour eux, Marina est un homme et Orlando n'est donc pas hétérosexuel, ce qu'ils n'arrivent pas à accepter, voulant effacer la femme de leurs vies. D'ailleurs, Sonia, l'ex-femme d'Orlando, lors de sa

rencontre avec Marina, qualifie cette dernière de chimère et lui dit qu'elle ne sait pas ce qu'elle voit quand elle la regarde. Marina est donc qualifiée de monstre, car elle ne correspond ni aux normes de féminité ni aux normes de masculinité associées aux personnes cisgenres et qu'elle sort des facteurs biologiques binaires. Sonia affirme aussi qu'Orlando a mis fin à leur relation en affirmant qu'il est attiré par Marina, une femme transgenre. Il s'agit du seul indice sur le passé d'Orlando et de Marina, dont on ne voit pas la relation évoluer, mais plutôt mourir.

Sonia semble qualifier la révélation d'Orlando de *coming out*, sortant du cadre de l'hétérosexualité. La famille d'Orlando assume que la relation n'est pas hétérosexuelle, mais Marina revendique son statut de femme, contrevenant aux préjugés et aux stéréotypes auxquels on l'associe. Marina vient d'ailleurs performer sa féminité à plusieurs reprises au cours du film. La séquence d'ouverture nous montre Marina en train de performer un *lip sync* sur scène. Elle porte une robe, est maquillée et bien coiffée, correspondant aux standards de féminité binaire. Elle est regardée par Orlando, qui, quant à lui, correspond aux standards de masculinité binaire. Ce regard correspond aux structures hétéronormatives associées au *male gaze*; un homme admire une femme pour son plaisir hétérosexuel. Plus tard, suite au décès d'Orlando, Marina performe la féminité sans être en proie à un regard masculin. Elle danse dans une discothèque et se perd dans ses pensées, amorçant le début d'une séquence onirique rappelant les structures de la comédie musicale. Elle est entièrement vêtue de paillettes, faisant référence à l'ère disco, et danse au milieu d'une foule. Elle est montrée comme la star, se faisant soulever dans les airs par les autres danseurs pour marquer sa supériorité. Un gros plan nous laisse voir son maquillage élaboré composé de longs faux cils et d'un rouge à lèvres éclatant (Craik, 1989). Elle regarde la caméra, mais aussi le spectateur, déjouant le *male gaze* et affirmant sa féminité. En se définissant en tant que femme en relation avec un homme, Marina qualifie implicitement sa relation d'hétérosexuelle. Malgré tout, la relation n'est jamais explicitement définie, sortant des catégories binaires et s'inscrivant dans une perspective *queer* menant à questionner l'identité et les frontières de l'hétéronormativité (Butler, 1990). Si la question de l'orientation demeure en suspens, les sentiments que Marina ressent pour Orlando sont clairs et, malgré les obstacles, leur relation paraît naturelle.

1.5 La représentation trans à la télévision

Since 2002, GLAAD catalogued 102 episodes and non-recurring storylines of scripted television that contained transgender characters, and found that 54% of those were

categorized as containing negative representations at the time of their airing. An additional 35% were categorized as ranging from "problematic" to "good," while only 12% were considered groundbreaking, fair and accurate enough to earn a GLAAD Media Award nomination. Over the ten-year period examined, offensive representations and storylines were found on every major broadcast network and seven different cable networks, demonstrating that the problem remains widespread.⁹

D'après les recherches de l'organisation *lgbtq+ Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD), la télévision américaine dépeignait les personnes trans de manière négative de 2002 à 2012. L'organisation affirme que 40% des personnages trans étaient des victimes, 21% d'entre eux étaient des meurtriers ou des malfaiteurs, 20% étaient des travailleurs et travailleuses du sexe, tandis que 61% des émissions montrant des personnages trans avaient recours à un langage haineux à l'encontre de la communauté trans. L'organisation s'est penchée sur trois séries, soit *CSI : Crime Scene Investigation* (Zuiker, CBS, 2000-2015), *The Cleveland Show* (MacFarlane, Fox, 2009-2013) et *Nip/Tuck* (Murphy, FX, 2003-2010). Dans *CSI*, l'intrigue porte entre autres sur un tueur en série transgenre ayant assassiné sa propre mère. Quand les personnages transgenres de *CSI* sont plutôt des victimes de meurtres, les enquêteurs se moquent d'eux en examinant leurs corps sur les scènes de crimes. *The Cleveland Show* montre un homme en train de vomir lorsqu'il apprend qu'il a eu une aventure avec une personne transgenre. *NIP/TUCK* regorge d'intrigues présentant les personnes trans comme des victimes ou des meurtrières. Dans deux des épisodes, une des femme trans regrette sa transition tandis que l'autre est une travailleuse du sexe qui se fait battre. De plus, une saison entière porte sur une femme trans psychopathe qui a des rapports sexuels avec son propre fils. On la décrit comme une kidnapeuse de nouveau-nés.

Néanmoins, avant la vague de représentations transgenres marquée par les plateformes de streaming, on dénote quelques exemples de représentations plus humaines. Par exemple, *Ugly Betty* (Gaitán, Hayek et Horta, ABC, 2006-2010) inclut une femme transgenre, Alexis Meade (Rebecca Romijn) parmi les protagonistes de l'émission. Alexis Meade occupe un poste important ; elle fait partie des personnes responsables du magazine *Mode*. Elle n'est donc pas cantonnée à l'arrière-plan et apparaît dans de nombreux épisodes. La relation du personnage avec sa famille est un sujet récurrent : Alexis souhaite que son père l'accepte comme sa fille. Alexis prend même la direction

⁹ KANE, Matt. 2012. « GLAAD Examines Ten Years of Transgender Images on Television; More Than Half Were Negative or Defamatory. » GLAAD. <https://www.glaad.org/blog/glaad-examines-ten-years-transgender-images-television-more-half-were-negative-or-defamatory>. Consulté le 8 décembre 2019.

des *Meade Publications*. Si elle n'associe plus ici la trans-identité à des situations d'emploi précaire, la série a tout de même recours à plusieurs stéréotypes liés à la transsexualité. Par exemple, Alexis subit une liste interminable d'opérations de chirurgie esthétique et est en convalescence pendant plusieurs années, vivant presque en ermite, recluse du monde. Sa première apparition publique ne peut être faite qu'une fois toutes ses chirurgies complétées et elle dramatise l'annonce de sa nouvelle identité lors de la *Fashion Week*. De plus, de nombreuses insultes sont proférées au sujet d'Alexis. Les autres personnages la qualifieront souvent de *shemale* ou de *tranny*. Par ailleurs, la série insiste sur les caractéristiques dites masculines du personnage. Alexis, après être tombée dans le coma, oublie comment une femme performe son genre le temps d'un épisode, ou se bagarre avec son frère comme par le passé.

1.6 Le documentaire trans et le témoignage comme mémoire d'une histoire oubliée

Un film précurseur du *Nouveau Cinéma Queer* est très certainement *The Queen* (1968, Simon). Ancêtre de *Paris Is Burning*, *The Queen* nous présente des hommes et des femmes trans se préparant pour un concours de beauté. Le spectateur est plongé dans la culture *underground* du drag. À l'époque, il est encore interdit de se vêtir de vêtements distincts du genre assigné à la naissance. *The Queen* fait partie des premiers films à nous montrer ce concept de famille choisie dans les communautés lgbtq+. Les participantes se chamaillent et se lancent des pointes, mais elles demeurent néanmoins unies par leur différence et elles trouvent refuge dans ce concours de beauté leur permettant d'être célébrées pour leur féminité. Alors qu'elles se préparent pour le spectacle, elles discutent de leurs identités de genre respectives, de leur sexualité et de vaginoplastie. Le journaliste Richard Brody décrit le film:

The Queen doesn't explicitly address the racial politics of queerness, the distinction between the black-run ball scene in Harlem that's seen in *Paris Is Burning* and the staid pageantry of the ball in midtown. But these issues are evident in the contrast between the glorious theatrical grandeur of Crystal and the alluring-near neutrality of Harlow. Crystal nonetheless asserts that another queen refused to participate in the pageant and advised her against doing so because of the belief that they wouldn't win - the implication being that, as black performers in a pageant run by white organizers, they didn't have a chance. (Brody, 2019).

Le film souligne ainsi la ségrégation raciale au sein de ce concours de beauté se voulant inclusif pour les communautés lgbtq+. Cette ségrégation raciale mènera à la création de *balls*, cette fois prédominés par des personnes racisées.

TV Transvestite (1982, Capozzi et de Bagno) est l'un des premiers documentaires permettant au spectateur d'observer un *ball* se déroulant dans les années 1980, période durant laquelle évoluent les personnages de *Pose*. Le film est oublié pendant plusieurs décennies et les personnes y ayant participé sont anonymes, à l'exception de Dorian Corey et Pepper Labeija qui apparaîtront plus tard dans *Paris Is Burning*, ainsi que de Tracey Norman, première mannequin trans afro-américaine. Le film nous fait entrer dans cette sous-culture où des personnes lgbtq+ performant diverses expressions de genre. Le *ball* représente cet espace où ces individus peuvent se sentir en sécurité, alors qu'ils sont traités comme des citoyens subalternes à l'extérieur. Dans ce lieu, une salle de bingo le jour, on les voit s'habiller comme des vedettes et s'imaginer dans un monde qui leur est inaccessible. On les entend nous parler de leur enfance et des situations qui les ont poussés à faire face à leur transition dans le contexte du début des années 1980, et ce, en attendant qu'ils se préparent à performer, un peu comme dans *The Queen* et *Paris Is Burning*. Tous et toutes savent qu'ils ou elles seront difficilement intégrés à la société cisgenre hétéronormative et utilisent cette soirée afin de rêver à cette vie idéalisée et inaccessible. Malgré tout, leur objectif reste de s'intégrer. On entend le commentateur répéter le mot *realness* tout au long de la soirée : il demande au public et aux juges laquelle de ces femmes trans est la plus « vraie ». Ce documentaire s'inspire très certainement du *Nouveau Cinéma Queer*, bien avant que l'univers des *balls* soit populaire. Le film nous permet aussi de constater l'évolution de la langue dans les communautés lgbtq+. Le mot « travesti » est alors privilégié pour parler des personnes trans. L'une des protagonistes, habillée en Marilyn Monroe, se définit ainsi : « I may look like a girl, but I'm not a real girl. (...) I'm not a man, but I'm not a girl. » Le mot trans n'est pas réellement utilisé par les « stars » du film qui ont pourtant recours à l'hormonothérapie et à la chirurgie.

I am a Woman Now (2012, Van Erp) est un documentaire des Pays-Bas présentant la première génération de femmes transsexuelles opérées par Dr. Georges Burou entre les années 1950 et 1970. Le documentaire récolte leurs témoignages et a une portée historique. Ces femmes trans sont des pionnières : il s'agit des premières femmes trans à entreprendre une transition médicale chirurgicale, alors que les techniques sont encore expérimentales. On examine ici la vie des

personnes trans autour de cette période, mais également le vieillissement. Le documentaire propose une vision intégrationniste de la transsexualité. Il est également constitué de documents d'archives montrant ces femmes nostalgiques dans leur jeunesse. Cinq sujets sont présentés aux spectateurs : April Ashley, Marie-Pierre Pruvot (Bambi), Colette Berends, Corinne van Tongerloo et Jean Lessenich. Ces femmes trans viennent du Royaume-Uni, de France, des Pays-Bas et se sont toutes rendues à Casablanca afin de recevoir leur opération. April Ashley, Marie-Pierre Pruvot, Colette Berends et Corinne van Tongerloo entreprennent une carrière de meneuse de revue au Carrousel de Paris, cabaret transformiste. Une fois leurs carrières terminées, elles décident pour la plupart de cacher leur trans-identité et de vivre à l'instar des femmes cisgenres, à l'exception d'April Ashley, dont le secret est révélé par les médias, et de Colette Berends, qui assume son passé. On nous montre ici une transition binaire centrée autour d'un objectif : passer inaperçue. Ces dernières ont toutes transitionné dans leur jeunesse et insistent sur l'importance de prendre soin de leur apparence. April Ashley affirme par exemple qu'il n'est pas possible pour toutes les personnes trans de devenir de « belles femmes », admettant que le privilège d'être acceptée par la société en tant que femme facilite sa vie. Ashley précise également que les opportunités professionnelles des personnes trans sont limitées. Depuis 1969, année où son secret a été dévoilé par la presse britannique, elle n'a jamais pu trouver d'emploi. Au sujet de la vie amoureuse, la plupart de ces femmes constatent qu'il est difficile de développer une relation hétérosexuelle à long terme. Leurs approches sont différentes : Corinne van Tongerloo cache sa transsexualité jusqu'à ce que ses prétendants développent des sentiments pour elle ; April Ashley raconte ses conquêtes aristocratiques éphémères ; Colette Berends, quant à elle, entretient une relation avec un homme pendant plusieurs décennies, restant toujours honnête par rapport à son passé. Selon Corinne, le problème est que la plupart des hommes cherchent la future mère de leurs enfants. Elle se console tout de même en affirmant que de nombreuses femmes âgées vivent également dans la solitude.

Le parcours de Jean Lessenich est bien différent. Si son objectif est également de suivre une transition de genre hétéronormative, sa réalité est toute autre. Elle vit beaucoup plus longtemps dans le déni de sa transidentité, se mariant et ayant des enfants avant d'entreprendre sa transition. Elle ne dispose pas de la même facilité à se fondre dans la masse. Elle ne centre donc pas sa vie sur son apparence, affirmant que « de mettre du maquillage ne fait pas de quelqu'un une femme ». Ces deux modèles différents sont souvent utilisés dans les documentaires intégrationnistes centrés sur la quête d'une transition transsexuelle binaire « visuellement réussie ».

Le film *Bambi* (2013, Lifshitz), qui suit la même forme documentaire, se penche plus précisément sur l'histoire de Marie-Pierre Pruvot, dont Van Erp ne faisait qu'un cas parmi d'autres. L'ensemble du long métrage est constitué d'un témoignage de *Bambi* qui se remémore son enfance, la guerre d'Algérie, les enjeux auxquels font face les personnes trans en France dans les années 1950 et 1960, sa carrière au Carrousel de Paris, puis sa vie d'enseignante, qui la poussera à dissimuler son passé par peur de perdre son emploi.

Screaming Queens (2005, Silverman et Stryker) revient sur la même période, cette fois aux États-Unis. Le film documente le premier acte de résistance répertorié de personnes trans envers les violences policières. En 1966, à San Francisco, quelques années avant les émeutes du *Stonewall Inn Bar* de New York, des femmes trans et des drag queens décident de combattre le harcèlement policier dans le restaurant *Compton's Cafeteria*. À l'époque, il est illégal de se « travestir » ou de revendiquer une identité de genre ne correspondant pas au genre assigné à la naissance. Les femmes trans qui témoignent viennent de milieux culturels différents et sont pour la plupart dans des situations précaires. Elles se retrouvent toutes autour de *Turk Street*, rue connue comme étant fréquentée par des personnes trans, dans le quartier du *Tenderloin*. Elles expliquent qu'il leur est à l'époque impossible de trouver un emploi et que leur seule option est d'avoir recours au travail du sexe. Dans ce film, Susan Stryker et Victor Silverman manifestent un enjeu important : les femmes trans racisées sont encore plus souvent victimes de discrimination.

En effet, Aleshia Brevard, une femme blanche, admet qu'elle a la rare opportunité de ne pas s'adonner au travail du sexe, travaillant plutôt comme meneuse de revue. Felizia Elizondo, femme hispanique, affirme qu'elle n'a pas ce privilège. La représentation trans du documentaire est ici plutôt anti-assimilationniste : des réalités trans divergentes sont montrées. Certaines de ces femmes revendiquent leur identité marginalisée tandis que d'autres préfèrent plutôt vivre en quête d'acceptation sociale. Le changement de sexe n'est pas forcément un objectif pour certaines de ces femmes et il n'est pas non plus toujours accessible d'un point de vue financier. Les questions de privilège, d'intersectionnalité et de discrimination systémique sont des enjeux clés de ce documentaire indépendant coréalisé par l'universitaire trans Susan Stryker. Cet événement à San Francisco, et la dualité qu'il a manifestée au sein même de la communauté trans, sera abordée plus tard dans la nouvelle version de la série *Tales of the City* (Morelli, Netflix, 2019). Cet événement, jusqu'à présent peu couvert par les médias dominants, est donc cette fois abordé dans le cadre d'une

fiction *mainstream* rejoignant un large public grâce à la célèbre plateforme de streaming. Les cas de *Pose* et de *Tales of the City* mènent au constat qu'il y a ici une influence du cinéma *queer* indépendant sur les séries télévisuelles dominantes des années 2010, et ce, entre autres par l'entremise des plateformes de streaming.

Ce débat au sein de la communauté trans est également illustré dans le documentaire puertoricain *Mala Mala* (2014, Santini et Sickles). Le réalisateur filme un conflit intergénérationnel entre deux femmes trans qui discutent toutes les deux de leur vision de la transsexualité. Ivana, dans la trentaine, entretient une image hypersexualisée tant par son habillement que par ses choix chirurgicaux. Elle vient en aide aux travailleuses du sexe trans de Puerto Rico en leur fournissant des condoms et milite pour les droits de ses consoeurs, prenant régulièrement la parole lors d'émissions télévisées. Soraya, dans la cinquantaine, fait partie des rares femmes trans à avoir pu changer son statut légal. Soraya ne se qualifie pas de personne transgenre, mais bien de femme à part entière, voire de « vraie transsexuelle », et explique qu'il a fallu la guérir de sa dysphorie de genre. Elle critique certaines femmes trans de Puerto Rico qu'elle qualifie de vulgaires :

My goal was to be a unique and real person, so these women today who don't contemplate changing their sex, these *nenas*, who encourage and celebrate and who can do whatever they want with their lives, some will become women, yes, but others will never get there because they don't feel it. They have breasts, they look beautiful, but internally, in their essence it's not the same. Your wanting to be a beauty queen is different from being a woman.¹⁰

Soraya porte des vêtements amples et se dissocie de la vision trans hyper-sexualisée de plusieurs autres protagonistes du documentaire. Elle affirme même qu'une personne trans n'est pas une femme à moins d'avoir eu recours à une vaginoplastie. Ivana tient un discours beaucoup plus libre, affirmant que le genre peut être fluide et qu'il s'agit de la construction personnelle de chaque individu.

Le film *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (2017, France) est divisé en plusieurs fils narratifs qui s'entremêlent tout au long du documentaire. Le titre du film n'est pas sans rappeler le long métrage de Xavier Dolan qui sortira une année plus tard, soit *The Death and Life of John F. Donovan* (2018). En un premier temps, le film de David France revient sur les émeutes de

¹⁰ MOLINA, Mary Angelica. 2015. « Stars of 'Mala Mala' Speak Out: "Wanting to be a Beauty Queen is Different from Being a Woman" ». *Remezcla*, 7 octobre 2015. En ligne. <https://remezcla.com/features/film/stars-of-mala-mala-doc-speak-out-wanting-to-be-a-beauty-queen-is-different-from-being-a-woman/>. Consulté le 28 août 2021.

Stonewall et sur la fondation de l'association militante *STAR*, ou *Street Transvestite Action Revolutionaries*, association fondée en 1970 par Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera, deux des figures de proue du documentaire (Edelstein, 2017). L'objectif de cette organisation était de favoriser les droits et l'inclusion des minorités de genre, dont les personnes *queer*, les travestis, les personnes non binaires et les personnes transgenres et/ou transsexuelles. Si le terme « travesti » était alors utilisé pour décrire l'association, c'est parce que les mots pour décrire les minorités de genre ne souhaitant pas suivre un parcours de transition médical binaire étaient alors encore limités. Elles tenaient à souligner l'exclusion des femmes et des minorités de genre dans le combat de libération gay, un combat grandement ancré sur la lutte pour les droits des hommes homosexuels. En un deuxième temps, après avoir abordé cette question historique et l'organisation *STAR*, le long métrage se concentre sur le meurtre de Marsha P. Johnson en 1992 et tente de répondre à la question suivante : qui a assassiné la célèbre activiste ? Si le film ne résout pas l'enquête, plusieurs hypothèses sont formulées, dont la possible implication de la mafia pour faire taire Marsha P. Johnson dans son combat pour les droits des personnes *queer* et trans marginalisées. Le documentaire décrit Marsha P. Johnson comme la « Rosa Parks du mouvement lgbtq+ ». Enfin, en un troisième temps, David France se penche sur l'assassinat en 2013 d'Islan Nettles, une jeune femme transgenre. Cette association entre deux événements analogues mais séparés dans le temps vient souligner l'universalité de la violence envers les minorités de genre et les personnes racisées (Marsha P. Johnson et Islan Nettles sont toutes les deux noires) à travers les époques : « L'année dernière a enregistré le plus grand nombre de meurtres de personnes transgenres ou de minorités de genre. En novembre, on en comptait 22 - presque le double des 12 personnes assassinées en 2014 et des 13 personnes assassinées en 2013. » (Wang, 2016) Pour le réalisateur, le documentaire devient une source de mémoire d'événements traumatiques et revient sur l'histoire du mouvement lgbtq+ et sur l'exclusion des minorités transgenres. Les différents témoignages mobilisés se rejoignent tous sur un point : la discrimination systémique d'une communauté. Cette mémoire est, au-delà du témoignage, constituée par une importante archive.

Le film est plutôt une commémoration et un hommage aux victimes de violences et de discriminations systémiques. Néanmoins, il faut mentionner que Reina Gosset, activiste et réalisatrice transgenre, accuse David France, un homme cisgenre, de s'être servi de sa collection personnelle d'archives liées à Marsha P. Johnson qu'elle a pris des années à constituer. David France s'excuse auprès de Reina Gosset et reconnaît son travail, se défendant tout de même en

affirmant ne pas avoir volé d'images de ses archives. Finalement, les divers témoignages du film viennent se juxtaposer avec de nombreuses archives des événements racontés. La mise en scène prend un rôle majeur : la musique vient dramatiser les témoignages et les témoins choisis n'hésitent pas à faire intervenir leurs corps autant que leur parole. Le témoignage en lui-même peut devenir une véritable performance. Le lieu, lui aussi, joue un rôle incontestable : il permet de confronter le témoin à son passé. David France montre divers types de témoins afin d'offrir un ensemble de points de vue : parfois, il s'agit de témoins directs oculaires, parfois, il s'agit de témoins indirects. Pour la plupart d'entre eux, l'objectif semble être de dénoncer les injustices auxquelles font face les minorités de genre. Les différents témoignages du documentaire constituent une mémoire du mouvement de libération lgbtq+ et dressent un portrait historique des communautés marginalisées. Cette controverse avec la cinéaste Reina Gosset n'est pas sans nous rappeler cette dualité entre le cinéma d'auteur et le cinéma grand public. En offrant un tel documentaire sur la plateforme de streaming *Netflix*, l'histoire de l'activisme *queer* devient accessible à la culture de masse. Le principal reproche de Reina Gosset est que cette histoire ne soit pas racontée par des membres de la communauté trans.

Au fil des années, la représentation trans permet donc aller au-delà des simples stéréotypes et des retournements de situation. Le cinéma et la télévision populaire se distinguent des projets indépendants, mais les deux types de médiums s'influencent parfois entre eux. On alterne donc entre une représentation anti-assimilationniste et intégrationniste en fonction de la période et du contexte. Les médias de masse semblent privilégier des images plus clichées afin de ne pas dérouter le grand public. Les médias indépendants ont au contraire plus de liberté.

CHAPITRE 2 : *PARIS IS BURNING* - UNE RÉVOLUTION *QUEER* ?

Le deuxième chapitre questionne l'impact du documentaire *Paris Is Burning* (1991, Livingston) ainsi que son influence sur le *Nouveau Cinéma Queer* et sur la culture populaire contemporaine. Le film de Livingston amène de nombreuses réflexions au cours des années 1990 dans le domaine académique. Les plus célèbres réponses au fameux documentaire sont celles de bell hooks et de Judith Butler. Le chapitre est un reflet de cette période historique ainsi qu'une réflexion sur l'évolution de cette pensée dans le contexte des années 2020. L'intersectionnalité, la performativité, la théorie *queer* et la troisième vague féministe sont centrales à l'analyse.

2.1 Le documentaire comme portrait des *balls* new-yorkais

Les années 1980 marquent une période difficile pour les communautés *lgbtq+*. L'épidémie du VIH/sida se propage et fait de nombreux morts. Les médias dépeignent les hommes ayant des rapports sexuels avec des individus du même sexe de façon très négative et on finit par associer l'orientation sexuelle à la maladie. L'accès à des soins médicaux fondamentaux est retardé pour les minorités sexuelles, ce qui augmente le taux de mortalité. Il va sans dire que la représentation des communautés *lgbtq+* ne se fait pas sous un angle positif. Cependant, on présente parfois des hommes homosexuels blancs correspondant à certains standards de masculinité, faisant donc face à certains codes de censure non-explicites. Le reste des communautés *lgbtq+* et les personnes racisées sont mises de côté. Jennie Livingston décide de réaliser un film, *Paris Is Burning* (1991), donnant la parole à des personnes racisées faisant partie des communautés *lgbtq+*. Celles-ci s'expliquent par rapport à leurs réalités. Il s'agit d'une véritable révolution en ce qui a trait à la représentation des communautés *lgbtq+* et on peut sans aucun doute l'inscrire dans la vague du *Nouveau Cinéma Queer*. Au sujet du mot *queer*, l'universitaire Chelsea McCracken se prononce, incluant *Paris Is Burning* dans la vague du *Nouveau Cinéma Queer* (McCracken, 2017, p. 3-4) :

Some people use queer in reference to identity, defined as a collection of innate, non-heterosexual identities, so that queer becomes a shorthand for lesbian, gay, bisexual and transgender (LGBT) people. Others use queer as a radical call celebrating outsider status and marking a difference from assimilationist « gays and lesbians. »

Le documentaire se veut un portrait de la culture des *balls* de New York City, accueillant de nombreuses personnes afro-américaines et hispaniques pour leur offrir la possibilité d'exprimer leurs identités respectives. Le film aborde des thèmes peu discutés auparavant sans tenter de

naturaliser l'homosexualité ou la trans-identité pour les rendre normatives. Cette analyse permet de comprendre de quelle manière le film *Paris Is Burning* entre dans le mouvement du *Nouveau Cinéma Queer* et en quoi il redéfinit les normes sociétales de genre et de sexualité en dépeignant l'univers des *balls*.

Jennie Livingston fait partie des communautés lgbtq+ : iel s'identifiait en tant que femme lesbienne à la sortie du film et en tant que personne *genderqueer* aujourd'hui. Livingston utilise les pronoms « elle » et « iel ». En 1983, iel étudie à l'université de New York (NYU).¹¹ C'est en prenant des photographies au *Washington Square Park* qu'iel remarque deux jeunes hommes gays. Iel est intriguée; même si iel fait partie des mêmes communautés, sa réalité est bien différente. Iel remarque qu'ils ont créé leur propre langage et qu'ils élaborent également des mouvements de danse qu'iel ne connaissait pas auparavant. Iel découvre que ce genre de chorégraphie s'appelle le *voguing*. Pendant cette période, iel a pour tâche de produire un court-métrage pour son université. Iel part donc assister à un *ball* et discute avec les divers participants. Sa décision est faite : iel étudiera cette sous-culture de Harlem. Le projet universitaire se transformera progressivement en long métrage documentaire : iel filmera ces communautés pendant sept ans. C'est sept ans plus tard, le 13 septembre 1990, que le film commence à être présenté dans des festivals. Entre temps, Livingston se renseigne sur l'univers des Afro-américains et des Hispano-américains, mais aussi sur la sous-culture *queer*. Le *ball* principal présenté dans le film a été filmé en 1986. C'est vers cette période qu'iel essaie de financer son projet et qu'iel a l'ambition qu'il soit distribué au cinéma. Iel utilise donc les images du *ball* et concocte une bande-annonce. Iel réussit à amasser 125 000\$ puis les offres de financement se multiplient, allant jusqu'à 500 000\$.¹² À partir d'environ soixante-quinze heures de métrage, Livingston en est arrivée à un film d'un peu moins de quatre-vingts minutes.

Le film comporte quatre types de scènes. Livingston filme l'univers des *balls* et les différentes catégories (danse, beauté, mode, etc.). Ensuite, iel interroge les participants sur leurs expériences lors de ces soirées, mais aussi sur leurs quotidiens et sur leurs rêves. Le troisième type de séquence montre ces personnes en dehors des *balls*, dans leurs vies quotidiennes. Ces scènes

¹¹ SEIDEL, Dena. 2009. « An Interview with Jennie Livingston ». *Films for the Feminist Classroom*. Volume 1, N° 1. P. 1-16.

¹² IMDBPro. « Paris Is Burning ». s.d. En ligne. Box Office Mojo by IMDBPro. <https://www.boxofficemojo.com/release/r14217996801/weekend/>. Consulté le 13 juillet 2020.

sont peu nombreuses; on peut par exemple penser à Octavia qui tente de participer à un concours de mannequinat. Finalement, quelques plans montrent au spectateur le monde auquel ces communautés n'ont pas accès. On filme des rues mieux nanties de Manhattan, contrastant avec la pauvreté de Harlem.

Livingston choisit d'interviewer des individus appartenant à des générations différentes. Ainsi, iel discute avec deux enfants rejetés par leurs familles, mais aussi avec des personnes plus âgées qui évoluent dans le monde des *balls* depuis sa création vers la fin des années 1960. On pense ici bien sûr à Dorian Corey et à Pepper Labeija. Le film se concentre sur quatre femmes trans en particulier; Dorian Corey, Venus Xtravaganza, Octavia St. Laurent et Angie Xtravaganza. Livingston discute également brièvement avec Brooke et Carmen. Toutes ces femmes sont hispaniques et/ou afro-américaines. Angie est la fondatrice de la « House of Xtravaganza » qui accueille des jeunes sans familles, dont Venus. Venus a été abandonnée par sa famille et a recours au travail du sexe pour survivre. Elle sera malheureusement assassinée par un de ses clients, ce qui nous est raconté à la fin du film. Son décès est d'autant plus tragique que Venus passe les séquences précédentes à nous raconter ses rêves et ses ambitions qui ne se réaliseront malheureusement jamais. Livingston utilise le montage parallèle pour comparer les histoires d'Octavia et de Venus; elles appartiennent au même groupe d'âge. D'après les témoignages d'Octavia, elle semble s'éloigner du milieu du travail du sexe et privilégie plutôt ses rêves de mannequinat, avec plus ou moins de succès. Le film laisse sous-entendre qu'il y a de l'espoir pour Octavia; elle survit. Cette dernière décède en 2009 d'un cancer à quarante-cinq ans et ne quittera jamais vraiment sa communauté, malgré ses rêves d'émancipation. Dans le documentaire *How Do I Look* (2006, Busch), où les quelques survivants de *Paris Is Burning* se réunissent, Octavia affirme avoir également eu recours à la prostitution, être séropositive et s'être droguée. Vingt ans plus tard, Octavia n'est plus optimiste:

No, unfortunately transgenders don't come together. They're each other's worst enemy. They will not fight for what they want, they will not make an effort to do so. This is because they're weak and they're afraid. They've been beaten and tormented and they understand the fact that they're expendable and they understand that they're all alone. So they take their frustrations out on each other and they stay in clique amongst themselves not going anywhere but in that one circle for the rest of their lives

and that saddens me. (...) How can you be helped if you have no indication of helping yourselves?¹³

Dorian Corey représente peut-être en quelque sorte cette Octavia du futur. Cette dernière est beaucoup plus pessimiste, voire réaliste. Elle estime que la célébrité n'est pas la solution et qu'elle a déjà accompli beaucoup si quelques personnes se rappellent d'elle. Venus et Octavia ont l'espoir des possibilités que l'avenir leur offrira peut-être tandis que Dorian revient plutôt sur son passé et les difficultés d'avoir une carrière ou une vie familiale, voire romantique, en tant que femme trans racisée. Dorian meurt du sida en 1993 ; la police trouve un cadavre qui était apparemment momifié depuis quinze ans dans un placard de son appartement.¹⁴ *Pose* transpose cet élément de la vie de Corey dans sa deuxième saison. Les femmes trans montrées dans *Paris Is Burning* semblent surtout viser des images de féminité binaire. Elles en sont pour la plupart à des stades différents de leurs transitions. Certaines ont fini leur transition médicale tandis que d'autres espèrent avoir une vaginoplastie ou d'autres chirurgies féminisantes (visage, poitrine). Elles ont parfois des objectifs différents.

Au même titre que Dorian Corey, Pepper LaBeija est ce reflet du futur des jeunes hommes homosexuels filmés par la cinéaste. Également pessimiste, il se prononce contre le changement de sexe et affirme être fier de n'avoir jamais franchi cette étape. Livingston choisit encore une fois de discuter avec des personnes plus jeunes. On pense entre autres à Willi Ninja. Ce dernier donne des cours de *voguing* en dehors des *balls* et réussit à gagner sa vie ainsi. Il semble donc y avoir un espoir qu'on ne voit pas concrètement pour les femmes trans du film. Les hommes n'ont visiblement pas autant recours au travail du sexe pour survivre et arrivent parfois à se trouver des emplois plus conventionnels. Néanmoins, ils sont victimes de l'épidémie du VIH/sida, de racisme et d'homophobie. Ninja apparaît dans divers vidéoclips au cours des années 1980 et 1990 et Madonna popularisera le style de danse qu'il a créé.¹⁵ Aujourd'hui, les seuls survivants de *Paris Is Burning* sont Carmen et Brooke Xtravaganza ainsi que Freddie Pendavis. Ceux-ci réalisent vraisemblablement leur rêve d'une vie « normale » et de s'assimiler à la société. Les autres sont

¹³ *Paris Is Burning, the dark side*. Publiée par Art From The Heart Films Films le 13 avril 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WkAUulnxv8Q>.

¹⁴ CONLON, Edward. 1995. « The Drag Queen and the Mummy. » *Transition*. No. 65. p. 4-24. https://www.jstor.org/stable/2935316?seq=1#metadata_info_tab_contents. Consulté le 4 août 2020.

¹⁵ UPADHEYE, Janet. 2012. « Vogue: Not Madonna's Dance ». *Huffington Post*, 21 juin 2012. https://www.huffpost.com/entry/vogue-not-madonnas-dance_b_1613478. Consulté le 5 août 2020.

malheureusement pour la plupart décédés du sida. Pendavis apparaît brièvement en tant que juge d'un *ball* dans *Pose* (saison 1, épisode 8, *Mother of the Year*). Les deux plus jeunes enfants orphelins du film sont peut-être encore vivants, mais les preuves sont manquantes.

Mis à part Dorian Corey et Willi Ninja, la plupart des gens qui ont été filmés par Livingston le regrettent¹⁶. Octavia St. Laurent est interrogée sur son impression du documentaire :

How do you explain how other people have then seen *Paris Is Burning* as something good? Because they're looking outside in and anything that gay people do, first of all, is a bunch of entertainment. (...) They don't know anything about the gay community or ball scenes. (...) It's a terrible movie.¹⁷

On peut cependant se demander si ces derniers ne regrettent pas plutôt de ne pas être devenus célèbres et riches suite à la sortie du film. Livingston distribue un montant de 55 000 \$ divisé par treize des participants, ce qui est inhabituel puisqu'il s'agit d'un documentaire. Paris Dupree voulait poursuivre en justice la réalisatrice et demander quarante millions de dollars, un montant disproportionné. Le film sera récompensé par plusieurs festivals comme le *Toronto International Film Festival* ou le *Sundance Film Festival Grand Jury Prize*. Néanmoins, il ne reçoit pas de nomination aux Oscars; le manque de diversité de la cérémonie est déjà dénoncé à l'époque.¹⁸

2.2 La structure et les règles des *balls*

Puisque le film est un documentaire, il n'y a pas réellement d'intrigue linéaire. La plupart des scènes se situent lors des *balls*. Ces événements reprennent en quelque sorte le concept des défilés des modes, ou des concours de beauté. Divers participants marchent devant un jury; l'objectif est la plupart du temps de ressembler à des hommes ou à des femmes hétérosexuels cisgenres. Il existe des sous-catégories : le visage le plus féminin, le corps le plus voluptueux, la facilité à s'assimiler dans le « monde réel », etc. On demande parfois aux participants de suivre des thèmes encore plus précis correspondant à des sphères professionnelles de la société : militaire, homme d'affaire, étudiant, etc. Il existe cependant d'autres catégories. On peut entre autres penser

¹⁶ GREEN, Jesse. 1993. « Paris Has Burned ». *The New York Times*, 18 avril 1993.

<https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>. Consulté le 2 mai 2020.

¹⁷ *Paris Is Burning, the dark side*. Publiée par Art From The Heart Films Films le 13 avril 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=WkAUulnxv8Q>. Consulté le 3 mai 2020.

¹⁸ GRIMES, William. 1995. « Oscar Rules Change For Documentaries ». *The New York Times*, 13 juillet 1995.

<https://www.nytimes.com/1995/07/13/movies/oscar-rules-change-for-documentaries.html>. Consulté le 3 mai 2020.

à des compétitions de danse ou à des concours de création vestimentaire. Les compétitions s'effectuent entre les membres de différentes équipes; on nous parle surtout de la « House of Labeija » ou de la « House of Xtravaganza ». Chacune de ces familles dispose d'une « mère » qui est en charge de l'organisation. Ici, on pense à Pepper Labeija et à Angie Xtravaganza. Ces individus sont souvent rejetés par leurs familles et reproduisent donc ce sens de communauté grâce aux *balls*. La plupart d'entre eux sont pauvres et font face à la transphobie, à l'homophobie et au racisme. En dehors de l'aspect spectaculaire des *balls*, le documentaire se déroule en pleine épidémie du VIH/sida. Le film permet également de populariser certains termes fréquemment utilisés dans la culture populaire (*RuPaul's Drag Race* par exemple), comme *shade*, *butch/femme queen*, *reading*, *house*, *mother*, *legendary* ou *voguing*. Quand un.e participant.e remporte régulièrement des trophées, il/elle sera qualifié.e de légende. Pour Livingston, le film ne s'adresse pas uniquement aux membres des communautés lgbtq+ :

This is a film that is important for anyone to see, whether they're gay or not. It's about how we're all influenced by the media; how we strive to meet the demands of the media by trying to look like *Vogue* models or by owning a big car. And it's about survival. It's about people who have a lot of prejudices against them and who have learned to survive with wit, dignity and energy.¹⁹

Les soirées des *balls* accueillant les communautés lgbtq+ new-yorkaise deviennent une opportunité d'exprimer son expression de genre. Ce concept s'inscrit donc dans la notion de performativité de genre. Les événements que constituent les *balls* offrent plusieurs catégories permettant de performer le genre différemment. Cette notion peut autant être vue comme un processus d'affirmation de son identité que comme une forme d'instinct de survie. Par exemple, on organise un concours où plusieurs femme trans doivent défiler en compétition l'une avec l'autre. Chacune d'entre elles doit mettre en valeur sa féminité et « passer » pour une femme autant que possible. Le *passing* insinue en quelque sorte que l'individu tente de passer pour quelque chose qu'il n'est pas et qu'il échoue s'il n'y arrive pas. Le *passing* s'avère cependant primordial quand il s'agit d'affronter le monde réel. Ainsi, nous voyons Octavia Saint-Laurent, une des femmes trans présentes dans le film, participer à un de ces concours et le remporter. Par la suite, elle se rend à un autre concours extérieur aux normes des communautés lgbtq+ où elle est en compétition avec une multiplicité de femmes cisgenres qui tentent de percer dans l'industrie de la mode en tant que mannequins. La compétition du *ball* devient alors une forme de préparation permettant d'affronter

¹⁹ KOLTNOW, Barry. 1991. « Director says Paris isn't just dance film. » *Orlando Sentinel*, 4 septembre 1991.

le monde réel et se révèle une confirmation de son état de femme. Ainsi, elle a la possibilité de « passer » inaperçue là où elle ne serait pas bien reçue par la société hétéro-normative si elle ne correspondait pas aux standards de féminité associés aux femmes cisgenres. Elle performe donc son genre lors de ces compétitions pour affirmer son identité, mais également pour assurer sa place dans un monde moins ouvert aux personnes trans.

Judith Butler estime que la caméra de Livingston est le fruit du désir de représentation de la performativité féminine au moyen de l'image d'Octavia en critiquant son œuvre (Butler, 1993, p. 135) : « Livingston incites Octavia to become a woman for Livingston's own camera, and Livingston thereby assumes the power of "having the phallus," i.e., the ability to confer that feminity, to anoint Octavia as model woman. » Au même titre, les *balls* proposent des compétitions où des hommes gays performent leur masculinité. Par exemple, ils doivent être crédibles habillés en hommes d'affaires, ou encore une fois, « passer » pour des hommes hétérosexuels en correspondant à certains standards de masculinité. Passer devient une opportunité d'avoir sa place dans le monde en dehors du cadre lgbtq+ et d'éventuellement obtenir un emploi ou une éducation dans un univers souvent discriminatoire pour les minorités sexuelles et de genre. Un des protagonistes renvoie même à la notion d'illusion, que ce soit de donner l'illusion d'être une femme, un homme, ou une personne hétérosexuelle. Si cette notion est aujourd'hui remise en question, car, par exemple, une femme trans n'a pas besoin de passer pour une femme puisqu'elle est une femme, elle s'instaure à l'époque comme un mécanisme de survie dans un monde normatif. Le milieu du *ball* devient donc un espace sécuritaire et vital où les divers membres des communautés lgbtq+ peuvent assumer l'image qu'ils ont d'eux-mêmes le plus pleinement possible.

2.3 Construire son genre : un art ?

Au-delà de la performativité, le genre devient une construction à part entière et c'est en partie ce qui fait de *Paris Is Burning* un film subversif *queer*. Le monde des *balls* donne la possibilité aux gens qui y participent de définir leurs identités à leur manière. Chacun a sa perception unique de soi. Sur la plage, Jennie Livingston interviewe deux femmes transgenres par rapport à leur parcours. Brooke Xtravaganza énonce une liste d'opérations chirurgicales auxquelles elle a eu recours afin d'affirmer son identité pour que le monde la voit comme elle s'identifie. Elle affirme donc que, dans le contexte social des années 1980 où la femme doit correspondre à certaines

conventions, être femme devient une construction qui se réalise grâce à un investissement monétaire. Par après, Venus Xtravaganza, se prononçant quant à son expérience en tant que travailleuse du sexe, affirme que sa situation ressemble à celle des femmes cisgenres aisées. Pour elle, le travail du sexe n'est pas différent d'une femme au foyer qui souhaiterait obtenir une machine à laver et qui offrirait son corps à son mari pour atteindre son objectif. Elle dépeint ensuite ses rêves de se marier à l'église, d'avoir son opération de changement de sexe, d'avoir une maison en Floride, une voiture et un homme qu'elle aime, symbolisant l'idéal de la femme qu'elle souhaite devenir. On se rend ici compte de l'impact de la représentation de la féminité et de la masculinité dans les médias. Venus Xtravaganza énonce le rêve américain de nombreuses jeunes filles, rêve qu'elle ne peut pas réaliser; elle est assassinée par un client.

C'est à cet effet que l'on constate la distinction entre le concept de *realness*, soit l'idée de « passer » pour autre, en opposition avec une réalité inatteignable pour les protagonistes du documentaire. Pepper Labeija insiste sur l'idéal de la femme pour les nombreuses personnes participant aux *balls*. En effet, au fil de l'histoire du *ballroom*, les participants et participantes s'inspiraient, selon les époques, de Marilyn Monroe et d'Elizabeth Taylor, des actrices de *Dynasty* (ABC, 1981-1989), ou encore des mannequins des années 1980 et 1990. Ces femmes sont pour la plupart blanches et ne font pas partie ouvertement des communautés *lgbtq+*, ce qui leur donne donc accès à d'autres opportunités. Pepper Labeija souligne que personne ne souhaitait ressembler à Lena Horne, une actrice et chanteuse afro-américaine de l'âge d'or hollywoodien, parce que Lena Horne était discriminée en raison de sa couleur de peau. Ces normes de beauté et de féminité deviennent un idéal inatteignable auxquels les personnes participant à l'univers des *balls* se soumettent néanmoins, car c'est tout ce qu'elles connaissent. Dans toutes les représentations de la culture populaire de l'époque, on symbolise toujours un certain type de personne blanche financièrement aisée, et ressembler à cette personne devient alors un synonyme de succès. Néanmoins, chacune des personnes présentes dans ce long métrage, tout en voulant se soumettre à cet idéal, redéfinit le genre à sa manière. Steven P. Schacht comment les structures sociétales nous transforment en *drag queens* :

Ultimately, the movie presents access to social identities in terms of how persuasively one performs them instead of seemingly innate characteristics of the given individual that our hierarchical society so strongly promotes (typically covertly) as the determining factors of who is entitled to live these states of being... Stated in slightly different terms, you can be whatever you want to be as long as it is something that you are not supposed to be. (Schacht, p. 147)

2.4 Les disparités sociales

Parallèlement aux scènes présentant l'univers des *ball*, Jennie Livingston nous montre le reste du monde auquel les protagonistes du film n'ont pas accès et insiste sur le fossé entre les riches et les pauvres. On peut ainsi observer des femmes bien habillées et des hommes d'affaires se promener dans Manhattan. Pepper Labeija, qui se proclame la mère de plusieurs jeunes hommes gays et femmes trans, exprime très clairement en quoi la façon dont l'ont nait peut avoir un impact sur les privilèges dont on dispose : « You have three strikes against you in this world. Every black man has two, that they're just black and they're a male. But you're black and you're a male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time but if you're gonna do this, you're gonna have to be stronger than you've ever imagined. » En prononçant de tels propos, Pepper Labeija souligne que les personnes noires et homosexuelles n'ont pas les mêmes opportunités que les hommes blancs et homosexuels, ou encore que les hommes noirs et hétérosexuels. Le film montre des personnes racisées lgbtq+ procéder à une joute orale d'insultes avec un autre groupe de personnes racisées établies comme hétérosexuelles et cisgenres. Il s'agit d'un affront entre diverses minorités à l'intérieur des mêmes communautés. Bill Stanford Pincheon développe davantage les concepts de *reading* et de *shade* :

Snapping, we are told, comes from *reading*, or exposing hidden flaws in a person's life, and out of reading comes *shade* or, as the expression is commonly used among black gay men, "throwing shade" which means being shady or being "bitchy". [...] Whereas reading occurs among those of different status (i.e., *not* between two drag queens but between a drag queen and a "straight" person), shade is used among those who share the same status. (Pincheon, p. 186-187)

Aussi, Pepper Labeija nous fait constater qu'il n'y a pas seulement une disparité entre les personnes noires et les personnes blanches, ou encore entre les personnes homosexuelles et hétérosexuelles et que les nuances sont bien plus complexes. On peut donc analyser le film dans une perspective intersectionnelle. Cela nous permet d'observer de quelle façon les structures sociales sont influencées, dans le cas de *Paris Is Burning*, par le sexe, le genre, l'ethnicité,

l'orientation sexuelle, le statut financier ou la classe sociale, comme l'explique l'universitaire Carolyn Trench:

Throughout the film, participants discuss the intersecting oppressions that shape their lives; that make survival such an elusive goal. [...] Such oppressions impinge on the world of the ballroom itself; as Corey explains, in earlier times, when ballroom focused on female impersonation rather than the proliferation of identity categories seen in the 1980s... Yet performing whiteness cannot be entirely understood as the result of racism in the ballroom. (Trench, 2014, p. 75-76)

Ces éléments peuvent avoir un impact l'un sur l'autre, s'influencer ou être en complète opposition. Par exemple, la réalité d'un homme noir homosexuel et d'une femme noire transgenre sont fortement différentes. Pourtant, ils sont tous les deux noirs et font partie des communautés lgbtq+. Un peu plus tard dans le film, Pepper Labeija explique qu'il se considère comme un homme s'habillant en femme et qu'il ne saura jamais ce qu'une femme cisgenre ressent, insistant ici sur l'expression de genre en opposition avec une vision essentialiste du genre. Il parle alors de ses consoeurs trans qui souhaitent procéder à une opération de changement de sexe pour être reconnues en tant que femmes par le gouvernement dans le but d'avoir une vie meilleure. Pepper Labeija souligne le racisme et la disparité entre les classes sociales, les genres et les sexualités. Il affirme que les femmes ne sont pas bien traitées non plus. Les enjeux auxquels les communautés lgbtq+ font face deviennent bien plus complexes qu'une orientation sexuelle ou qu'une identité de genre et s'entremêlent entre eux. Reconnaître ces disparités revient jusqu'à un certain point à s'ancrer dans une perspective *queer* allant au-delà de la simple représentation des communautés lgbtq+ de façon conforme aux normes établies par la société. Néanmoins, l'universitaire Gabriel C. Gomez critique la représentation uniforme des communautés latino-américaines et afro-américaines que dresse Jennie Livingston, cette dernière présentant ces deux communautés comme un ensemble, soit celui des personnes racisées, plutôt que d'aborder les problématiques auxquelles peuvent faire face ces deux communautés individuellement: « *Paris Is Burning* is an argument about a number of individuals from two definable groups, presented from a position of imperfect objectivity, one that sees the term "people of color" defining an actual community rather than a group of communities. » (Gomez, 1996, p. 182)

2.5 La représentation de l'épidémie du VIH/sida

À cet effet, il est intéressant de s'interroger sur la représentation du virus dans *Paris Is Burning*. On sait maintenant que plusieurs des personnes interviewées sont décédées de complications liées au sida. Or, cette réalité n'est pour ainsi dire pas mentionnée pendant le tournage. Il est difficile de savoir si les différentes personnes interviewées étaient déjà séropositives quand elles se faisaient filmer ou non. Néanmoins, le VIH/sida faisait alors des ravages. Il est tout de même étrange de constater que la maladie est à peine mentionnée dans le documentaire étant donné le contexte historique. La question est donc de savoir s'il y avait encore une ignorance face à la contamination de la maladie au moment du tournage, ou si, au contraire, le sujet était encore considéré comme trop tabou pour être abordé ouvertement à l'écran. Il est probable de penser que les individus affectés par la maladie n'aient pas été à l'aise de se confier à ce sujet publiquement. Il s'agit néanmoins d'une des lacunes de *Paris Is Burning*. Le VIH/sida était un événement majeur de la période abordée au cours du film. On en parlait dans tous les médias, en insistant particulièrement sur l'infection et la possible guérison des hommes blancs homosexuels. Or, même quand il est possible de montrer des personnes racisées trans et homosexuelles affectées par la maladie, Livingston ne le fait pas. Iel privilégie l'univers des *ball*, de la performance et du spectacle. La seule exception, cependant aucunement liée à la maladie, est le meurtre de Venus Xtravaganza, mais il n'est que survolé. On peut se demander si cette insistance sur la performativité ne vient pas porter ombrage à un autre message plus sombre. *Paris Is Burning*, par la théâtralité, participe à une *glamorisation* (2010, Scavini) de cette période d'épidémie.

2.6 L'influence du documentaire sur la culture populaire

Le film *Paris Is Burning* a une influence notoire sur la culture populaire et les communautés lgbtq+. Madonna est particulièrement influencée par la pratique du *voguing*. Elle s'inspire du vidéoclip *Deep In Vogue* de Malcolm McLaren (1989) mettant en scène Willi Ninja, protagoniste de *Paris Is Burning*. Le *voguing* s'inscrit comme une pratique semblable à celle du *reading*. Il s'agit d'une compétition dansante plutôt que d'une joute oratoire. Les mouvements de cette danse sont inspirés des poses des mannequins dans les magazines de mode, nous montrant une fois de plus l'importance de la culture populaire dans la construction d'une performativité de genre. Dans l'émission *RuPaul's Drag Race* (VH1/Logo Tv, 2009-), mettant en vedette des drag queens dans des concours similaires à ceux des *balls*, l'utilisation de termes popularisés par *Paris Is Burning*

comme *shade* est fréquente. Par ailleurs, Ryan Murphy crée une série télévisée, *Pose* (FX, 2018-2021), produite par des femmes trans (Janet Mock, Our Lady J) qui porte sur l'univers des *balls* des années 1980. L'influence de *Paris Is Burning* comme véhicule d'identification *queer* est donc incontestable. Le long métrage ne représente pas simplement les communautés *lgbtq+* et les personnes racisées; il leur donne la parole et les laisse définir leur identité de genre et leur sexualité à leur manière, ce qui en fait un film subversif s'inscrivant dans le courant du *Nouveau Cinéma Queer*.

2.7 La réponse de Judith Butler : *Gender is Burning*

Judith Butler publie *Gender Trouble* quelques mois avant que *Paris Is Burning* soit diffusé au cinéma. Les années 1990 seront marqués par de nombreux théoriciens qui questionneront les limites et la binarité du sexe et du genre. Quelques années plus tard, Judith Butler critique et analyse le film de Livingston dans le chapitre intitulé «Gender is Burning» de *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of Sex*. Les textes de Butler divisent les universitaires; certains acclament son travail tandis que d'autres le contestent. Judith Butler éclaircit certaines affirmations de *Gender Trouble*. Iel commence son texte avec une citation de Louis Althusser: « We all have friends who, when they knock on our door and we ask, through the door, the question, “Who’s there?”, answer (since “it’s obvious”) “It’s me.” And we recognize that “it is him,” or “her.” »²⁰

La plupart du temps, dès que l'on rencontre une nouvelle personne, on l'associe à un genre, qu'il soit masculin ou féminin. L'idée que certains ne correspondent pas à ces normes peut parfois rendre certaines personnes inconfortables. Après tout, le langage appelle sans arrêt à genrer chaque individu. À l'époque où Butler écrit ce texte, le concept des personnes non binaires est encore abstrait et l'idée d'utiliser des pronoms neutres n'est pas encore envisagée par la loi. Selon iel, si le sexe est touché par le sexisme, le genre l'est par l'hétérosexisme, ce qu'iel critique bien sûr.

²⁰ ALTHUSSER, Louis. « Ideology and Ideological State Apparatuses » : 170-177, voir aussi « Freud and Lacan, » 189-220, on trouve les deux textes dans le livre *Lenin and Philosophy and Other Essays* d'Althusser (New York : Monthly Review Press, 1972).

2.8 L'imitation des normes hégémoniques

Judith Butler estime que *Paris Is Burning* reprend les structures hégémoniques du pouvoir pour les imiter de façon plus ou moins réussie. Iel parle notamment de parodie. Il semble important de noter que, si iel critique les intellectuels qui confondent le *drag*, le travestissement et la transidentité, iel les mélange parfois iel-même et ne les définit jamais dans l'article. Iel parle notamment du meurtre de la femme trans hispanique Venus Xtravanganza en affirmant qu'elle échoue dans sa performance du genre féminin, ce qui la mène à se faire assassiner. Judith Butler ne respecte pas l'identité de Venus, la qualifiant entre autres de « cross-dresser » (p. 384). Néanmoins, à la défense de Butler, la terminologie n'était pas la même à l'époque, bien que cette erreur soit contestable. Cette affirmation sous-entend donc qu'il y a une façon idéale de performer le genre féminin, qui permettrait d'éviter de subir de la violence. Or, les femmes cisgenres sont également victimes de violence. Dans le cas de Venus, l'hypothèse la plus probable est que son agresseur a été surpris en découvrant ses parties génitales masculines ou encore qu'il avait honte d'être attiré par une femme trans. Son meurtre repose donc davantage sur des caractéristiques biologiques essentialistes plutôt que sur un échec de sa « performance ». L'idée de passer pour une femme sous-entend que les personnes transféminines font semblant d'être des femmes. On pourrait même débattre que Venus a plutôt été assassinée en raison de la dichotomie entre ses parties génitales et son apparence féminine. Dans «Gender Is Burning», Butler juge l'apparence de Venus, clamant qu'elle a « échoué », ce qui justifie l'acte criminel. (1993, p. 387)

Iel se demande si la dénaturalisation du genre ne mène pas plutôt à une reprise des normes hégémoniques. Iel revient sur *Gender Trouble*. En 1990, iel affirme que le *drag* permet de subvertir les normes de genre. En 1997, son raisonnement se développe et iel précise qu'il n'y a pas forcément de lien entre le *drag* et une subversion de la matrice hétérosexuelle : « At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes. » (1993, p. 384) Iel nuance néanmoins son propos en expliquant que, ce qui distingue peut-être le *drag* de la matrice hétérosexuelle est la répétition. Pour que le genre d'un individu soit binaire, il faut que les normes de genres soient reprises constamment sans interruption jusqu'à ce qu'il ne s'agisse plus d'une imitation secondaire : « In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender

is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality. » (1993, p. 384)

Judith Butler reconnaît cependant la notion de privilège hétérosexuel. La performativité de Butler implique la déconstruction de paires de signes oppositives (homme/femme, mâle/femelle, hétérosexuelle/homosexuel, blanc/noir). L'une des moitiés de ces paires est toujours en position de privilège par rapport à l'autre. Cependant, pour Butler, les termes « femelle » et « femmes » sont contingents, ce qui vient remettre en question l'idée selon laquelle l'identité féminine serait essentialiste (GT, chapitre I). Iel élabore davantage le concept de contingence plus tard dans l'ouvrage :

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. (GT, p. 137)

Iel explique également dans «Gender Is Burning» que le drag pourrait subvertir les normes oppressives racistes. Une performance *drag* portant sur les classes sociales et le racisme pourrait accentuer les stéréotypes pour les critiquer.²¹ Butler pense à une scène en particulier du film de Livingston. On nous montre des jeunes hommes et des jeunes femmes noires et hispaniques s'habillant comme des étudiants des universités *Ivy League*, ou comme des hommes d'affaires. Or, cette performance accentue la disparité sociale à laquelle font face les minorités : les communautés lgbtq+ noires et hispaniques n'ont pas ces opportunités à l'époque.

Butler revient sur la critique de bell hooks intitulée *Is Paris Burning?* bell hooks déclare que le *drag* peut parfois être ancré dans la misogynie et rendre certaines femmes inconfortables. Si Butler fait preuve de maladresse quant à *Venus Xtravaganza*, iel insiste ici sur la distinction entre *drag*, travestissement et transsexualité (1993, p. 385) : « The problem with the analysis of drag as only misogyny is, of course, that it figures male-to-female transsexuality, cross-dressing, and drag as male homosexual activities – which they are not always – and it furthers diagnoses male

²¹ GRISAT, Michelle Marie. 2001. *On feminist agency, identity, subjectivity: A critique of Judith Butler's radical democracy in a performative mode*. Thèse de doctorat. Berkeley, Université de Californie.

homosexuality as rooted in misogyny. » Butler explique que de telles affirmations impliquent que l'homosexualité masculine tourne autour d'un rejet des femmes hétérosexuelle et d'une misogynie, ce qu'elle qualifie d'extrême et d'hétérocentrique.

Judith Butler décrit à ses lecteurs le concept des *balls* et se penche plus spécifiquement sur l'imitation performative des normes hétérosexuelles et cisgenres visant un objectif de conformité. Butler explique l'objectif d'assimilation de plusieurs des femmes trans présentes dans le film (1993, p. 387) :

Indeed, in *Paris Is Burning*, becoming real, becoming a real woman, although not everyone's desire (some children want merely to “do” realness, and that, only within the confines of the ball), constitutes the site of the phantasmatic promise of a rescue from poverty, homophobia and racist delegitimation.

Butler souligne cependant que les femmes cisgenres racisées sont également discriminées. Être acceptée en tant que femme par la société ne garantit pas une vie sans injustices. L'idée qu'un homme protégera ces femmes une fois leur transition terminée s'avère donc un fantasme. Elle mentionne entre autres les nombreuses femmes noires qui deviennent des mères célibataires. La dénaturalisation du sexe par la performativité ne serait donc pas forcément une libération des contraintes hégémoniques.

2.9 Le rôle de Livingston : célébrité et appropriation culturelle

Butler se questionne ensuite sur la célébrité. La plupart des protagonistes parlent de leur désir d'être connus. Octavia affirme par exemple qu'elle aimerait être un *household name*. Ce désir devient en quelque sorte réalité puisque le film leur apporte une visibilité dont ils ne disposaient pas avant. Dans «Gender is Burning», Butler cite bell hooks (p. 390) :

Jennie Livingston approaches her subject matter as an outsider looking in. Since her presence as white/lesbian filmmaker is “absent” from *Paris Is Burning*, it is easy for viewers to imagine that they are watching an ethnographic film documenting the life of black gay “natives” and not recognize that they are watching a work shaped and formed from a perspective and standpoint specific to Livingston. By cinematically masking this reality (we hear her ask questions but never see her), Livingston does not oppose the way hegemonic whiteness “represents” blackness, but rather assumes an imperial overseeing position that is in no way progressive or counterhegemonic.

Butler se demande s'il est légitime que Livingston soit la réalisatrice du film; s'agit-il d'appropriation culturelle ? Elle regarde des communautés marginalisées mais n'en fait pas partie.

hooks affirme par exemple que le rôle de Livingston s'inscrit dans une perspective colonialiste. Ainsi, selon hooks, elle leur apporte une notoriété et prend le rôle colonial de « sauveuse ». Livingston correspond à cette communauté privilégiée dont les divers individus souhaitent faire partie. Butler souligne que Livingston, en tant que femme cisgenre blanche, représente en quelque sorte l'objet de désir. Il est important de rappeler que Livingston se définit désormais comme *genderqueer*. Ce constat paraît cependant ironique. Après tout, Butler s'identifie à l'époque en tant que femme lesbienne blanche et se questionne néanmoins sur cette sous-culture ne l'affectant pas directement. Butler et hooks sont cependant sévères; Livingston fait iel-même partie des communautés lgbtq+ en tant que personne lesbienne et appartient donc à ces groupes marginalisés.

Butler souligne une apparition de Livingston, apparition qu'iel qualifie d'allégorique. Octavia St. Laurent est en train de poser en maillot de bain. Ici, la caméra sexualise la femme trans et représenterait le désir de Livingston pour cette dernière. Butler parle d'une « transsexualisation » du désir lesbien. Pour Butler, la caméra, vecteur de pouvoir, représente le « phallus » de la femme lesbienne : « Livingston thus becomes the one with the power to turn men into women who, then, depend on the power of her gaze to become and remain woman. » (p. 391)

Cette affirmation s'avère très sévère; le cinéma serait-il automatiquement colonial et phallique ? On peut alors demander s'il est possible de créer une œuvre correspondant à un monde auquel on n'appartient pas sans devenir le « colonisateur ». Butler sous-entend que la réalisatrice détient le pouvoir de transformer des hommes en femmes. Or, Octavia et plusieurs autres protagonistes vivaient en tant que femmes avant d'être filmées et continueront à le faire jusqu'à leur mort. Livingston les transforme en quelque sorte en figures presque mythiques. Il n'est après tout pas rare que certains participants du monde du *ballroom* soient qualifiés de « légendaires » par leurs compères. Butler se demande aussi si le film ne sert pas plutôt à montrer que ces communautés sont inoffensives et que la femme blanche ne doit pas en avoir peur. Iel critique donc que Livingston re-sexualise des personnes lgbtq+ racisées. hooks dénonce cette approche qu'elle associe à la colonisation.

Or, il paraît important de préciser que ces individus se sexualisaient de leur propre gré bien avant l'arrivée de la réalisatrice. Les catégories *sex siren* et *body* du monde des *balls* n'ont certainement pas été inventées par Livingston. Le regard du public et du jury lors de ces soirées les sexualisent déjà. La différence est ici politique. Le *ball* est en quelque sorte une microsociété

composée du public, de juges, d'artistes et des organisateurs. Le cinéma permet d'élargir ce public. À l'époque, le public cible des *balls* fait la plupart du temps partie des mêmes communautés que les participants; il y a donc en quelque sorte une forme de solidarité. Or, le cinéma apporte un regard politique tout autre. Comme le dénote hooks, le film n'est pas uniquement visionné par les membres de ces communautés, mais également par un public extérieur possiblement cisgenre et hétérosexuel, voire blanc. Le regard devient donc d'autant plus hétérogène. Un adolescent homosexuel hispanique visionnant le film ne verra sûrement pas la même chose qu'une femme hétérosexuelle blanche; ils n'appartiennent pas au même monde. Le film élargit ce regard et l'ouvre à une collectivité toute autre; la société « dominante ». Si le documentaire est colonial, il permet également d'apporter à ces communautés marginalisées une reconnaissance; le film est par exemple diffusé lors de festivals ou de cours universitaires. Il mène peut-être en quelque sorte à l'inclusion de ces communautés.

L'influence du film est d'autant plus notable aujourd'hui quand on pense à des émissions comme *Pose* ou *Legendary* (Reinholdsten, *HBO Max*, 2020). L'objectif des *balls* n'était-il pas de faire partie de cette culture dominante et d'être accepté, voire célébré ? hooks se questionne également quant aux *balls* : pourquoi la réalisatrice ne montre-t-elle pas davantage leur vie en dehors de ces soirées de sous-culture ? Néanmoins, Butler estime que le film montre l'appropriation d'une culture qui vise à mettre terme aux structures oppressives dominantes. Cependant, pour Butler, cette constante érotisation, voire fétichisation, des participant.e.s des *balls* situe le spectateur dans une position voyeuriste. On constate que ce voyeurisme est déjà présent dès la création des *balls*, le septième art a plutôt élargi et diversifié le public.

2.10 La réponse de bell hooks : *Is Paris Burning?*

Pour sa part, hooks, dans son texte intitulé «*Is Paris Burning?*», explique que, aux yeux du monde, un « homme » choisissant d'avoir une apparence féminine est une perte pour la société patriarcale. Elle se questionne plus particulièrement sur le rejet des hommes homosexuels et des femmes trans dans la communauté noire qui valorise selon elle une masculinité hégémonique. Elle souligne ensuite que l'idéal de féminité valorisé par les protagonistes est celui d'une femme blanche; Dorian Corey explique que personne ne veut ressembler à Lena Horne. Dans les années 1980, les femmes noires sont rarement présentes à la télévision, au cinéma ou dans les magazines,

à quelques exceptions près. La féminité des femmes non-noires représente alors la possibilité d'un succès social. Il s'agit de racisme intériorisé. bell hooks qualifie cette représentation d'un idéal capitaliste et patriarcal de colonisation visant à s'éloigner de son héritage. Elle estime que le film s'adresse avant tout à des spectateurs qui ne partagent pas la réalité des protagonistes et qui peuvent visionner le documentaire sans s'y identifier. La critique de hooks est intéressante, mais il faut tout de même garder en tête que les participants des *balls* eux-mêmes souhaitaient obtenir une reconnaissance sociale en dehors de leur milieu marginalisé par le genre et le désir. Livingston utilise peut-être leurs histoires, mais le film leur permet tout de même d'avoir accès à une forme de notoriété surpassant leurs communautés.

bell hooks croit que les *balls* ne sont pas subversifs, mais qu'ils renforcent plutôt les stéréotypes. Cette affirmation manque peut-être de nuance. Certes, les *balls* reprennent tous les stéréotypes de la performance de genre, mais ils illustrent tout de même que le genre est une construction à part entière. En reconnaissant ces stéréotypes, on peut certainement s'ouvrir à une réinvention des identités et des genres. Si l'on souhaite déjouer ces clichés, il faut savoir les reconnaître. Pour hooks, si Livingston n'apparaît jamais dans le film, c'est pour que le spectateur ne réalise pas qu'il s'agit du point de vue extérieur d'une femme blanche et lesbienne sur une communauté toute autre. hooks ne pense pas à la possibilité que Livingston soit *genderqueer*. Elle estime assez sévèrement que Livingston ne critique pas cet « idéal » hétéronormatif blanc; sa position reste neutre et elle ne se prononce pas sur les diverses affirmations des individus filmés. hooks estime que Livingston s'approprie le travail d'une communauté tout comme Madonna s'approprie le *voguing*. Il semble cependant ici pertinent de se questionner sur cette affirmation de hooks. Dans le contexte de la fin des années 1980 et du début des années 1990, il est malheureusement très peu probable qu'une femme trans noire et/ou hispanique ait les ressources pour produire un tel film et que celui-ci soit distribué. hooks compare *Paris Is Burning* au documentaire *Tongues United* (1989) de Marlon Riggs. Elle déplore qu'on ne voit pas davantage la vie des protagonistes en dehors des *balls*. Pourtant, on nous présente tout de même quelques scènes plus introspectives des personnages qui nous racontent leur quotidien. On pense notamment à Freddie Pendavis qui explique au spectateur comment voler de la nourriture sans se faire arrêter. Ces scènes sont peut-être peu nombreuses, mais le documentaire ne dure qu'un peu plus d'une heure. Livingston aurait sans doute pu ajouter des scènes supplémentaires. Elle pense également que la mort de Venus n'est pas suivie d'un deuil assez important; on n'en parle que rapidement

pour revenir au spectacle des *balls*. Notons cependant que bell hooks parle toujours d'hommes homosexuels noirs, mais jamais de trans-identité; elle mégenre par exemple Dorian Corey qui s'identifie en tant que femme et utilise des pronoms masculins pour la décrire.

2.11 Critiquer Butler et hooks

L'universitaire Wenjuan Xie critique Butler plus de vingt ans plus tard. Xie croit que, pour Butler, on crée son genre; il s'agit en quelque sorte d'une activité, d'où l'idée de la performativité. Le genre serait discursif; il s'établit par des discours. Dans *Gender Trouble*, Butler s'explique ainsi :

If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no pre-existing identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. (p. 180)

Selon Butler, la performativité s'associe la plupart du temps aux structures hégémoniques. Quand il y a subversion, il y a « échec » (GT, chapitre xxi). Cette notion suggère qu'il y a un test à passer. Ce raisonnement est particulièrement controversé quand iel se prononce sur l'assassinat de Venus Xtravaganza. Xie se questionne à ce sujet (2014, p. 38) : « Her queer response to the gender trouble runs the risks of being disconnected from real struggles that gender minorities confront on a day-to-day basis and concrete social, economical, political dimensions of gender doing. »

Butler écrit de manière théorique, mais a tendance à minimiser les enjeux discriminatoires auxquels fait face la communauté trans. L'idéal politique de Butler serait difficile à concrétiser. Les politiques provisoires de survie de cette communauté face à l'oppression sont probablement plus réalistes. hooks et Butler manquent peut-être parfois de nuance en ce qui a trait à la trans-identité. Il faut par contre mentionner que ces textes ont été écrits il y a plus de vingt ans. En effet, hooks et Butler semblent plutôt se soucier de ce qui les touche personnellement. hooks manque de tact quant aux réalités trans, mais n'hésite pas à critiquer, avec raison, le racisme et l'appropriation culturelle. Pour sa part, Butler privilégie le registre de la performativité et s'intéresse peu à l'aspect médical et scientifique du sexe biologique tout comme de la transsexualité.

hooks invitera cependant plusieurs décennies plus tard Laverne Cox et Janet Mock à des tables rondes afin de discuter de ces enjeux de manière plus nuancée. Les deux activistes sont certainement deux des femmes trans les plus connues dans la culture populaire américaine. Rappelons d'ailleurs que Janet Mock est l'une des productrices, scénaristes et réalisatrices de *Pose*. bell hooks critique l'hyperféminité des femmes trans, affirmant que les femmes cisgenres souhaitent se défaire de cet idéal. Laverne Cox explique alors qu'il s'agit d'une généralisation et que les femmes trans peuvent arborer différentes formes de féminité, voire même de masculinité. Elle estime que si une femme trans se sent à l'aise dans une féminité plus performative, cela ne la rend pas moins féministe. Pour hooks, Cox succomberait alors au regard patriarcal.²² S'il faut critiquer que la féminité stéréotypée est souvent rattachée au patriarcat, il ne faut pas non plus désavouer les femmes qui se la réapproprient. hooks pose la question suivante à Janet Mock : « Is glamour a source of power? » (26 :40)²³ Mock se défend et affirme elle aussi qu'il s'agit d'un choix personnel :

For me to pretty myself up in whatever way I want to, to dawn a hot purple lip and to wear these heels and to walk out and to claim my body and to prettify it in the way that I want to prettify it... I think that there's power in claiming that space, this little space that I have in this world is mine. Especially in a world that tells me that I shouldn't exist, that I should remain silent, that I'm not attractive, that this little white woman's skinny body is what's the ideal, I think that I will. I will dawn all the glamour and all the glitter that I want, but I will do that for myself, not necessarily in the way that I was trained to do it, which was to do it in the pleasure or the gaze of a man. That's the shift that has happened in my own life (...) through my own experience of saying who is this for? It's for me.

L'universitaire Michelle Marie Grisat critique la théorie élaborée par Butler dans sa thèse *On feminist agency, identity, subjectivity : A critique of Judith Butler's radical democracy in a performative mode* (2001). Selon elle, Butler se concentre surtout sur les aspects discursifs du genre et sur le langage. Elle estime que la théoricienne ne tient compte ni des aspects pratiques des rapports sociaux ni des facteurs biologiques. Grisat estime que Butler qualifie l'identité de genre d'une illusion construite par des discours et des comportements. L'identité se pratique, que ce soit par la gestuelle, la voix, les choix vestimentaires ou autre. Pour Grisat, Butler ne reconnaît pas

²² *Public Programs Express : bell hooks and Laverne Cox discuss Transgender Politics / The New school*. Publiée par The New School le 7 novembre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Xuspy9vYMBA>. Consulté le 2 août 2020.

²³ *bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body / Eugene Lang College*. Publiée par The New School le 7 mai 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs&t=2373s>. Consulté le 2 août 2020.

suffisamment sa position de privilège par rapport à ces communautés (Grisat, p. 182). Selon elle, Butler se contredit. Butler affirme que le drag peut subvertir le genre dans *Gender Trouble*, mais semble se rétracter dans *Gender is Burning*, où iel affirme que le drag renforce les stéréotypes de genre. Grisat croit que le genre ne relève pas uniquement d'éléments linguistiques, mais également d'éléments pratiques. Par exemple, si une femme noire n'obtient pas un emploi en raison de la couleur de sa peau, cela ne veut pas dire que le monde juridique reconnaîtra cette discrimination. L'injustice peut parfois être vécue dans le silence, de manière implicite (Grisat, p. 198): « Clearly, if there are no explicit links between particular types of identity and the practical differences in the everyday lives of empirical subjects as in our second case, they will be impervious to citational practices. » On peut penser que Butler, tout comme Livingston d'ailleurs, se questionne beaucoup sur l'aspect performatif des *balls*, mais ne prend pas autant en compte les réalités sociales du quotidien.

2.12 Les limites de la performativité

Paris Is Burning montre des pratiques alternatives qui s'inspirent des discours dominants de genre pour les transformer. Un bon exemple serait la création de familles dans les *balls*. Les rôles de genres sont repris; il est question de mères qui s'occupent de leurs enfants. Or, ces familles « reconstituées » (Xtravaganza, Saint-Laurent, Mugler, etc.) ne reposent pas sur les liens du sang. Néanmoins, les participants des *balls* n'arrivent pas à reconstruire les normes identitaires en dehors de ces communautés marginalisées, puisqu'ils font partie de la minorité. Les *balls* remettent en question le genre de manière discursive, mais d'un point de vue pratique, la réalité est toute autre. De nombreux facteurs autres que la performativité entrent en compte. On peut entre autres penser aux structures légales. Même si une femme trans performe son genre, elle n'aura pas accès aux mêmes opportunités qu'une femme cisgenre si ses documents légaux la qualifient toujours de mâle.

Pendant de nombreuses années, il était impossible d'être reconnue légalement en tant que femme à moins d'être passée par une vaginoplastie. Or, la vaginoplastie coûte des dizaines de milliers de dollars et la plupart des femmes trans n'ont pas les ressources économiques pour la payer. Par ailleurs, jusqu'à 2013, la trans-identité était considérée comme une maladie mentale.²⁴

²⁴ American Psychiatric Association, [DSM-5 Fact Sheets, Updated Disorders : Gender Dysphoria](#) (Washington, D.C. : American Psychiatric Association, 2013) : 2

Si une personne trans voulait recevoir des soins médicaux, elle devait reconnaître qu'elle souffrait d'une maladie mentale. Cette mesure, connue sous le nom de « gender identity disorder », sera remplacée par le concept de dysphorie de genre. On constate donc que la performativité n'est pas suffisante, il existe également des contraintes légales, économiques, psychologiques, médicales et anatomiques. L'assimilation sociale ne dépend pas uniquement de facteurs discursifs et de la performativité de genre.

CHAPITRE 3 : *POSE* – LA RELÈVE

Près de trente ans après le documentaire de Livingston, *Pose* fait son apparition sur les petits écrans et les plateformes de streaming. Les comparaisons sont multiples et l'émission s'avère un hommage fictionnel à *Paris Is Burning*. Ce chapitre dresse un portrait de la série. La hiérarchie sociale est centrale dans les *balls* ainsi que dans les États-Unis des années 1980 et 1990. Le contexte est d'autant plus important en raison de la propagation de l'épidémie du VIH/sida. La discrimination systémique et la fétichisation sont également des points majeurs de l'émission. La série se distingue également par son aspect parodique et par ses intermèdes musicaux. La question de l'assimilation sociale est toujours aussi présente. L'analyse de la série mène à se demander s'il est toujours question d'une représentation anti-assimilationniste *queer*. Le changement de médium, du cinéma documentaire avec *Paris Is Burning* à la série grand public avec *Pose*, a-t-il un impact ?

3.1 Description

Pose (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, FX, 2018-2021) est une série télévisée présentant deux mondes opposés qui se juxtaposent dans le New York de 1987 et de 1988 lors de la première saison (Turchiano, 2018) : d'une part, l'univers des *balls*, qui inclue des membres des communautés lgbtq+ hispanique et afro-américaine évoluant dans un milieu marginalisé; d'autre part, l'environnement financier aisé d'hommes d'affaires entourant l'ascension économique de Donald Trump. Les similarités avec *Paris Is Burning* (1991, Livingston), film marquant du *Nouveau Cinéma Queer*, sont nombreuses. Tout au long de la première saison, chaque personnage s'interroge sur son identité, face aux pressions sociales liées à son genre, à sa sexualité, à son sexe biologique, à sa couleur de peau et/ou à sa classe sociale (Tseïlon, 2001). Il ou elle se retrouve donc dans l'obligation de performer une identité et ce, qu'elle soit en concordance avec son sexe assigné à la naissance ou non. Il apparaît pertinent de prendre une posture féministe *queer* et intersectionnelle appuyée par les recherches de Judith Butler, Janet Mock, Laura Mulvey et Patricia Hill Collins pour problématiser l'objet d'analyse. La série *Pose* présente-t-elle une perspective intersectionnelle sur la notion d'identité et pose-t-elle un nouveau regard sur la discrimination systémique dans le contexte du New York des années 1980 ? L'analyse des arcs narratifs de la série, des personnages et des thématiques principales (la hiérarchie sociale, la famille et la performativité de genre) peut très certainement mener à constater que l'oeuvre se présente comme

une critique subversive des structures hétéro-normatives cisgenres et des pressions sociales liées au patriarcat. La mise en scène de la série, notamment en ce qui a trait à la danse, à la musique et à la mode renforce également cette hypothèse. La performativité de l'identité devient une réponse face aux discriminations systémiques.

La série présente de nombreux personnages appartenant à des groupes marginalisés de la société et les personnages n'appartenant pas à ces communautés interagissent avec ces minorités. Toutes les femmes ouvertement trans et les hommes ouvertement homosexuels et bisexuels montrés dans la série sont afro-américains et/ou hispaniques. Blanca, Elektra, Angel, Lulu et Candy sont victimes de diverses formes de racisme, de transphobie et de sexisme. Damon, Ricky, Lil Papi et Pray Tell font face à l'homophobie et au racisme. L'intersectionnalité affecte donc les individus appartenant à plusieurs groupes distincts susceptibles d'être victimes de diverses formes d'inégalités sociales. Patricia Hill Collins et Sirma Bilge définissent l'intersectionnalité ainsi (2016, p. 2) :

Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves.

3.2 La hiérarchie sociale

La série nous fait cependant prendre conscience du fait que les personnes hétéronormatives peuvent également être victimes de discrimination systémique. La discrimination systémique est « une situation d'inégalité cumulative et dynamique résultant de l'interaction [...] de pratiques, de décisions ou de comportements, individuels ou institutionnels, ayant des effets préjudiciables, voulus ou non, sur les membres d'un [groupe stigmatisé]. » (Chica-Pontbriand, 1989, p. 85) Par conséquent, on constate que chaque personnage fait face à une forme de discrimination systémique liée à son identité de genre, à sa sexualité, à son sexe biologique, à sa couleur de peau et/ou à sa classe sociale.

La question de l'accessibilité des emplois pour les femmes intervient de façon marquante dans la série (Grant, Tanis, Herman et Keisling, 2011). Le personnage d'Angel Evangelista cherche un emploi sortant du cadre du travail du sexe. Dans le but de se rapprocher de son amant, Stan Bowes, elle tente de se faire employer à la *Trump Tower*. Alors qu'elle a atteint un stade de sa transition lui permettant d'être vue comme une femme cisgenre et qu'elle peut enfin sortir du cadre du travail du sexe, elle n'est pas engagée en raison de sa couleur de peau, bien que cette exclusion soit implicite. Patty Bowes, l'épouse de Stan, souhaite également s'émanciper en tant que femme et, si elle bénéficie du privilège d'être cisgenre et de ne pas être victime de racisme, elle se fait également exclure du monde professionnel. En tant que mère de famille, il est attendu d'elle qu'elle se limite à son rôle de femme au foyer et qu'elle attende son mari à la maison. Les deux cas présentés sont forts différents, mais ces deux femmes font faces à différentes formes de pressions sociales les empêchant de s'épanouir dans leurs vies professionnelles (Bilge, 2009).

La question de la hiérarchie sociale intervient aussi quand il est question de discrimination systémique. La série nous fait prendre conscience des structures établies qui causent des disparités entre les individus. Or, la hiérarchie sociale se construit en plusieurs catégories. Dans le cas de *Pose*, il est flagrant que le monde de la *Trump Tower* où travaillent des hommes d'affaires est placé en haut de l'échelle. Ainsi, il est supposé que les hommes d'affaires travaillant pour Donald Trump sont blancs et exempts de toute féminité, les menant à obtenir un salaire élevé. Dans *Pose*, le monde de la *Trump Tower* ne semble pas dévier de ces standards. À l'intérieur même de la tour, la hiérarchie est primordiale : Donald Trump se trouve au sommet, suivi de Matt Bowers qui est considéré comme « supérieur » à Stan en tant qu'employeur. Les *balls* sont alors représentés comme l'opposé de cet univers, là où les personnes lgbtq+ afro-américaines et hispaniques semblent évoluer.

Cependant, la hiérarchie est tout de même présente à l'intérieur même de ce monde. Ainsi, certaines des *houses* sont considérées comme plus respectables en raison de leur longévité. La *House of Abundance* prédomine donc sur la *House of Evangelista*. Les participant.e.s ayant une plus grande longévité sont également privilégié.e.s. Par conséquent, Elektra est vue comme plus légitime que Blanca, de par son ancienneté. Les participant.e.s des *balls* ne bénéficient pas de salaires élevés, voire même d'emplois qu'ils peuvent pratiquer dans un cadre légal. Les *balls* sont en quelque sorte des concours, où il y a des perdants et des gagnants, ce qui renforce donc cette

structure hiérarchique. L'intersection entre ces deux mondes s'opère par la fétichisation du corps de la femme par rapport au regard de l'homme et par la domination d'un monde sur l'autre. Ainsi, Stan Bowes est en position de pouvoir face à Angel Evangelista. Malgré cette intersection, les deux mondes demeurent distincts. Quand Angel tente d'entrer dans la *Trump Tower*, elle est exclue très rapidement. Pour sa part, Stan tente d'assister à un *ball* et ne se sent pas le bienvenu. Angel revendiquera sa marginalité, suite à l'offre de Stan de rejoindre son monde et de quitter « l'autre », celui qui est marginalisé. Elle réclame son monde, monde composé de sa famille choisie.

Les personnages lgbtq+ montrés dans la série se font tous abandonner et rejeter par leurs familles biologiques. Par exemple, Blanca tente de se rendre aux funérailles d'un de ses proches suite à un décès et se fait réprimander d'être présente. Elle tente de réaffirmer son identité au sein de la sphère familiale. De par cette exclusion, les personnages ressentent le besoin de créer leur propre famille. Les *balls* amènent cette dimension d'appartenance et la possibilité de créer sa famille choisie. Les femmes transgenres deviennent ainsi des figures maternelles, subvertissant les standards familiaux imposés par l'hétéronormativité. La famille s'inscrit dans des cadres de hiérarchie sociale. Dans le monde des *balls*, les familles se construisent au moyen des *houses*. Blanca représente la figure de pouvoir dans sa famille, car elle a construit sa *House of Evangelista* et qu'elle offre un toit à ses enfants. Elle se désigne comme figure maternelle, il ne s'agit pas d'une fonction assurée par des facteurs biologiques (Butler, 1993). Elle devient donc responsable d'Angel par choix. Blanca s'assure ensuite que ses enfants découvrent leur identité et progressent dans leur cheminement personnel. Elle veille également à ce qu'ils aient des relations sexuelles dans un contexte sécuritaire, facette très importante dans le cadre de la crise du VIH/sida. Elle va aussi les réprimander s'ils commettent des actes illégaux comme le vol ou la vente de drogue, se montrant cependant plus clément par rapport au travail du sexe.

En effet, Blanca a conscience qu'il est très difficile pour les femmes trans de trouver un emploi sortant de cette limite, tout comme elle est consciente que ses enfants cisgenres ont davantage de possibilités en ce qui a trait à leurs carrières. Au sommet de la hiérarchie familiale se retrouve Pray Tell qui incarne le patriarcat en tant que figure de supériorité. Il anime les *balls* et unit donc toutes les familles, ou *houses*, entre elles par l'organisation des événements. Si le concept de famille choisie est important dans la série, la famille biologique vient aussi prendre sa place selon les structures hétéronormatives. Ainsi, le personnage de Stan Bowes est montré comme un

père de famille marié. En tant qu'homme, il incarne la figure de pouvoir de sa famille et se trouve au sommet de la hiérarchie sociale, ramenant l'argent à la maison, tandis que son épouse et sa maîtresse doivent l'attendre.

3.3 La fétichisation

La fétichisation entre dans le cadre des différentes formes des discriminations systémiques abordées par *Pose*. Plus spécifiquement, il est question de la fétichisation des femmes trans hispaniques et afro-américaines, présentée une fois de plus dans une perspective intersectionnelle. Il semble nécessaire de rappeler le concept du *male gaze* expliqué par Laura Mulvey il y a maintenant plusieurs décennies (1975, p.6) : « It takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle. » Dans le cas de *Pose*, le *male gaze* est subverti. Par ailleurs, il est important de noter que la série vient jouer sur les limites de l'hétéro-normativité. En effet, les personnages de Dick Ford et de Stan Bowes éprouvent tous les deux une attirance pour les femmes trans. Ils prennent la décision de cacher leur attirance pour ces femmes trans, soit Elektra Abundance et Angel Evangelista. Pourtant, ils se définissent tous deux comme hétérosexuels. Si cette attirance est assouvie en secret, c'est parce que les deux hommes éprouvent une peur de ne plus être considérés comme hétérosexuels si leur secret est révélé (Operario, Burton, Underhill et Savaelius, 2007).

L'hétéronormativité est souvent considérée en fonction de facteurs biologiques binaires (Butler, 1990). Ainsi, un homme cisgenre attiré par une femme cisgenre est hétérosexuel. Stan Bowes et Dick Ford, en revendiquant leur hétérosexualité, souhaitent appartenir à cette catégorie, malgré les oppositions sociétales. Pourtant, le corps de la femme trans est fétichisé par la caméra au même titre que celui des femmes cisgenres. On peut se demander s'il n'y a pas contradiction. Y a-t-il réappropriation de la fétichisation ? À vrai dire, ces femmes trans s'auto-fétichisent et prennent donc contrôle de leur image et du regard qui est porté sur elles, et ce, même dans le cadre du travail du sexe. Le regard de la caméra est, tout comme dans *Paris Is Burning*, similaire au regard des spectateurs des *balls*.

La série vient montrer les dispositifs de pouvoir entre l'homme et la femme, cisgenre ou non, quand il est question de sexualité. À plusieurs reprises au cours de la première saison, Angel et

Elektra sont montrées en train de performer leur féminité dans un *peep show*. Elles sont évidemment regardées par des hommes qui les désirent pour leurs corps de femmes. Pourtant, Angel et Elektra performent dans des contextes qui semblent à première vue différents. En effet, Elektra a eu une opération de réassignation sexuelle, ce qui n'est pas le cas d'Angel. Malgré cette distinction, elles performent toutes les deux leur féminité de la même manière et sont sexualisées par leurs clients comme si elles étaient des objets. La caméra vient filmer les femmes dans une position de spectacle plutôt que de se concentrer sur les hommes. Cette attention sur le corps de la femme est renforcée par la longueur des plans, par le cadrage, par la sensualité des mouvements et par le choix de pistes sonores. La caméra représente le regard masculin hétéro-normatif que l'on peut qualifier de *male gaze*. Elektra, avec son opération, est fétichisée pour ses organes génitaux féminins au même titre que n'importe quelle femme cisgenre, ses clients n'étant pas au courant de son parcours médical. Angel, pour sa part, est fétichisée pour ses organes génitaux masculins. Dans les deux cas, la question de l'apparence féminine des corps présentés à l'écran entre en jeu. On en vient à constater que les femmes sont fétichisées pour leurs corps et leurs organes génitaux, qu'ils correspondent aux attentes biologiques essentialistes ou non. De par cette fétichisation, il semble que la question de l'orientation sexuelle soit peu importante, mais qu'elle entre néanmoins visiblement dans le même cadre hétéronormatif du *male gaze* qui a pu être observé auparavant dans l'histoire du cinéma et de la télévision. Néanmoins, les femmes trans, par la mise en spectacle de leurs corps, sont fétichisées et représentées comme étant « l'autre », tout comme un animal que l'on va visiter au cirque. Stuart Hall nomme cette notion « The Spectacle of the 'Other' » (1997, p. 266-267) :

Fetishism takes us into the realm where fantasy intervenes in representation; to the level where what is shown or seen, in representation, can only be understood in relation to what cannot be seen, what cannot be shown. *Fetishism* involves the substitution of an 'object' for some dangerous and powerful but forbidden force... Fetishism, as we have said, involves *disavowal*. Disavowal is the strategy by means of which a powerful fascination or desire is both *indulged* and at the same time *denied*.

Il faut néanmoins aller au-delà de la simple critique du fétichisme. Le fétichisme, voire la perversion, repose davantage sur le déni que sur le refoulement, au contraire de la névrose et de la psychose. Le déni reconnaît et nie à la fois la différence sexuelle. Il y a une position politique critique dans l'ambivalence du fétichisme associé à la perversion par cet aspect d'ambivalence.

Certes, Stuart Hall parle ici de la fétichisation des personnes noires, et, plus spécifiquement des femmes noires, prenant l'exemple de Saartjie Baartman dont le corps était mis en spectacle pour le plaisir de spectateurs blancs et dans le but de montrer sa différence. Dans le cas du *peep show*, la différence du corps d'Angel est mise en spectacle au point de devenir rentable. Étant donné qu'elle est la seule femme à posséder un pénis, sa rareté amène de la demande et, par conséquent, des clients. Son corps est donc associé à une valeur monétaire et est considéré comme une marchandise profitable au propriétaire de l'endroit. Si Angel fait face à une fétichisation constante en tant que femme trans, elle est aussi fétichisée en tant que personne métisse. Quand Matt Bromley découvre que la maîtresse de son employé Stan Bowes n'est pas blanche, il le félicite. Angel est vue comme plus « exotique » et « sauvage » que son épouse blanche, Patty. Elle sert donc d'échappatoire à un mariage ennuyeux. Matt Bromley ne se doute aucunement qu'Angel est trans et la fétichise comme il fétichiserait toute autre femme métisse, renforçant une fois de plus la question du « spectacle de l'autre », mais également de l'hétéronormativité (Pincheon, 1997).

Les personnages d'Elektra Abundance et de Stan Bowes, dont les réalités semblent à première vue s'opposer, incarnent pleinement cette prédominance de la discrimination systémique dans ce monde dépeint par Ryan Murphy. Elektra est une femme transgenre noire hétérosexuelle provenant d'un milieu défavorisé. Pour subvenir à ses besoins, elle dépend de Dick Ford, un homme qui la soutient financièrement depuis plus d'une décennie. En échange de l'argent, elle doit conserver son pénis, partie de son corps qui la rend inconfortable. Elektra désire une vaginoplastie, c'est-à-dire une chirurgie de réattribution sexuelle. Son partenaire la menace de la quitter et de ne plus lui apporter d'argent si elle procède à cette opération, clamant qu'elle ne sera plus unique et que, s'il souhaitait une femme « normale », il n'irait pas vers une femme trans. Elektra est considérée comme étant unique en raison de son pénis, qui devient inévitablement son gagne-pain. Dick Ford affirme qu'il ressent une excitation à l'idée de « posséder » ce secret; aux yeux de son entourage, Elektra est une femme cisgenre, mais Dick Ford est le seul à savoir qu'elle est transgenre. Le désir de Dick Ford vient réinventer le concept de *male gaze*, la dichotomie entre l'apparence féminine d'Elektra et ses organes génitaux masculins étant considérés comme objets du désir dans une perspective hétéronormative. En effet, Dick Ford se revendique en tant qu'homme hétérosexuel. En transitionnant, Elektra a construit une identité de femme qu'elle performe au quotidien en allant à l'encontre de ses particularités biologiques assignées à la naissance. Elle ne correspond donc inévitablement pas aux structures hétéronormatives cisgenres

et est libre de construire son identité comme elle le souhaite sans risquer de perdre de soutien, car elle est déjà seule.

On peut d'ailleurs observer cette solitude quand personne ne vient lui rendre visite à l'hôpital après l'opération, mis à part Blanca, son ancienne fille avant qu'elle quitte la *House of Abundance*. Blanca se révolte face aux mauvais traitements qu'Elektra lui a fait subir, mais se rend compte que la douleur de son aïeule est profonde. Elle a déjà perdu sa famille, elle n'a plus rien à perdre. Elektra, bien qu'elle sacrifie sa stabilité financière en choisissant de procéder à l'opération, a la possibilité de recommencer sa vie et de construire son identité. De même, par son opération et son habileté à passer pour une femme cisgenre, elle finit par correspondre aux structures hétéro-normatives et n'est plus unique, ce qui lui enlève cet attrait exotique que Dick Ford lui trouve. Elektra ne devient plus cette échappatoire de la réalité du mariage cisgenre de Dick Ford et ne peut plus être fétichisée en tant que femme trans. Il paraîtrait logique qu'Elektra veuille échapper à ces systèmes de fétichisation. Pourtant, suite à son opération, la femme se rend dans un bar dans le but de rencontrer un nouvel homme qui subviendra à ses besoins. Ce dernier lui refuse cette faveur, car elle n'est plus vue comme assez trans. Elektra devra se trouver une raison de vivre au-delà de la fétichisation de son corps. Elle a tellement intériorisé la discrimination systémique dont elle a été victime toute sa vie qu'elle ne peut même pas imaginer un monde sans transphobie.

3.4 La discrimination systémique

Stan, provenant d'un milieu privilégié, donne l'impression de ne pas faire face à la discrimination systématique. Certes, en tant qu'homme blanc cisgenre hétérosexuel venant d'un milieu financier privilégié, il n'est pas victime de racisme, de transphobie et de sexisme. Il correspond à un schéma très hétéro-normatif venant renforcer cet idéal omniprésent du rêve américain. Stan est l'incarnation de ce fantasme qui semble si inaccessible aux autres personnages marginalisés. Pourtant, cette position de privilège ne le comble pas. En tant que mari et père de famille, il a construit toute une structure hétéro-normative reposant sur des facteurs biologiques et se distanciant du concept de famille choisie. Il n'est pas comblé par son quotidien et cherche à s'en échapper. Cette échappatoire se manifeste au moyen du désir dont Angel Evangelista devient l'incarnation. Angel est une femme trans hispanique et afro-américaine, évoluant dans le même univers qu'Elektra. Stan pense qu'il a besoin d'une échappatoire temporaire et qu'une fois son

désir assouvi, il pourra revenir à son monde privilégié comme il l'avait laissé. Cette échappatoire des structures sociétales qui lui sont imposées en tant « qu'homme respectable » se concrétise par la fétichisation du corps d'une femme trans qui le fait interroger sa sexualité et sa position de privilège. Quand Angel demande à Stan s'il est homosexuel, celui-ci s'insurge et revendique son hétérosexualité, au-delà des facteurs biologiques qui composent le corps d'Angel. Stan est attiré par la féminité d'Angel et la voit comme une femme; par conséquent, il se considère hétérosexuel. Angel le mène cependant plus loin dans cette remise en question de sa sexualité; elle lui demande ce qui a causé cette fétichisation de son corps.

Stan admet avoir découvert des revues intitulées « Shemale », magazines qu'il s'efforce de cacher afin que son secret ne soit pas découvert. Stan a donc honte de son désir, car ce désir s'oppose aux structures hétéro-normatives cisgenres qui lui sont imposées par la société (Escoffier, 2011). En désirant une femme qui ne correspond pas à ces structures, Stan risque de sortir de cette « norme » dont il a pu bénéficier pour monter les échelons dans sa vie professionnelle autant que personnelle. Stan, n'ayant concrétisé son désir pour les femmes trans qu'après son mariage, est tenu de correspondre aux attentes binaires qui lui ont été imposées par son appartenance à son genre assigné à la naissance. Il est attendu de Stan de ne pas remettre en cause son privilège parce qu'il s'identifie à son sexe assigné à la naissance et qu'il est hétérosexuel; il n'a pas le « droit » de se questionner sur son identité. En tant qu'homme cisgenre, il n'est pas libre de construire son identité comme Elektra et ne peut donc pas recommencer sa vie. Au fur et à mesure que la relation d'Angel et Stan progresse, la fétichisation et le désir laissent place à l'amour et la relation devient plus sérieuse. Angel constate que leurs deux mondes s'opposent et, voulant lui épargner les discriminations systémiques auxquelles elle est sujette au quotidien, elle choisit de mettre fin à la relation.

Par l'analyse comparative des réalités d'Elektra et de Stan, on en vient à constater que les deux personnages font face à des pressions sociétales de normativité et à des formes de discriminations systémiques en raison de leurs identités respectives. Néanmoins, il faut réaliser que ces discriminations ne sont pas équivalentes. Ils performant tous les deux leur genre pour survivre, qu'il soit en concordance avec leur sexe assigné à la naissance ou non (Butler, 1997). Elektra est beaucoup plus consciente de cette performance qu'elle se plaît à revendiquer et à moduler selon son image d'elle-même au-delà de son anatomie biologique. Stan, quant à lui, adhère

inconsciemment à la performance du genre prôné par la société comme étant homologue à son sexe biologique. Au final, la distinction entre ces deux mondes semble plus faible qu'il n'y paraît et va au-delà de la binarité instaurée par les structures de discrimination systémique.

3.5 Les catégories

Les *balls* deviennent un lieu où les membres des communautés lgbtq+ peuvent performer leur genre. Des catégories bien précises sont délimitées pour chaque participant en fonction de son identité de genre, de son sexe biologique et de son orientation sexuelle. Ainsi, les femmes trans se font désigner *Fem Queens* (FQ) et les hommes homosexuels sont qualifiés de *Butch Queens* (BQ). Il est très rare que les membres des deux communautés participent aux mêmes catégories, qui sont délimitées en fonction du genre choisi par les participant.es. Les options sont multiples : *Realness* vise à ce que la personne participante passe pour un homme hétérosexuel, ou pour une femme cisgenre, *Sex Siren* insiste sur le *sex appeal* en sous-vêtements ou en maillots de bain des participant.e.s et le *Voguing* consiste en un concours de danse inspiré des poses des mannequins photographiés pour les magazines de mode. Des catégories encore plus précises comme *Body* et *Face* reposent sur la beauté des participants, voire même sur leur état de santé. *Best dressed* vise évidemment à couronner la personne la mieux habillée de la soirée. Il est important de noter que les *Butch Queens* ont la possibilité d'explorer leur féminité au moyen de catégories comme *Butch Queen Vogue Fem/Female Figure Performance*, tout comme elles ont le choix de correspondre à certains idéaux de masculinité hégémonique au moyen de la catégorie *BQ Realness*. Les femmes trans, quant à elles, doivent toujours s'en tenir à exprimer leur féminité dans le but de passer pour des femmes cisgenres. En quelque sorte, les femmes trans sont marginalisées au sein même de la marge et de leur environnement lgbtq+. Néanmoins, elles sont en quelque sorte vénérées et considérées comme spéciales en raison de leur différence. Par exemple, les femmes trans auront accès à des catégories supposément plus respectées/avancées et associées à l'apogée de la féminité. Elles seront la plupart du temps distinguées des hommes homosexuels travestis, d'où les appellations *Butch Queens* et *Fem Queens*. Néanmoins, ces structures sont tout de même rigides et reposent sur des stéréotypes.

La première saison aborde peu la situation des hommes transgenres, que l'on voit dans une seule très courte scène. Dans l'univers des *balls* extérieur à la série, les catégories qui leur sont

réservées reposent sur des critères s'opposant à ceux des femmes transgenres, soit à la performance d'une masculinité hégémonique se basant sur les standards cisgenres. La communauté lesbienne est apparemment absente des événements, aucune catégorie ne semblant leur être destinée, bien que l'on puisse se demander si les lesbiennes ont l'option de participer à la catégorie *BQ Realness*, visant à passer pour un homme hétérosexuel. Les catégories performées par les femmes trans recherchent une normativité cisgenre se basant sur des standards de féminité binaire.

Par exemple, le personnage de Candy Abundance se fait exclure de certaines catégories en raison de son apparence. Elle est désignée par les juges comme étant une femme possédant un beau visage féminin, mais elle n'est selon eux pas assez voluptueuse, en tant que femme noire, pour concourir avec les autres femmes trans dans les catégories *Body* et *Sex Siren* (Hall, 1997). La femme noire doit donc correspondre à certains standards de fétichisation du corps, tout comme dans le cas de Saartjie Baartman précédemment abordé par Stuart Hall. Par conséquent, Candy Abundance doit procéder à des altérations physiques pour pouvoir participer. En tant que femme trans noire faisant face à diverses formes de discrimination systémique, elle n'a pas accès à un emploi lui procurant un revenu élevé et ne peut pas se payer d'interventions chirurgicales administrées par un médecin diplômé. Elle reçoit donc des injections de silicone (peut-être même au ciment) au niveau des hanches. La procédure illégale est régie par une autre femme trans, également sujette à de telles modifications, dans un appartement délabré. Suite à cette modification physique, Candy a la possibilité de participer aux catégories en question. Cet événement en particulier vient nous faire prendre conscience que les *balls* soumettent les femmes trans à des tests arbitraires de féminité visant à prouver leur légitimité en tant que femmes.

Janet Mock, scénariste de l'épisode en question (*The Fever*) se prononce sur la pression de « passer » pour des femmes cisgenres dans la communauté transgenre, tenant à abolir ce concept : « I've always taken issue with the term *passing*. It promotes a false impression that trans women are engaging in a process through which we are passing ourselves off as cisgender women- wich we are not. We are not *passing* as women. We are not *trying or pretending* to be women. We are women, and cis people are not more valid, legitimate, or real than trans people. Besides, to *pass* always felt like an insult when I was striving to *excel* » (Mock, 2017, p. 19)

Or, malgré tout, la série nous montre qu'effectivement, les femmes transgenres plus féminines accèdent à de plus hautes sphères de la société, n'étant plus traitées comme marginales.

Par exemple, le personnage d'Elektra réussit à obtenir un emploi en tant qu'hôtesse dans un restaurant asiatique grâce à son habileté à « passer », emploi qu'elle conserve uniquement car elle tait sa trans-identité. Son gagne-pain repose donc entièrement sur son apparence et sur sa capacité à performer sa féminité. Elektra elle-même entretient ces paradigmes de discrimination systémique liés à la féminité, traitant ses consœurs trans de « travestis » si elles ne correspondent pas aux mêmes standards de féminité et suggérant, par le fait même, que les femmes trans qui ne passent pas pour cisgenres ne sont pas vraiment femmes. Par exemple, Blanca Evangelista et Lulu Abundance se rendent dans un bar gay pour discuter et prendre un verre. Elles se font immédiatement exclure par les employés qui les mégenrent et les accusent d'être déguisées pour « Halloween ». Lulu Abundance et Blanca Evangelista, par leur décision de transitionner, ont volontairement choisi de sortir du cadre de la masculinité prônée au courant des années 1980 par la communauté homosexuelle lors de la crise du VIH/sida. Cette exclusion des femmes trans et de toute autre figure féminine étrangère aux membres de la communauté gay se définissant comme masculins est notable dans l'histoire *queer*.

Nous pouvons penser au cas de Sylvia Rivera, une des femmes trans instigatrices des émeutes de Stonewall en 1969, qui prononce un discours en 1973 pour défendre les communautés lgbtq+. Elle se fait huer par une multitude d'hommes gay, car elle est perçue comme étant trop féminine. Selon ce mode de pensée, elle ne sert pas à la cause des hommes homosexuels qui visent alors une binarité se basant sur des facteurs biologiques en association avec le genre.²⁵ Blanca prendra la décision de se défendre face à cette exclusion du bar gay, ce qui la mènera à se faire arrêter par la police. Elektra vient donc chercher Blanca, qui est détenue avec des hommes, après avoir été trahie auprès des autorités par un des employés du bar. Elektra en profite pour tester son « passing » en séduisant un policier, suite à quoi elle méprise Bianca en la qualifiant une fois de plus de travesti. Elle renforce ainsi ces idéaux de binarité de genre qui créent une disparité au sein même des communautés lgbtq+. *Pose* fait une démonstration importante dans une perspective *queer* : les femmes trans ne se font pas uniquement exclure de la communauté cisgenre hétérosexuelle, elles se font également exclure de leur propre communauté.

²⁵ Higo Mental. 1973. « Sylvia Rivera : “Y'all better quiet down!” ». (vidéo en ligne). Publiée le 16 juin 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UQg5xzirxH4>

3.6 Statut socioéconomique

Dans l'univers des *balls*, la performativité du genre se constate également par l'importance de la mode et des médias de masse (revues, télévision, cinéma, etc.). La mode devient une opportunité d'exprimer son genre au-delà des facteurs biologiques, que ce soit en ce qui a trait aux choix de vêtements ou au port du maquillage et de la coiffure. Comme l'affirme Craik, « Make-up in western rhetoric presents itself as an integral step on the way to realizing femininity, where femininity is a state of achievement and ascription, not a fact of biology or gender. » (Craik, 1989, p. 1) La mode, au-delà du genre, est également un moyen d'exprimer son statut social, ou, du moins, le statut social auquel l'individu souhaite appartenir dans une identification critique de l'être et du paraître. Ainsi, plusieurs personnages se vantent de leurs tenues, « passant » ainsi pour plus riches qu'ils le sont réellement. Le genre n'est pas l'ultime enjeu des *balls* ; l'aspect socioéconomique est également important. La notion de *passing* n'intervient donc pas seulement en ce qui a trait à l'identité de genre et à l'orientation sexuelle, mais elle s'étend aussi à la notion de hiérarchie sociale. Stan lui-même, en tant que nouvel employé dans l'entreprise de Donald Trump, ressent le besoin de montrer sa richesse, richesse qu'il n'a pas encore acquise. Il tient donc à parader en complets dispendieux et à posséder une voiture de luxe afin de bien paraître dans la compagnie et de passer pour plus riche qu'il ne l'est vraiment, négligeant certaines dépenses plus utiles comme l'acquisition d'un lave-vaisselle. Il performe sa richesse au même titre que les participant.e.s des *balls*.

Par exemple, Elektra, dans la séquence d'ouverture de la série, décide que la *House of Abundance* se présentera au *ball* dont le thème est la royauté. N'ayant pas les moyens de déboursier des tenues d'apparat pour l'événement, elle décide de cambrioler un musée, avec la collaboration de ses enfants. En étant l'instigatrice d'un tel stratagème, elle se voit trônée reine de la soirée, obtenant la meilleure note lors de sa performance, mais se fait arrêter ensuite par les autorités. Par l'apparence de richesse, elle est au sommet de la hiérarchie des *balls*. Néanmoins, cette importance du paraître vient indiquer une disparité des richesses et renforce l'importance des classes sociales dans la société américaine (Cheddie, 2010). Tout comme quand il s'agit de performer son genre, la personne passant pour la plus « riche » est vue comme la plus légitime puisqu'elle incarne le rêve américain et les possibilités d'avoir accès aux hautes sphères de la société, sphères qui ne correspondent pas à la réalité des communautés marginalisées des *balls*. Candy et Elektra, par les

injections de silicone ou par les cambriolages, s'adonnent à des activités illégales dans le but de s'instiguer gagnantes des diverses catégories proposées par les *balls*. Si elles ne gagnent pas, elles échouent et sont qualifiées de « masculines » ou de « pauvres » par leurs propres communautés, ce qui vient invalider leur perception de leur identité. Stan, dans l'univers privilégié de la *Trump Tower*, ressent cette même pression de passer pour riche afin de réussir dans le milieu des affaires.

La performance de la richesse devient une illusion et nous fait prendre conscience du fait que les disparités sociales s'observent dans deux univers qui semblent à première vue opposés, mais qui ont de nombreux points communs. Le *ball* représente la société dans son ensemble et démontre qu'il y a toujours performance dans l'espace social. On réalise donc que la mode et les signes de richesse (véhicules, maisons, etc.) amplifient les inégalités sociales et deviennent un idéal associé au succès, suggérant ainsi que si la mode n'est pas performée avec assez d'opulence, le sujet échoue et ne pourra pas sortir du système de discrimination systémique dont il est victime. Barbara Vinken, théoricienne en mode et féminisme, décrit la hiérarchie sociale créée par la mode:

The type of fur, the width of the authorized velvet collars, and the quantity of pleats, for instance, distinguished nobility from non-nobility and determined standing in a class society. Clothes were intended to indicate at a single glance just who it was one was confronted with. They were supposed to guarantee and establish social readability. Because it was so tempting and also in a certain sense so easy to appear as someone other than who one really was, specific dress codes were never maintained for very long. In a condition of permanent violation there was need of constant admonition and the firmest threats, which led to a flood of decrees. In an order of representation guaranteed in this manner by clothing it could truly be said that clothes "made" people. (Vinken, 1999, p. 33-34)

Il n'est ici pas seulement question de normalisation, mais également de distinction. On souhaite se démarquer par ses habits afin de prouver son statut dans la hiérarchie socioéconomique. Néanmoins, la mode peut également être construite et devenir une création valorisant l'inclusion sociale. Blanca, en tant que figure maternelle, incarne l'union familiale par la conception de vêtements. Une fois le thème du *ball* annoncé, Blanca organise une réunion familiale nécessitant la participation de chaque individu. La *House of Evangelista* est créée suite à l'insurrection de Blanca face aux crimes que la *House of Abundance* lui force à commettre. Elle cherche donc une solution et ne tient plus à se montrer fructueuse par la performance de la richesse, mais plutôt par son inventivité. Par la même occasion, la mode, qui amène une réunion des enfants dans le but de créer, vient renforcer la structure familiale. Si la famille de Blanca s'est créée au-delà des facteurs

biologiques, la mode devient également une création à part entière. Cette création mène à la réussite concrète des enfants et repose sur les efforts de chacun. Il n'est plus question de passer pour une personne ayant réussi au moyen de l'apparence de richesse.

3.7 Musique et danse

La musique et la danse viennent bien sûr également renforcer le concept de performativité du genre si présent dans la série. Premièrement, le personnage de Damon incarne le rêve américain au moyen de la danse. Là où Stan a déjà accédé au rêve américain, rêve qui ne le comble pas, Damon est en pleine ascension. Cette ascension se produit par un art de performance : la danse. Pourtant, la danse est également la raison de son exclusion sociale. La première scène nous présentant Damon le montre en train de danser en cachette au son de *On the Radio* (1979, Donna Summer), chanson emblématique du mouvement disco. La musique de la série vient également servir de marqueur temporel d'une époque et d'un mouvement. Damon se fait surprendre par son père, qui le réprimande, le menaçant de ne plus le considérer comme son fils s'il admet être gay. Ici, la performance est donc associée à une orientation sexuelle, notamment en raison du choix de la musique de l'icône gay qu'est Donna Summer. Damon quitte donc son domicile familial et se fait recueillir par Blanca. Celle-ci, au contraire de son père, encourage le rêve de Damon et le pousse à auditionner pour une école de danse, école à laquelle il est admis. L'intrigue peut paraître conventionnelle, la thématique du rêve américain étant omniprésente au cinéma et à la télévision, voire même dans l'œuvre de Ryan Murphy si l'on prend par exemple l'émission *Glee* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, Fox, 2009-2015). La distinction est ici que le rêve s'aborde selon une perspective *queer* où la question n'est pas simplement de valoriser l'inclusion des communautés lgbtq+, mais également de questionner les structures de pouvoir associées à cette communauté en lien, mais parfois également en opposition, avec la communauté cisgenre hétérosexuelle.

Damon est le seul personnage qui arrive à vivre une ascension professionnelle par la revendication de son identité *queer*, qui se construit par ses talents de danseur, source originelle de son inclusion sociale. Pourtant, Damon s'oppose lui-même à cette identité, distinguant le terme *queer* de l'homosexualité. Quand Blanca propose à Damon de performer dans les *balls*, il ne veut pas, considérant ce monde comme étant marginalisé et, par conséquent, comme une opposition à

son succès. Peu à peu, il est sensibilisé à cet environnement qui, au départ, est le seul milieu à l'accueillir. Le *voguing* devient un moyen d'expression de son identité *queer*, identité qui est construite au-delà de l'homosexualité (Trench, 2014). L'homosexualité n'est pas performée par Damon, mais le concept de *queer* comme revendication sociale est une performance en elle-même. Notons par ailleurs que la musique vient accompagner la performance de chacun des personnages quand ils défilent ou dansent lors des *balls*. La musique vient donc définir la performance du genre des personnages qui s'inspirent des chansons qui les accompagnent dans la poursuite de leur identité. Une opposition entre le monde des *balls* et son école de danse vient se créer. Damon commence à développer un sentiment d'appartenance pour sa famille choisie, famille construite selon un mode de pensée *queer*. Pourtant, les *balls* lui enlèvent le temps d'exceller dans le monde conformiste de son école de danse. Il doit donc choisir de reléguer ou non sa performance *queer* au second plan.

La danse n'est pas l'unique art performé dans la série, le chant vient également s'affirmer comme performance *queer*. Lors de l'épisode *Love is the Message*, cette idée se concrétise. Pray Tell est la figure paternelle rassembleuse des différentes *houses* en tant qu'organisateur des *balls*. Blanca se confie régulièrement à lui pour trouver des réponses à son cheminement en tant que femme trans et mère de la *House of Evangelista*. On en vient donc à réaliser que les mères de chacune des maisons ont elles-mêmes un père choisi en la figure paternelle de Pray Tell. Pray Tell, lui, n'a pas de figure parentale. Par contre, il est soutenu par son amoureux, Costas, qui est mourant du sida. Pray Tell prend soin de lui jusqu'à sa mort. Il décide d'organiser une levée de fonds pour aider les patients de l'hôpital où son ami se fait soigner. Cette levée de fond prend la forme d'un cabaret musical auquel les patients peuvent assister. Pray Tell et Blanca chantent et performant l'espoir face à la maladie. Blanca interprète *Home* (1975, Smalls) de la comédie musicale *The Wiz*, chanson renforçant le désir de rentrer à la maison, de sortir de l'hôpital et de vaincre la maladie. La chanson en elle-même vient subvertir l'univers du magicien d'Oz pour l'adapter aux réalités des personnes noires. Ryan Murphy et Janet Mock prennent une approche similaire en associant cette fois la chanson à une œuvre *queer*.

Pray Tell et Blanca sont là pour soutenir les malades, ne révélant pas qu'ils sont également séropositifs. Cette performance vient insister sur le désespoir des personnes *lgbtq+* dans le contexte de la crise du sida et du VIH des années 1980. À l'époque, les communautés *lgbtq+* n'a pas accès

aux soins médicaux requis pour combattre la maladie. Beaucoup de personnes malades meurent alors isolées dans la souffrance. La performance dans l'hôpital vient insister sur le droit à la dignité de ces personnes. Blanca et Pray Tell, en performant l'art du chant, revendiquent leur droit de vivre et leur identité *queer*. Cette performance vient, une fois de plus, questionner la discrimination systémique à laquelle les communautés lgbtq+ noire et hispanique font face à l'époque. Blanca vient subvertir les contraintes de genre qui lui sont imposées autant dans l'univers des *balls* qu'à l'extérieur. Blanca, qui vient tout au long de la série revendiquer sa féminité par le son de sa voix aigüe et par son expression de genre, décide de performer la chanson dans un registre ténor, se détachant des pressions sociales associées à la performance de genre. Elle se fait ensuite accompagner par Pray Tell qui vient la soutenir dans cette performance subversive face à un public *queer* mourant. Par ailleurs, la musique représente la progression de la maladie de son ami. En effet, Pray Tell ne cesse de faire jouer la même chanson, *Love Is The Message* (1973, MFSL) lors des *balls*, refusant de changer de piste de sonore. La chanson, une fois qu'elle ne joue plus, annonce le décès de Costas.

La relation d'Angel et de Stan est également ponctuée par la musique qui devient un personnage à part entière. Dès leur rencontre, lors de l'épisode pilote, la chanson *Running Up That Hill (A Deal With God)* (1985) de Kate Bush vient symboliser leur relation. Notons par exemple que la chanson mentionne le prénom d'Angel. Lors de leur première rencontre, Stan pense payer une prostituée pour une soirée sans lendemain. Or, ils n'ont pas de rapports sexuels. Angel se dévêtit. La caméra montre le haut de son corps, mais suggère plutôt autre chose, insistant sur la différence du corps d'Angel. Un gros plan sur le visage ahuri de Stan vient renforcer cette sensation. Ici, Stan porte un regard de désir hétéronormatif sur une femme, mais cette femme a des organes génitaux masculins. Cette opposition entre la féminité d'Angel et sa réalité biologique vient redéfinir les limites de genre. Angel est très clairement filmée comme une femme à la féminité binaire. Le regard que porte Stan sur Angel repose d'abord sur une dynamique de pouvoir entre le client et la travailleuse du sexe. Stan lui ordonne d'enlever sa jupe, puis ses sous-vêtements. Pourtant, Angel vient questionner ce regard, prenant le contrôle de sa réalité avec la phrase suivante : « Saving up to have my little friend removed, it's not cheap if you want to do it right. » Angel est une femme et elle se construit comme elle le souhaite. Si elle le désire, elle peut changer le regard de Stan en ayant son opération et remettre en question une fois de plus le *male gaze*, les

limites du genre et de l'hétéronormativité. Stan lui répond : « It's not that little. », acceptant par le fait-même la réalité qui lui est présentée et progressant dans l'acceptation de son désir pour Angel.

Inconfortables, ils s'allongent dans une chambre d'hôtel et discutent. Stan lui demande ce qu'elle souhaite de la vie. Elle lui répond bien sûr qu'elle veut une maison et une famille, c'est-à-dire le rêve américain auquel Stan a déjà accès. Alors qu'il la reconduit, suite à leur rendez-vous, ils sont silencieux, visiblement gênés. Angel ne comprend pas qu'il n'ait pas voulu plus. Stan est très certainement confus par rapport à son désir pour cette femme trans. Ils échangent quelques brèves paroles sur l'emploi de Stan à la *Trump Tower*. Pourtant, la chanson de Kate Bush est en train de jouer, apportant un romantisme à la scène, romantisme qui n'est pourtant visiblement pas présent dans leurs échanges gênés. Il lui donne son argent et lui demande s'il peut l'embrasser. Pour Stan, l'idée d'aller plus loin avec une femme trans est inquiétante. Angel, qui souhaite réaliser son rêve de famille et de foyer, lui indique que la chanson *Running Up That Hill (A Deal With God)* sera la leur. Elle le regarde avec intensité tandis qu'il semble mal à l'aise.

La série joue ici sur la dichotomie entre ce rêve d'une relation qu'entretiennent les deux personnages et la réalité des deux mondes qui les opposent. Dès que Stan rentre à la maison, il se brosse les dents avec acharnement. Pourtant, Stan est hanté par Angel. Quand il invite sa femme à une soirée chic pour célébrer son nouvel emploi, la chanson joue de nouveau et il se met à s'imaginer qu'il danse en la compagnie d'Angel. Finalement, à la fin de l'épisode, il retourne sur la rue où travaille Angel et, bien sûr, la chanson fait sa troisième apparition. Cette fois, l'angle de vue est inversé : Stan regarde Angel, mais celle-ci a le pouvoir. Elle contrôle la relation l'espace d'un instant. La notion de *male gaze* est constamment déconstruite. La femme, même quand elle est regardée par l'homme dans une perspective de fétichisation, peut déconstruire cette notion, tout comme elle peut en rester prisonnière. La chanson *Let's Wait Awhile* (1986) de Janet Jackson vient également renforcer ce concept de dichotomie. Angel et Stan ont leurs premiers rapports sexuels. Angel témoigne plusieurs fois au cours de la saison être inconfortable avec ses organes génitaux. Pour sa part, Stan s'éloigne de son champ de connaissance et découvre sa sexualité. L'échange est censé être romantique. Pourtant, la refrain de la chanson de Janet Jackson indique l'importance d'attendre : « Let's wait awhile, before it's too late, let's wait awhile, before we got too far. » Ainsi, cette opposition entre l'action présentée à l'écran et le message de la chanson paraît prémonitoire et questionne la fétichisation du corps d'Angel, mais également l'orientation sexuelle de Stan, de

manière, une fois de plus, à réinventer le *male gaze*, non seulement au moyen du cadrage, mais également de la musique. En effet, lors des séquences de *peep show* de la première saison, la caméra privilégie les gros plans sur le regard d'Angel face à Stan. Angel est montrée en contre-plongée, en position de pouvoir, voire de dominance, face au personnage masculin. Elle est en contrôle lorsqu'elle s'adonne à l'effeuillage et célèbre sa sexualité et sa féminité face à Stan qui paraît impuissant. Elle est libre de le contrôler.

3.8 *Pose* : l'influence de *Paris Is Burning*

Les dernières saisons de la série soulèvent de nombreuses questions. Est-il possible d'étendre un questionnement *queer* dans la longévité au moyen de la sérialité et de la représentation d'une quotidienneté ? La popularité croissante de la série et sa potentielle appartenance à un courant *mainstream* va-t-elle à l'encontre d'une pensée *queer* qui semble reposer sur la marginalisation (Rich, 2018) ? D'ailleurs, la marginalisation, voire l'exclusion sociale, est-elle obligatoire pour revendiquer une identité *queer* ?

Si les influences du film de Livingston sont notables dans la première saison de *Pose*, la deuxième saison est pour ainsi dire construite comme un pastiche de *Paris Is Burning*. Plusieurs intrigues narratives centrales du documentaire sont cette fois adaptées à la fiction. D'ailleurs, les génériques de fin de plusieurs épisodes débutent avec des citations des protagonistes de ce long métrage mythique du *Nouveau Cinéma Queer*. La mort et le deuil accompagnent l'intrigue au fil des épisodes. L'épidémie du VIH/sida se propage encore davantage et, au-delà de la maladie, nourrit de nombreux préjugés face aux personnes *lgbtq+* qui font donc face à de grandes inégalités sociales ; il s'agit en quelque sorte d'un effet boule de neige.

Les allusions à *Paris Is Burning* sont nombreuses. Par exemple, lors de l'épisode *In My Heels* (S02E10), Blanca dit au revoir à ses « enfants » qui sont devenus indépendants et qui ont quitté son nid. Or, un soir, en sortant d'un *ball*, elle croise deux enfants sans domicile fixe qui semblent l'admirer. Elle leur demande s'ils ont faim et décide de les prendre sous son aile. Elle laisse une famille de côté, mais en forme désormais un autre. Or, *Paris Is Burning* est également marqué par deux enfants qui flânent dans les rues de New York à la sortie des *balls* tandis qu'ils sont reniés par leur famille. Les allusions se multiplient. En effet, Candy prononce la phrase « I am somebody » quand elle se fait dénigrer par Pray Tell lors d'un *ball* (*Never Knew Love Like This*

Before, S02E04). Une des citations les plus célèbres de *Paris Is Burning* est celle d’Octavia St. Laurent qui souhaite devenir une star : « I want to be somebody. I mean, I am somebody. I just want to be... a rich somebody. » Or, dans les deux cas, elles meurent prématurément. Le générique de fin nous montre encore une déclaration d’Octavia, cette fois plus pessimiste : « Gays have rights, lesbians have rights, men have rights, women have rights, even animals have rights. How many of us have to die before the community recognizes that we are not expendable? » Contrairement à la première saison, certains épisodes peuvent s’écouter dans le désordre. Un peu comme le pilote, ils sont parfois construits comme des films et l’intrigue principale est bouclée en environ une heure. Néanmoins, la série demeure tout de même chorale, au sens où la vie communautaire se déroule sur plusieurs années tandis que certains personnages partent et que d’autres grandissent. La temporalité suit étroitement le contexte historique de la fin des années 1980 et du début des années 1990.

Le premier épisode de la saison 2 (*Acting Up*) revient sur l’histoire de l’épidémie du VIH/sida et sur l’impact de l’association *ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)*. L’association vise à sensibiliser aux moyens permettant de contrer la maladie, mais également à militer, à faire de la recherche médicale et à changer les lois. L’épisode adapte certaines constructions narratives de *Paris Is Burning*. En effet, Angel participe à un concours de mannequinat, tout comme semble le faire Octavia St. Laurent dans le film de Livingston. On nous annonce aussi la mondialisation du *voguing* grâce à la chanson *Vogue* (1990) de Madonna. Les protagonistes se demandent, avec une lueur d’espoir, si cela leur permettra d’être inclus dans les sphères hégémoniques de la société.

L’intrigue continue à se développer dans le deuxième épisode, tandis que Blanca tente d’ouvrir un salon de manucure et qu’Elektra entame une carrière de dominatrice afin de combler ses extravagances vestimentaires. Le troisième épisode rend un hommage quelque peu lugubre à une figure de proue de *Paris Is Burning*, soit Dorian Corey.²⁶ En effet, lors du générique de fin, il est possible de lire une de ses célèbres citations : « If you shoot an arrow and it goes real high, hooray for you. » On peut ici penser que ces paroles font référence à la carrière de mannequin d’Angel qui est en train de débiter grâce à sa première campagne publicitaire. Or, le témoignage

²⁶ Mock, Janet. @janetmock. 2019. « Titled BUTTERFLY/COCOON, episode 3 of #PoseFX is inspired by the lived experiences of two ballroom legends – DORIAN COREY and TRACEY AFRICA NORMAN. One ascends to unprecedented success, another descends into a dark place. » Twitter. 27 juin 2019. Consulté le 5 juin 2021. <https://twitter.com/janetmock/status/1143506187683602432>

de Dorian Corey dans le long métrage est plus défaitiste. En effet, elle sous-entend qu'il vaut mieux passer au travers de la vie et qu'il n'est pas nécessaire, voire réaliste, de changer le monde. La phrase présage peut-être les mésaventures qui attendent Angel. L'épisode est contrasté puisqu'il décrit l'ascension sociale d'Angel et la descente aux enfers d'Elektra.

Angel représente le rêve américain. Si les allusions à Octavia St. Laurent sont présentes, Janet Mock affirme publiquement que l'arc narratif de la deuxième saison est inspiré de Dorian Corey et de Tracey Africa Norman.²⁷ Tracey Africa Norman est une légende du monde des *balls* des années 1970, qui réussit une carrière de mannequinat en taisant sa trans-identité.²⁸ Or, un jour, un homme homosexuel la remarque lors d'une séance photo, se rappelle l'avoir croisée lors d'un *ball* et dévoile son secret. Elle perd alors ses opportunités professionnelles. L'histoire d'Angel est identique. Néanmoins, il y a lueur d'espoir, ce qui n'est pas le cas pour Elektra. La deuxième saison de *Pose* se penche sur cette question controversée d'infiltration des sphères féminines. Quand Angel entreprend sa carrière de mannequin, elle omet de mentionner son passé. Quand elle est dénoncée par un membre de la communauté homosexuelle, sa carrière dans les structures dominantes de la mode prend fin. Angel s'introduit dans un monde où elle n'est pas la bienvenue. Elle passe jusqu'à ce qu'elle soit « lue », voire décelée, et c'est alors un échec.

Elektra incarne en quelque sorte Dorian Corey : elle est l'aînée du groupe de femmes et ses rêves sont inachevés. Alors qu'elle reçoit un client lors d'une séance de dominatrice, elle le laisse prendre de la drogue, ce qui contrevient aux règles habituelles, et il meurt d'une overdose. Elle n'ose pas appeler la police, sachant qu'en tant que femme trans noire, elle sera inculpée pour meurtre et que la mort de ce puissant homme d'affaires ne sera pas vue comme un accident. Euphoria, une de ses compatriotes, lui raconte qu'elle s'était fait brutaliser par un client. Pourtant, quand la police est arrivée, c'est Euphoria qui se fait arrêter même si elle était la victime de cette agression. Elektra demande donc de l'aide à ses amies afin de cacher le cadavre. Elle se déculpabilise en affirmant que la victime ne voudrait pas que les circonstances de sa mort dans un

²⁷ Mock, Janet. 2019. « Titled BUTTERFLY/COCOON, episode 3 of #PoseFX... » Twitter, 25 juin 2019. <https://twitter.com/janetmock/status/1143506187683602432>

²⁸ King, Jordan. 2021. « Radio Never Apart Special Feature : Tracey Norman X Connie Fleming ». *Never Apart*. Février. Consulté le 5 juin 2021. <https://www.neverapart.com/features/radio-never-apart-special-feature-tracey-norman-x-connie-fleming/>

contexte sado-masochiste avec une femme trans soient connues et, peut-être avec une pointe d'ironie, conserve le corps dans son placard.

L'épisode reprend la célèbre légende de Dorian Corey. Cette dernière meurt du sida le 29 août 1993, à l'aube de la cinquantaine. Le corps de Robert Worley, qui avait disparu en 1968, est retrouvé momifié dans un placard de l'appartement de Dorian.²⁹ On estime qu'elle a conservé le cadavre pendant vingt-cinq ans. L'hypothèse posée est donc que Worley était un amant, voire client, violent et qu'il s'agissait d'auto-défense; Worley avait fait face à des accusations de viol dans les années 1960. L'épisode de *Pose* et la légende de *Paris Is Burning* renversent en quelque sorte les codes par cette notion d'agresseur agressé. Les femmes trans se défendent et ne sont pas ici des victimes de meurtre.

3.8 Colorisme

L'arc narratif est opposé dans l'épisode suivant, qui dévoile l'assassinat de Candy. Candy se prostitue dans un motel miteux afin de subvenir à ses besoins et se fait tuer par un client. L'évènement n'est pas sans rappeler les circonstances de la mort de Venus Xtravaganza : le meurtrier n'est jamais retrouvé dans aucun des deux cas. L'épisode est marqué par une accumulation de séquences oniriques où Candy, déjà décédée, pardonne son entourage pour les maladresses subites. La question du colorisme auquel fait face Candy est centrale lors de ces discussions. L'universitaire Taunya Banks se prononce sur ce terme :

Difference in skin tone and phenotype among black people do have meaning in the United States, especially for blacks with the darkest skin tones and the least European phenotypes. Social sciences studies indicate that blacks and whites, and perhaps other nonwhites, distinguish among blacks based on skin tone. (Banks, 2000, p. 171)

Candy est victime de colorisme face à ses compatriotes. Son acolyte Lulu, qui est plus pâle, affirme que Candy lui en veut de correspondre à des standards de beauté plus européocentristes. Peu avant son décès, Candy est critiquée par Pray Tell pour certaines caractéristiques de son apparence. Candy ressent le besoin de se défendre. Lors d'une des séquences oniriques après sa mort, Pray Tell avoue avoir des remords. Il était plus sévère avec Candy, car elle était foncée, *fem* et fière; il se voit donc en elle. Il s'agit en quelque sorte d'une forme de racisme intériorisé à l'égard

²⁹ Kasindorf, Jeanie Russell. 1994. « The Drag Queen Had a Mummy In Her Closet », *New York Magazine*, printemps, p. 50.

de ses paires. Candy est une femme noire et elle ne tente pas de le cacher. Cependant, elle n'a pas les mêmes opportunités. Elle est travailleuse du sexe et ne s'en sort pas, au contraire d'Angel, métisse, qui arrive brièvement à percer dans l'industrie de la mode.

Le passing n'est plus seulement une question de genre, mais également de couleur de peau. Les femmes noires plus pâles semblent être mieux traitées par la société dans *Pose*. Même Blanca réussit à ouvrir un salon de manucure dans l'épisode précédent. La propriétaire du bâtiment lui demande si elle est dominicaine; il est ici sous-entendu qu'elle privilégie les Dominicains par rapport à d'autres groupes ethniques. Elektra, qui est elle aussi plus foncée, a tout autant confiance en elle, mais n'arrive vraisemblablement pas à sortir des sphères de l'industrie du sexe et de la fétichisation de son corps dans la deuxième saison. Le colorisme est également abordé dans *Paris Is Burning* puisque la plupart des participantes sont inspirée par des figures blanches de la culture populaire. Par exemple, Octavia St. Laurent montre à la caméra des posters de mannequins affichés dans sa chambre. Pourtant, ces femmes ne lui ressemblent pas.

La question des sexualités sortant des cadres cisgenres hétérosexuels dans la communauté noire est un enjeu primordial pour *Pose*. Patricia Hill Collins revient sur la sexualité des personnes noires :

The purpose of stigmatizing the sexual practices of Black people and those of LGBT people may be similar, but the content of the sexual deviance assigned to each differs. Black people carry the stigma of *promiscuity* or excessive or unrestrained heterosexual desire. [...] By contrast, LGBT people carry the stigma of *rejecting* heterosexuality by engaging in unrestrained homosexual desire. (Hill Collins, 2005, p. 120)

Dans *Pose*, la sexualité des femmes trans noires foncées, soit Candy et Elektra, est généralement associée à une transaction monétaire, ce qui suggère, comme le mentionne Patricia Hill Collins, une sexualité effrénée. Dans ce contexte précis, il semble important de nuancer le terme « désir homosexuel », puisque la sexualité trans n'y est pas forcément rattachée. *Pose* montre des femmes trans binaires attirées par des hommes de manière hétéronormative; l'idée d'une sexualité trans lesbienne est absente. Leur sexualité est leur gagne-pain et un moyen de survie. Bien sûr, ce choix ne semble pas volontaire puisqu'elles s'estiment exclues d'autres opportunités d'emplois. Cependant, dans *Pose*, les femmes trans noires plus foncées subissent les conséquences du travail du sexe : Candy se fait tuer tandis qu'Elektra doit vivre avec des remords puisqu'elle est impliquée dans l'accident mortel d'un de ses clients. Elektra et Candy ne semblent pas engagées

dans des relations plus stables, au contraire d'Angel, de Lulu et de Blanca, qui, plus pâles, réussissent à se sortir de l'industrie du sexe et ne font pas face aux mêmes risques mortels.

3.10 L'intermède musical

L'une des séquences finales de l'épisode intitulé *Never Knew Love Like This Before* (S02E04) amplifie la notion de performativité. Une catégorie de *lip sync* a été créée dans les *balls* en l'honneur de Candy. Au son de *Never Knew Love Like This Before* (1981, James Mtume/Reggie Lucas, chanson interprétée par Stephanie Mills), Candy fait ses adieux et est enfin reconnue par le monde des *balls*. Elle incarne l'espace d'un instant une diva disco assumant une esthétique afro-centriste. *Pose* n'en est pas à sa première interruption musicale; on peut entre autres penser au concert bénéfique venant en aide aux victimes du VIH/sida. Cependant, il s'agit du premier intermède musical onirique se détachant à proprement parler de l'intrigue narrative linéaire.

Ce genre d'interruption n'est pas sans rappeler les scènes de rêve des comédies musicales américaines des années 1950. Un des exemples les plus célèbres est sûrement *Singin' In The Rain* (Donen et Kelly, 1952). Pour l'universitaire Natalia Alexis Perez, ces ballets oniriques peuvent être définis ainsi :

The dream ballet can be roughly defined as a dance interlude, separate from and/or intertwined with the production's core plot, usually without spoken dialogue. Fusing music and dance, the dream ballet is typically a figment of the main character's imagination. It introduces an opportunity for an alternate reality, where characters can perform what would otherwise be unrealistic or impossible. [...] The omission of spoken dialogue and lyric generally serves a more functional purpose : separating the dream events in the ballet from the remainder of the drama or "reality."³⁰ (Perez, 2017, pp. 1-2)

Il n'est cependant pas forcément clairement spécifié dans cette séquence qu'il s'agit de l'imagination des personnages; il s'agit plutôt d'une résurrection temporaire de Candy. Néanmoins, les interruptions oniriques de la série sont parfois associées aux rêves et à l'imagination des personnages. Cette approche du cinéma classique hollywoodien est ici redéfinie par *Pose*. Il ne s'agit pas de musique classique accompagnant un ballet, mais plutôt de R&B/Soul s'adaptant davantage aux réalités de la protagoniste afro-américaine. La salle de *ball* est ornée d'une boule

³⁰ Perez, Natalia Alexis. 2017. « It's like I've Walked Right out of My Dreams : Dream Ballets in the Broadway Musical ». Thèse de doctorat. Tallahassee, Florida State University. P. 1-2.

disco tandis que Candy porte une robe à paillettes rouges, un maquillage scintillant et des extensions capillaires. Candy n'est pas sans rappeler les grandes divas disco comme Gloria Gaynor et Donna Summer. Contrairement aux influences déclarées de Pepper LaBeija dans *Paris Is Burning*, les modèles, ici, ne sont pas Marilyn Monroe ou Elizabeth Taylor. Candy célèbre ses origines. Néanmoins, il semble important de spécifier que le *lip sync* n'est pas une catégorie présente dans l'univers de la contre-culture des *balls*. Cet art est plutôt privilégié par les drag queens dans les bars gays et grandement popularisé par *RuPaul's Drag Race*.³¹

3.11 La glamorisation du VIH/sida

L'intermède musical est de nouveau utilisé dans l'épisode *Love's in Need of Love Today* (S02E07). L'épisode théâtralise les effets secondaires associés à la zidovudine, le premier médicament antirétroviral utilisé pour traiter le VIH. Pray Tell ne réagit pas bien au traitement, est envoyé à l'hôpital et est victime d'une forme d'hallucination. Alors que dans la plupart des séquences dansantes hollywoodiennes, le personnage s'endort avant que son esprit ne soit envahi par le spectacle, Pray Tell est ici victime de la zidovudine. Le numéro musical rappelle celui de Judy Garland dans la deuxième adaptation de *A Star is Born* (1954, Cukor), puisque le protagoniste performe *The Man that Got Away*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le décès de Judy Garland est souvent associé aux émeutes de Stonewall de 1969, événement marquant pour les communautés lgbtq+ et les revendications des femmes trans racisées, thème fréquent dans la série télévisée.³² En effet, Judy Garland meurt quelques heures avant le début des émeutes. Or, ici, puisque le genre de l'interprète est masculin, la chanson devient associée à l'homosexualité dans le contexte de l'épidémie. En effet, Pray Tell perd lui-même un partenaire mort du sida lors de la saison précédente. Ce dernier réapparaîtra tel un fantôme entre deux chansons. Candy se réincarne également l'instant de cette séquence onirique et il est révélé qu'elle était séropositive; elle invite Pray Tell à le rejoindre dans une sorte de paradis peuplé par des victimes du sida célèbres telles que Liberace, Robert Mapplethorpe et Alvin Ailey. Pray Tell sort de son lit de malade, quitte sa tenue d'hôpital et se retrouve vêtu d'une tenue argentée toute aussi scintillante que celle de Candy lors de sa séquence musicale d'adieux. Il chante devant des corps presque cadavériques de patients

³¹ Barra, Luca; Brembilla, Paola; Rosssato, Linda et Spaziante, Lucio. 2020. « Lip-sync For Your Life (Abroad) : The Distribution, Adaptation and Circulation of *RuPaul's Drag Race* in Italy. » *Journal of European Television History and Culture*. Vol. 9, 17.

³² Thistlethwaite, Polly. 2007. « Stonewall ». *CUNY Academic works*. New York, City University of New York.

en phase terminale. La séquence frappe par cette dichotomie entre les corps sombres, maigres et malades des victimes face à celui de Pray Tell qui est en constant mouvement et qui est éclairé par des projecteurs roses alors qu'il tente en quelque sorte de se battre contre cette maladie. L'hôpital devient une salle de spectacle et n'est plus uniquement un centre de soins palliatifs. Cette séquence musicale onirique est progressivement transformée en un véritable cabaret caritatif, tout comme dans la première saison.

Ce procédé de l'interruption musicale est réutilisé à la fin du dernier épisode de la deuxième saison (*In My Heels*, S02E10). Blanca sort de l'hôpital, alors qu'elle fait face aux répercussions du sida. Elle se rend à un *ball*, entièrement vêtue de rouge. Le contraste est frappant puisqu'elle était en blouse de patiente mourante quelques instants auparavant. Lors d'un hommage à Candy intitulé *Candy's Sweet Refrain*, elle prend part à un *lip sync* d'une interprétation de Whitney Houston de l'hymne national américain. Elle se lève alors de sa chaise roulante et montre sa détermination à survivre, tout comme Pray Tell. Il y a donc répétition, d'épisode en épisode, de séquences musicales associées à la maladie ou à la mort, amplifiant ainsi l'appropriation et la performance de la série. Le VIH, en étant ici associé à la culture lgbtq+, donne lieu à la danse, aux chansons et aux costumes d'apparat. Au contraire de Candy, Pray Tell ne meurt pas à ce moment-là. La musique est ici associée à un acte de survie plutôt qu'à un adieu. La culture populaire est donc montrée comme une échappatoire. Le temps d'une chanson, les personnages oublient leurs inquiétudes.

On peut se demander si *Pose* n'esthétise pas la mort. La scène où Candy perd la vie est accompagnée de musique et se transforme en une performance disco, tandis qu'Elektra, toujours aussi glamour, cherche à dissimuler un cadavre. La mort et la maladie sont souvent associées à la musique. On peut penser à ce concert-bénéfice venant en aide aux victimes du VIH/sida pendant l'épisode *Love Is The Message* de la première saison. La souffrance est théâtralisée afin d'en alléger le poids et d'apporter quelques instants de joie malgré la condamnation.

Le chercheur Marco Scalvini s'interroge sur l'évolution de la représentation du VIH/sida dans les annonces publicitaires. Il commence sa réflexion en présentant une image de Benetton montrant un corps mourant au début des années 1990. Au fil des années, avec la découverte et l'accessibilité de certains médicaments, les publicités deviennent moins alarmistes et soulignent plutôt la possibilité de vivre normalement après un diagnostic autrefois vu comme fatal. Marco Scalvini critique cette soi-disant normalisation qu'il qualifie de *glamorization* :

This optimistic representation of the “HIV body” transformed Benetton’s critical discourse into a utopian discourse on well-performing machines, thus reinforcing the process of turning the sick body into an icon based on a more desirable, even perfect, body capable of living life to the fullest. In other words, through the imaginary world of the pharmaceutical companies, the sick body evolved into a body that was utopian, perfect, idealized, and even desirable, at least for HIV/AIDS-afflicted individuals. (Scalvini, 2010, p. 224)

La première saison nous montre des corps cadavériques dans des hôpitaux miteux. Leurs familles ne leur rendent pas visite et ils sont laissés à eux-mêmes. Les images présentées sont sinistres et ne semblent pas laisser croire à un avenir positif suite à la maladie. Le premier épisode de la deuxième saison enchaîne sur cette tendance. Or, cette fois, les patients morts sont envoyés dans un terrain vague. Il n’y a pas de tombes et les corps, pour la plupart, ne sont pas identifiés. Ces morts ne sont pas honorés dans des cimetières comme les autres, ils sont placés dans une zone de quarantaine, par peur que la maladie puisse être transmise même après la mort. Il y a donc une véritable ignorance face aux sources de transmission. Les personnes LGBTQ+ décédées ne sont pas bienvenues dans les cimetières de la société hétéronormative et ne sont pas honorées quand elles quittent le monde.

Néanmoins, la deuxième saison est aussi marquée par un enchaînement de funérailles. Ces funérailles deviennent un lieu de rassemblement pour les protagonistes, mais également une opportunité de s’habiller avec élégance. Les familles des victimes ne sont pas présentes. Les funérailles sont même parfois un lieu de rencontres pour les hommes homosexuels. Pray Tell se lamente en affirmant qu’elles remplacent les bars. La mort devient tellement fréquente qu’elle est pour ainsi dire banalisée. Pray Tell et l’infirmière Judy Kubrak (Sandra Bernhard) se disent qu’ils pourront s’acheter un nouveau grille-pain lorsqu’ils atteindront la millième funéraille; ils essaient donc de trouver de l’humour dans la situation.

La deuxième saison se déroulant dans les années 1990, elle est également marquée par l’apparition de médicaments comme l’AZT, ou zidovudine. Malgré les risques et les effets secondaires associés à ce médicament, le VIH semble être de moins en moins traité comme une condamnation. Blanca et Pray Tell, tous deux diagnostiqués séropositifs, continuent de poursuivre leurs objectifs. Néanmoins, ce médicament est encore difficilement accessible. En effet, ils arrivent uniquement à se le procurer en raison de leur amitié avec une infirmière. Celle-ci affirme que seuls les hommes homosexuels blancs appartenant à une classe socioéconomique plus élevée y ont accès.

Elle prend les médicaments restants des patients mourants afin de les donner à d'autres personnes moins nanties dont le diagnostic n'est pas encore fatal. Seuls les patients séropositifs riches ont accès aux médicaments et la possibilité de survivre repose sur des structures socioéconomiques élitistes. L'achat des médicaments à des prix élevés devient également une source de profit capitaliste pour les compagnies pharmaceutiques. Si Scalvini reconnaît les bénéfices des médicaments et la possibilité de vivre une vie relativement normale, il est alarmiste en ce qui a trait à l'accessibilité et aux effets secondaires du médicament (p. 229) :

For example, it should be noted that the new assumptions about the quality of life linked to antiretroviral medication do not apply to many minorities and immigrants in western countries as well as to parts of the developing world, especially Africa, where antiretroviral medication is either not available or simply beyond the economic reach of those who need it. Consequently, antiretroviral advertisements may also reveal an emerging AIDS apartheid, in which only relatively healthy individuals can benefit because of the evolving cycle that intersects both market and health.

L'épidémie du VIH/sida est donc marquée par un discours médiatique métaphorique. La perception d'un corps dégradé renvoie à cette vision de condamnation et de fatalité associée aux patients séropositifs lors des années 1980 et du début des années 1990. Or, ce discours se transforme peu à peu et la séropositivité n'est plus représentée comme une malédiction : on montre la vie après le diagnostic. Or, la critique est ici peut-être que cette métaphorisation de la maladie dans la culture populaire n'équivaut vraisemblablement pas au discours scientifique.

L'intellectuel David Caron se penche sur cette distinction entre les métaphores et les faits scientifiques associés à l'épidémie :

In fact, metaphors and other tropes began to occupy the vulnerable and half-empty space of the original – to infect it, as it were. Because of this blurring of categories and the increasing difficulty we have in distinguishing an original scientific fact (the knowledge of which determines power) and its metaphorical rendition (destined for the unknowing masses and therefore linked to their subjugation), the AIDS crisis has allowed a radical critique of the way disease metaphors have been used to establish and enforce power. In a sense, many AIDS counterdiscourses have, in effect, turned metaphors back against the system that produced them, thus exposing the role of medical science in naturalizing bourgeois power and marginalized identities. (Caron, 2001, p. 9)

Le discours populaire associe presque exclusivement l'épidémie aux hommes homosexuels et aux femmes trans. Les personnes racisées appartenant à ces groupes sexuels et de genre minoritaires sont d'autant plus démonisées et leur accès aux ressources médicales pour survivre

sont limitées la plupart du temps en raison de leur statut socioéconomique. Ces groupes distincts sont particulièrement associés à la maladie, car le discours populaire semble généraliser que la pénétration anale est la principale source de contamination. Or, cette sexualité est perçue comme répréhensible, non naturelle, et, avec l'apparition du virus, elle est désormais associée directement à la maladie. Les hommes homosexuels et les femmes trans recevant ce type de pénétration sont donc alors vus comme des figures faibles de soumission. Au contraire, l'homme hétérosexuel n'est pour ainsi dire pas considéré comme l'un des groupes cibles et est plutôt associé à une forme d'invincibilité dans le contexte de la crise. La contamination des femmes cisgenres est plutôt associée à une infidélité de la part d'un partenaire masculin à la sexualité ambiguë. Le discours populaire présuppose que, pour qu'une femme cisgenre soit atteinte par le virus, son partenaire sexuel mâle doit avoir participé à des activités homosexuelles. Il est donc ici question d'une forme de trahison de la part du partenaire masculin. Lorsque le virus n'est pas associé à une sexualité anale, il est associé à la consommation de drogues, notamment au partage de seringues. Les communautés homosexuelles et trans sont donc diabolisées dans la propagation de l'épidémie, car elles sont vues comme les vecteurs principaux de transmission.

Butler parle de la « menace » de l'homosexualité et/ou de la non-binarité dans le chapitre « Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex » de son livre *Bodies That Matter – On the Discursive Limits of Sex* (1993, p. 103) :

The “threat” that compels the assumption of masculine and feminine attributes is, for the former, a descent into feminine castration and abjection and, for the latter, the monstrous ascent into phallicism. Are both of these figures of hell, figures which constitute the state of punishment threatened by the law, in part figures of homosexual abjection, a gendered afterlife? The feminized “fag” and the phallicized “dyke”? And are these undelineated figures the structuring absences of symbolic demand? If a man refuses too radically the “having the phallus”, he will be punished with homosexuality, and if a woman refuses too radically her position as castration, she will be punished with homosexuality.

À cette notion de punition, nous pourrions ici ajouter également la notion de transidentité, opposition ultime à la matrice cisgenre. Dans le cas de *Pose*, la punition prend la forme concrète d'une maladie, soit ici du VIH/sida. Les « défaillances » sexuelles ne sont plus considérées comme répréhensibles simplement d'un point de vue idéologique; ici, les conséquences sont médicales. Le virus devient une justification scientifique permettant à la société dominante de réprimander les communautés lgbtq+. Le VIH/sida renvoie à cette idée d'une homosexualité contagieuse qui se

propage à une vitesse astronomique. Le premier épisode de la deuxième saison de *Pose* (*Acting Up*) amplifie cette notion. Nous voyons l'univers des *balls* se défendre contre le Vatican. Les protagonistes rejoignent l'association *ACT UP* et vont manifester en pleine église. Le message du pape est clair : l'abstinence est la seule solution; l'homosexualité est pour ainsi dire condamnée. Elle est devenue mortelle et il faut l'éviter à tout prix. L'abstinence renvoie encore cette notion de punition, voire de répression. Les protagonistes de l'émission infiltrent en quelque sorte un milieu où ils ne sont pas bienvenus. Ils sensibilisent à l'utilisation du condom et revendiquent une sexualité homonormative. Ils se distinguent du reste de la foule de croyants, pour la plupart blancs et cisgenres. Ce n'est pas la première fois que *Pose* débute une saison avec une forme d'infiltration; on se rappelle entre autres du cambriolage de costumes dans un musée new yorkais. Le message est clair : l'infiltration devient en quelque sorte le seul moyen pour les participants d'avoir accès aux sphères dominantes. L'autre solution est la dissimulation, soit l'idée d'effacer toute trace physique et vocale de stéréotypes associés à l'homosexualité ou à la transidentité afin d'avoir accès à des emplois. Angel parvient temporairement à le faire dans le monde du mannequinat. Être *queer* étant considéré comme une punition à l'époque, les options sont de réclamer ses droits contre toute attente, ou, au contraire, de s'effacer.

La séropositivité est considérée comme honteuse en fonction du groupe choisi. Une femme contaminée en raison des infidélités de son partenaire masculin est vue comme une victime. Néanmoins, les travailleuses du sexe et les hommes homosexuels afro-américains présentés dans *Pose* sont considérés par le grand public comme la source du problème et de la propagation de l'épidémie. L'accès aux médicaments, voire même à des pierres tombales le moment venu, est donc plus compliqué. La question de la famille choisie en opposition à la famille biologique est encore une fois centrale. À vrai dire, tous les personnages séropositifs présentés dans la série sont reniés par leur famille. Ils n'ont donc pas de ressources concrètes. Les seules personnes qui les comprennent sont d'autres individus à risque de contracter le VIH.

À cet effet, *Pose* représente la sexualité post-diagnostic. L'épisode *Revelation* (S02E08) annonce la séropositivité d'un nouveau personnage, soit Ricky, *vogueur* et ex-compagnon de Damon. Or, celui-ci est réconforté par Pray Tell qui vit avec la maladie depuis déjà plusieurs années. Les deux personnages entretiennent donc une liaison. L'épisode est alors marqué par une scène sexuelle. Les codes hollywoodiens de mise en scènes paraissent conventionnels ; la lumière

est tamisée et la musique lancinante (*Whip Appeal*, Kenneth Edmonds, 1989). Il est cependant intéressant de noter les nuances de couleur bleutées se juxtaposant aux peaux foncées des interprètes, rappelant entre autres le long métrage *Moonlight* (2016, Jenkins), dont la thématique est similaire. Il est primordial de penser à la prédominance de la couleur bleue. Le film *Moonlight* est inspiré de la pièce de théâtre intitulée *In Moonlight, Black Boys Look Blue* (McCraney, 2003).³³ Le titre est poignant. Il sous-entend que l'unique moment où les garçons noirs homosexuels peuvent baisser leur garde et laisser de côté leur persona hyper-masculine, armure quotidienne de survie, est au clair de lune, en pleine nuit, quand personne ne les regarde. C'est donc à ce moment qu'ils deviennent vulnérables, qu'ils deviennent « bleus ». *Pose* reprend ce code visuel associé à *Moonlight*. Or, la scène est brusquement interrompue par le générique, identique aux épisodes précédents. Le lettrage de *Pose* est rose et brillant, tandis que la voix de Pray Tell hurlant le titre d'une façon similaire à son animation des *balls* est audible. Le lettrage est orné d'une boule disco, soulignant encore l'importance des années 1980 dans l'intrigue, mais également l'aspect *glamour* de la série. La musique devient soudainement plus dynamique. La nuit et les teintes bleutées sont donc suivies de lumière. L'éclairage devient beaucoup plus éclatant et les teintes roses sont associées à la féminité. L'esthétique est donc toujours toute aussi *glamorisante* que d'habitude et les contrastes entre le VIH et les paillettes demeurent présents, peut-être pour alléger cette thématique aux connotations sombres.

Au-delà des approches esthétiques, le message est important. L'émission grand public montre une image taboue, soit celle de deux hommes noirs séropositifs à la différence d'âge marquée; le sujet est subversif. *Pose* introduit cependant une nuance importante lors de l'épisode intitulé *Revelation*. Blanca, en apprenant la liaison de Pray Tell, explique que les hommes homosexuels séropositifs peuvent trouver un sens de solidarité entre eux et former des relations amoureuses et/ou sexuelles. Or, à son avis, la situation est plus compliquée pour les femmes séropositives. Selon elle, les hommes hétérosexuels, ne faisant pas partie de groupes cibles visés, ne feront pas preuve de solidarité face à une femme atteinte du VIH et ne chercheront pas à former des relations. Ils sont donc effrayés à l'idée d'être potentiellement contaminés. *Pose* se distingue ainsi parce qu'on aborde la question du VIH non seulement chez les hommes, mais également chez

³³ Allen, Dan. 2016. « Tarell Alvin McCraney : The Man Who Lived “Moonlight” ». *NBC. Out*. 3 décembre 2016. En ligne. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/tarell-alvin-mccraney-man-who-lived-moonlight-n670296>. Consulté le 26 juin 2021.

les femmes trans. Présenter de telles images à l'écran était pour ainsi dire autrefois impossible, surtout quand il était question d'un média de masse comme la télévision.

Il est intéressant de revenir sur la représentation du VIH/sida dans la culture populaire des années 1980 et 1990 pour se remettre en contexte. David Caron parle de la compassion des familles face au diagnostic (2001, p. 119) :

The construction of AIDS as a family crisis has become the basis for much of the compassionate, liberal discourse on the epidemic. The earliest example of this trend is probably *An Early Frost* (1985), the first commercial movie about AIDS – actually an American TV movie – which was very widely seen and well received internationally, including in France. In it, we see a white, middle-class family unite and fight bravely after having first solved the crisis triggered by the simultaneous confessions of the son/brother's homosexuality and of his illness with AIDS.

Philadelphia (1993, Demme) et *In the Gloaming* (1997, Reeve) présentent des cas similaires. Être survivant du VIH/sida est presque exclusivement associé à des hommes blancs homosexuels ayant des ressources financières et familiales importantes. Les figures de la culture populaire affectées par le VIH/sida, telles que Rock Hudson et Freddie Mercury, correspondent également à ce portrait social, même s'ils ne survivent pas forcément à la maladie. Les femmes trans, qui sont pourtant un des groupes cibles affectés par la maladie, ne sont à l'époque jamais représentées quand il est question de vaincre la maladie.

On peut donc se demander si les vies visiblement normales de Blanca et de Pray Tell suite à leurs diagnostics sont réalistes dans le contexte de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Les liens avec *Paris Is Burning* peuvent encore être soulignés. En effet, la plupart des personnes interviewées dans le documentaire décèdent du sida quelques années après le tournage. La série semble presque toujours prendre une approche plus idéalisée et romantique de cette période mortelle. On peut critiquer la série en ce qui a trait au traitement de l'épidémie du VIH/sida. Celle-ci est-elle banalisée et *glamorisée* ? La série montre-t-elle les événements des années 1980 et 1990 comme un vestige du passé, une réalité qui n'affecte pour ainsi dire plus le monde contemporain tel qu'on le connaît ? *Pose* aborde tout de même de front la question de la maladie.

Pose contribue à une certaine sensibilisation. On pense notamment aux personnages qui prônent l'utilisation de condoms contre le discours d'abstinence du Vatican lors de la reconstitution d'une manifestation d'*ACT UP*. Blanca raconte également aux plus jeunes membres du groupe la

soirée « sans lendemain » qui aura causé son infection. Cependant, la série propose une vision unilatérale de l'épidémie. Une seule forme de transmission et un seul groupe cible nous sont montrés. On nous présente une maladie qui est subie par des personnes « soumises ». Par ailleurs, si l'apparition de médicaments est certes véridique, ceux-ci n'éliminent pas à proprement parler la maladie. L'idée que le VIH/sida appartient uniquement au passé et que les répercussions actuelles ne sont pas majeures est erronée. Certes, les traitements ont évolué, mais il ne faut non plus banaliser les conséquences de la maladie. On peut également estimer que les lacunes scientifiques et historiques de *Pose* permettent une vulgarisation médiatique plus accessible au grand public. Ici, les personnes lgbtq+ racisées ne sont pas démonisées, contrairement aux images de l'époque. Elles sont ici présentées comme des victimes de la maladie et non uniquement comme la cause de la propagation de l'épidémie et de la souffrance des autres sphères hégémoniques qui se font contaminer par la suite, notamment les femmes cisgenres dans la mentalité collective.

3.12 Le *voguing* et l'inclusion sociale

Blanca voit naïvement la chanson *Vogue* de Madonna comme l'image d'une société plus tolérante à l'égard de sa communauté. Or, on peut se demander si Madonna a réellement mentionné les influences de ses chorégraphes et si ces allusions sont véritablement connues du grand public. La performativité, que ce soit dans le cadre des *balls* et/ou du *voguing* a-t-elle réellement un effet positif sur la perception qu'a la société dominante de ces minorités ? La supposée mondialisation du *voguing* grâce à la chanson de Madonna ne vient pas à proprement parler en aide aux communautés. Quelques heureux élus de la maison *Xtravaganza* aident à chorégraphier le vidéoclip³⁴. Cependant, Madonna est à l'époque l'une des plus grandes vedettes et accumule les succès commerciaux. Son public n'est pas attiré par le *voguing* ou par la culture des *balls* en tant que tels, mais bien par la chanteuse en particulier. Madonna sortira d'autres chansons et la popularité du *voguing* se dissipera donc petit à petit. La représentation dans la culture populaire n'équivaut donc pas réellement à des mesures sociales concrètes menant à une plus grande inclusion des communautés marginalisées. Le *voguing* devient donc une tendance populaire, mais le contexte culturel qui y est associé est pour ainsi dire laissé de côté. La danse n'est pas suffisante

³⁴ iHeartRadio. 2019. « Madonna on what inspired “Vogue” » (video en ligne). https://www.youtube.com/watch?v=r5lyhuT3_68. Consulté le 3 juin 2020.

pour éliminer les préjugés pour les personnes séropositives. Alors que les participants des *balls* sont de plus en plus affectés par l'épidémie, la popularité du *voguing* s'estompe peu à peu.

Pour Blanca, la performance est tout de même associée à un monde meilleur. Les concerts bénéfiques pour honorer les victimes du VIH/sida, les aspirations d'Angel à devenir mannequin et la supposée mondialisation du *voguing* deviennent tous des signes d'optimisme face à la véritable catastrophe de l'épidémie.

Pose manifeste une certaine nostalgie à l'égard des années 1980 et 1990. Au-delà de la musique et des codes vestimentaires, *Pose* fait également référence aux journaux télévisés de l'époque. Par exemple, lors de l'épisode *What Would Candy Do* (S02E05), la série reconstitue une séquence d'archive. On voit une actrice interpréter le rôle de Sue Simmons qui se promène dans les rues de New York afin de parler de la nouvelle tendance du *voguing*. Elle interroge donc des femmes blanches qui proclament leur admiration pour Madonna. Pour celles-ci, leurs cours de *voguing* sont une façon d'échapper à leurs maris et à la monotonie de leur quotidien; elles reprennent donc elles-mêmes les codes de la performativité. Il est ici encore question de *passer* pour autre chose, soit Madonna, voire même les participants des *balls*. Les rôles sont donc inversés. Elles ne semblent pas plus comblées dans leurs vie hétéro-normatives que certains des protagonistes souhaitent atteindre. Le grain de l'image change et prend une allure rétro.

3.13 Le camp

Le camp est une notion très débattue, qui mène à de nombreux points de vue différents. Pour sa part, l'intellectuel Jack Babuscio théorise le concept d'une sensibilité homosexuelle associée au *camp*³⁵ :

I define the gay sensibility as a creative energy reflecting a consciousness that is different from the mainstream; a heightened awareness of certain human complications of feeling that spring from the fact of social oppression; in short, a perception of the world which is colored, shaped, directed, and defined by the fact of one's gayness. [...] Present-day society defines people as falling into distinct types. Such a method of labeling ensures that individual types become polarized. A complement of attributes thought to be "natural" and "normal" for members of these categories is assigned.

³⁵ L'article « Camp and the Gay Sensibility » est tout d'abord un chapitre du livre suivant lors des années 1970 : Dyer, Richard. 1977. « The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility) », *Gays and Film*, Londres : British Film Institute. Néanmoins, une version mise à jour est utilisée pour cette analyse.

Hence, heterosexuality = normal, natural, healthy behavior; homosexuality = abnormal, unnatural, sick behavior. Out of this process of polarization there develops a twin set of perspectives and general understandings about what the world is like and how to deal with it. For gays, one such response is *camp*. (Benshoff et Griffin, 2004, p. 118)

Ici, la question de la sensibilité ne sera pas uniquement associée à la communauté homosexuelle, mais bien aux communautés lgbtq+ dans leur ensemble. Le chapitre de Babuscio étant d'abord publié lors des années 1970, pour l'auteur, le travestissement est exclusivement associé à la communauté homosexuelle. Les notions de transidentité et de changements physiques médicaux au-delà de la garde-robe ne sont pas mentionnés. Néanmoins, Babuscio s'interroge déjà sur la question du *passing*, qualifié ici de déguisement.

Pour Babuscio, le *camp* est donc exclusivement associé à cette sensibilité gay. Le *camp* demande une certaine ironie reposant sur des contrastes genrés. L'auteur parle du travestissement de Greta Garbo (p. 122) dans *Queen Christina* (1933, Mamoulian). La dichotomie entre le sexe biologique essentialiste et le genre performé est donc associée à ce style. Le *camp* repose sur quatre caractéristiques, soit l'ironie, l'esthétique, la théâtralité et l'humour (Benshoff et Griffin, 2004).

Le *camp* devient donc une alternative, voire même une rébellion culturelle, face aux répressions subies par les communautés lgbtq+. Le *camp* s'approprie souvent les médias de masse, mais appartient néanmoins à une culture *underground*. Or, *Pose* se distingue en s'inspirant du *camp* pour l'intégrer au média dominant qu'est devenu la télévision. On peut cependant distinguer le *camp* du *kitsch*. Le *camp* prend à première vue une fonction parodique, tandis que le *kitsch* ne repose pas forcément sur des références.

Le *camp* choisit ainsi de manière privilégiée son objet au sein de la culture classique, même si un processus de détournement implique de rajouter aux éléments sélectionnés des « guillemets » pour en faire « une sorte de langage codé, de coupe-fil personnel, parmi de petites cliques civilisées. » [...] Le *kitsch* fonctionne donc bien comme ce « réel sans origine » puisque privé de toute filiation légitime à l'histoire de l'art et à des idées mise en œuvre par les « modèles » élitistes. Le *kitsch* offre ainsi au peuple une version dénaturée de la création sans lien avec les origines forcément nobles du processus artistique, une réalité (ou hyper-réalité) exilée au milieu d'un *no-man's land* intellectuel, une forme d'impensé de la culture. (2017, Wadlow, paragraphe 4)

Le pastiche imite la forme et en garde le contenu, tandis que la parodie inverse le contenu, en gardant malgré tout la même forme. Les *balls* sont donc en quelque sorte des parodies des rôles de

genre construits par les médias de masse et la société. On peut entre autres penser au livre de Gérard Genette intitulé *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982). Pour Genette, il y a dans chaque œuvre l'influence d'une œuvre antérieure, d'où l'idée d'intertextualité si présente dans *Pose*.

Si l'émission est disponible sur la chaîne *FX*, elle l'est également sur la version américaine de *Netflix*, attirant ainsi un grand public. La question est donc de savoir si la culture *camp* peut réellement être transférée à des plateformes aussi dominantes. Cela ne va-t-il pas à l'encontre du message de contre-culture du *camp* ? Le *camp*, qui s'inspire d'une révolte, peut-il réellement exister quand il y a inclusion et acceptation ? Il semble que le contexte historique y joue pour beaucoup. Lorsque le *camp* est utilisé lors de périodes où les rôles de genre sont davantage normatifs, il est peut-être plus transgressif. Le *camp* de John Waters, par exemple, n'aurait donc pas le même impact aujourd'hui. En effet, quand le *camp* est présenté de nos jours, alors que l'éventail des genres est plus ouvert, et ce, même dans le divertissement de masse, il y a moins de transgression, puisque le *camp* en lui-même est accepté. La violence devient aussi plus courante. Néanmoins, on peut désormais rejoindre un plus grand public et contribuer aux changements des mentalités, la société étant plus tolérante.

Selon Babuscio, le *camp* était la plupart du temps associé à la culture populaire, peut-être *mainstream*. Si le courant stylistique est intégré à la sous-culture, les influences d'origine semblent être associées au cinéma hollywoodien, à la télévision et à la musique populaire, soit au *star system*. En effet, l'auteur mentionne un grand nombre de figures de films à grand budget des années 1940 et 1950. On peut ici sans doute parler de *queer coding* dans le contexte du *Code Hays*. Le *queer coding* repose sur les stéréotypes et le non-dit :

This idea of the “celluloid closet” where characters are not explicitly stated as gay but “coded” gay has been around since the early days of stage. To be coded gay is to be implicated as having or displaying stereotypes and behaviors that are associated (even if inaccurate) with homosexuality or queerness (*The Celluloid Closet*). An important movement in entertainment was the Fin-De-Siècle Drama of the 1890s. Around this time, talking about sexual deviance and perversion was considered taboo, and as homosexuality was considered both, it was never stated outright. (Koeun, 2017, p. 157)

Il faut également spécifier que le *queer coding* n'est pas uniquement associé à l'homosexualité, mais également à l'expression de genre. Le *Code Hays* visait à censurer certains sujets tabous, comme la sexualité et la violence : « Les “principes généraux” posent que les films ne doivent pas

“rabaisser le niveau moral des spectateurs”, “que la loi, naturelle ou humaine, ne doit jamais être ridiculisée”, et que “sa violation ne doit pas susciter la sympathie”. » (Bordat, 1987, p. 9)

Dans ce contexte, il est évidemment interdit de parler ouvertement d’homosexualité. Les scénaristes et réalisateurs utilisent donc plutôt des sous-entendus, que le public peut interpréter comme il le souhaite. Le travestissement des actrices comme Marlene Dietrich, Greta Garbo et Katherine Hepburn à l’époque est un exemple de *queer coding* détournant les règles. Ces figures d’une identité *queer* cachées deviendront donc source d’inspiration pour la sous-culture *camp*. On pense notamment à John Waters, qui fera du travestissement un élément central de son art, notamment avec sa muse *Divine*. L’idée que *Pose* s’inscrit dans une moindre mesure dans une approche *camp* de manière plus mondialisée n’est donc pas choquante. En effet, les influences du *camp* elles-mêmes se basaient sur le courant dominant du septième art hollywoodien, de la télévision et de la musique populaire.

Dans *Pose*, le *camp* est associé au *soap opera* puisque le médium est télévisuel. On peut associer la série au *camp* en raison de la saturation de performances genrées à l’extrême, mais également en fonction de l’habillement des personnages et des décors. Le *camp* de *Pose* est davantage présenté dans les intermèdes musicaux, les décrochages oniriques et les *balls*. L’aspect de l’humour *camp* est ici affilié aux répliques cinglantes des personnages qui se taquent entre eux, reprenant le concept de *shade* élaboré dans *Paris Is Burning*. L’humour est pour ainsi dire exclusivement associé à des codes théâtraux ironiques reposant sur des références *queers*. La sexualité exacerbée des personnages, sexualité qui consiste majoritairement d’images homonormatives / transnormatives, correspond également à cette idée de sensibilité gay.

Le *camp* de *Pose* permet de subvertir le genre du *soap opera*. *Pose* débute dans les années 1980, époque associée à l’âge d’or des *soap operas*, tels que *Dynasty* (Richard et Esther Shapiro, ABC, 1981-1989). On peut se demander si *Pose* reprend la dimension *soap* de toutes les séries dramatiques. La dimension mélodramatique semble consciente et elle prend certaines stratégies de distanciation, d’où l’importance des interruptions narratives. *Dynasty* est d’ailleurs mentionné dans *Paris Is Burning*. Les deux émissions prennent une approche chorale évolutive. On voit des groupes progresser au cours d’une longue période temporelle s’écoulant sur plusieurs années. Les groupes se modifient; certains membres partent tandis que d’autres restent. Si *Pose* reprend l’idée de

conflits familiaux et de drames sériels, le sujet est différent. La famille ne repose pas sur des liens de sang, mais plutôt sur l'appartenance à une communauté. Cette particularité justifie le côté parodique de *Pose*. En effet, si la forme narrative est la même, le contenu est alternatif et inversé. On ne présente pas des personnes riches, hétérosexuelles, cisgenres et blanches, mais plutôt des personnes racisées, lgbtq+ et pauvres.

Veena Das décrit le médium traditionnel dans son article intitulé « On Soap Operas : what kind of anthropological object is it? » :

The typical soap operas were dominated by the themes of intricate complications in familial relationships. By bringing to the surface the unofficial truths of familial relationships, many soap operas transformed the television screen into a space in which such forbidden themes as incest, adultery and illegitimacy could be projected. Hence while it is true that several cultural theorists have seen the popularity of the genre as evidence of the generation of mass culture (predictably represented as feminization of culture), others have looked at it as a subversive genre which manages to contest the patriarchal ideologies of male power by showing how women escape the male controls, operating in the official ideology of the family. (Das, 1995, p. 169)

Les intrigues de *Pose* sont similaires aux intrigues mélodramatiques feuilletonesques conventionnelles; il y a des adultères, des meurtres et des conflits familiaux s'échelonnant sur de nombreuses années. Alors que le *soap opera* traditionnel visait principalement les femmes, le public cible est ici vraisemblablement le milieu lgbtq+, mais la série rejoint un public encore plus large. Néanmoins, la question de féminisation de la culture est toujours présente. On peut se demander s'il n'est pas ici même question d'une féminisation du public typiquement masculin. *Pose* élimine les tabous associés aux divergences de genre. L'émission est ouverte aux femmes cisgenres, mais ne les vise pas exclusivement. Les intrigues ne sont pas éloignées des stéréotypes relationnels habituels. Le rêve américain est toujours présent et les objectifs des personnages sont les mêmes : avoir une carrière et une relation amoureuse. Alors que les *soap operas* des années 1980 s'adressaient aux femmes lors des heures de grande écoute sur des chaînes télévisées majeures, *Pose* est subversif en montrant des héroïnes trans sur des plateformes de streaming dominantes telles que *Netflix*, en plus de chaînes spécialisées telles que *FX*. *Pose* n'est donc pas uniquement un pastiche, puisque, tout en gardant la forme du *soap opera*, il y a un détournement du contenu qui vient critiquer l'objet initial. *Pose* va donc plus loin que le simple pastiche imitatif. Les influences multiples de la série, que ce soit le *soap opera*, les films *undergrounds* du *Nouveau Cinéma Queer*, ou encore la comédie musicale, prennent donc une fonction de parodie critique.

Les codes du *soap opera* sont donc les mêmes, mais le contexte est différent. Par exemple, lors de l'épisode *Life's a Beach* (S02E09), les personnages décident de passer leurs vacances dans un manoir des Hamptons. Or, le moyen d'accéder à ces sphères de la haute société est différent. Dans *Dynasty*, ce milieu est acquis aux personnages par leurs liens de sang. Dans *Pose*, les deux milieux socioéconomiques s'affrontent, mais la quête de l'élite est toujours présente. En effet, Elektra, dominatrice professionnelle, propose à un de ses clients masochistes, un riche homme d'affaires new-yorkais, de l'enfermer dans une cage dans son garage des Hamptons tandis qu'elle profite de la plage et du luxe de sa demeure. Les protagonistes vont donc fréquenter un restaurant chic. Elles apparaissent grandiloquentes et ne semblent pas fondre dans la masse face à la société huppée des Hamptons. Elles se font alors confronter pour leurs extravagances et Elektra entame un monologue caricatural. La théâtralité est amplifiée, correspondant donc à cette esthétique *camp*. Le monologue se penche sur la différence entre sexe et genre et Elektra déconstruit la vision essentialiste des femmes au foyer new-yorkaises. Ces femmes font toujours partie de *Pose*, mais elles sont mises en arrière-plan et ne sont plus les héroïnes au contraire des *soap operas* classiques. Les codes du *soap opera* demeurent donc les mêmes, mais le message diffère. Il faut cependant distinguer le *soap* du *camp*. Le *soap* est sérieux tandis que le *camp* est ironique et amène une distance par l'imitation. *Pose* ne se contente pas simplement d'imiter le *soap*, puisque cette distance critique est présente avec ironie au moyen de la parodie *camp*. Malgré les formes narratives conventionnelles, on introduit un sujet tabou : les familles *lgbtq+*.

Dans la série, le genre ne correspond pas uniquement à l'identité des personnages. En effet, le genre comme forme narrative télévisuelle est également performé et transformé. Les formes audiovisuelles paraissent normatives et répétitives, visant un idéal de binarité. La forme documentaire de *Paris Is Burning* est laissée de côté. Or, parfois, *Pose* prend des libertés et la répétition devient plus inventive. Il y a alors une distance critique, ironique et parodique par l'exagération. Si *Pose* semble assimilationniste en ce qui touche la forme, il y a au sein même de la série des inversions remettant en question les conventions. La distance critique est sobre, mais elle permet de rejoindre un plus grand public afin de lui faire découvrir une nouvelle réalité.

CONCLUSION : UN POSTTRANSSEXUALISME ?

La question de la nature *queer* d'une œuvre est souvent posée quand elle représente des personnes lgbtq+. Une œuvre est-elle vraiment *queer* par la simple inclusion des minorités sexuelles et de genre ? D'ailleurs, mettre une œuvre dans la catégorie *queer* ne va-t-il pas à l'encontre du mouvement qui semble vouloir abolir les étiquettes ? Si qualifier *Pose* de série *queer* paraît peu pertinent, il est très certainement intéressant d'analyser l'approche de la représentation de ces communautés marginalisées. *Queer* est souvent perçu dans une perspective d'opposition à l'hétéronormativité : « I consider queer to mean non heterosexual identities and aesthetic practices that offer resistance to or critiques of heteronormativity. » (McCracken, 2017, p.5).

Il faut ici noter que McCracken omet d'inclure la communauté trans dans sa définition de *queer* et semble uniquement associer le concept à l'orientation sexuelle, sans tenir compte de l'identité de genre. Quand *Pose* fait son apparition sur les écrans, les comparaisons avec *Paris Is Burning* (1991, Livingston) se font tout de suite entendre. En effet, *Pose* aborde des thématiques similaires au film emblématique du *Nouveau Cinéma Queer* (Gomez, 1996). Tout comme dans *Pose*, l'action se déroule dans le monde des *balls* new yorkais des années 1980. Les différences sont pourtant nombreuses. *Paris Is Burning* est un documentaire et *Pose* est une fiction. *Pose* dispose d'une distanciation historique, l'œuvre ayant été créée près des trente ans après les événements narrés, tandis que *Paris Is Burning* se crée en plein âge d'or des *balls* et du *voguing*. *Paris Is Burning* est un long métrage et *Pose* bénéficie d'une structure sérielle, amenant un plus grand approfondissant des histoires racontées sur une durée plus longue. *Paris is Burning* est exclusivement réalisé par une personne cisgenre tandis que *Pose* bénéficie de l'inclusion de réalisatrices, de scénaristes et de productrices transgenres (Framke, 2018). *Paris Is Burning* appartient au *Nouveau Cinéma Queer* évoqué par B. Ruby Rich (1992).

De par son appartenance au médium télévisuel, *Pose* ne s'inscrit bien sûr pas dans ce mouvement et met à jour certains concepts *queer* qui peuvent évoluer au-delà du cinéma. Si *Pose* aurait très bien pu rester dans la simple inclusion de communautés marginalisées pour combler les besoins de diversité dans le paysage télévisuel américain, la série pose de véritables questions quant à l'identité, venant subvertir, voire même *queerer* de nombreux stéréotypes associés aux personnes lgbtq+ (Hattenstone, 2018). Le travail du sexe est remis en question et vient souligner la discrimination à laquelle les femmes trans font face quand il s'agit d'obtenir un emploi. Le travail

du sexe est donc redéfini comme un symbole de survie et de résistance. Dans une optique similaire, la question de la fétichisation du corps des femmes trans vient redéfinir la notion de *male gaze* au-delà des normes cisgenres et amène une réflexion sur la sexualité au-delà de l'identité de genre.

Par ailleurs, la série nous fait réaliser que les femmes trans ne sont pas les seules à se questionner sur leurs identités et que la performativité de genre est prédominante dans la société, que la performance se produise consciemment ou non, sur une scène ou non (Schacht, 2000). L'exemple du personnage de Stan Bowes vient amplifier cette idée. Par ailleurs, la série, qui amène beaucoup de pistes de réflexion sur les discriminations systémiques, démontre que l'hétéronormativité n'est pas forcément une opposition binaire aux personnes lgbtq+. En effet, les discriminations s'opèrent de manière beaucoup plus complexe et peuvent se produire au sein même de communautés marginalisées. D'ailleurs, les personnages lgbtq+ existent au-delà de leurs identités de genre et de leurs sexualités. Les arcs narratifs de l'émission viennent mettre en lumière les rêves et les ambitions de ces individus. Ainsi, les codes narratifs des séries télévisées classiques, codes qui peuvent parfois paraître clichés (liaisons hors-mariage, rêve américain, querelles entre amis, etc.) sont adaptés selon une perspective *queer*. Ces clichés sont repris et déplacés pour interroger les structures sociales.

On constate donc que les personnages lgbtq+ deviennent des héroïnes et des héros, qui déjouent à la fois l'hétéronormativité représentée par les personnages secondaires et les structures classiques de la télévision (Mock, 2018). La série *Pose* semble très certainement mener à la popularité d'un mouvement autrefois marginalisé. On en vient à penser que la mise en lumière de l'exclusion d'une communauté peut mener à sa possible inclusion (Setoodeh, 2018). Quoiqu'il en soit, la série semble être une critique subversive des structures hétéronormatives cisgenres et des pressions sociales liées au patriarcat, et ce, dans une perspective intersectionnelle. Chaque personnage fait donc face à une discrimination systémique, qu'elle touche à sa classe sociale, à sa couleur de peau, à son sexe biologique, à sa sexualité et/ou à son identité de genre. La performance de son identité, qu'elle soit consciente ou non, devient ainsi un symbole de rébellion et/ou d'adhésion face aux structures sociétales et aux discriminations systémiques. La phrase prononcée par Aphrodite Ferocity, qui revendique sa transidentité avec fierté, lors de l'épisode *The Fever* (S01E04), reflète parfaitement cette idée de performance universelle et de création de son identité : « How lucky are we? We created ourselves. Shit, we are the real dreamgirls. »

Pendant la troisième et dernière saison, alors que les personnages ont grandi, *Pose* s'éloigne progressivement du monde des *balls*. La série devient davantage intégrationniste. Il semble important de rappeler la distinction entre intégrationniste et antiassimilationniste :

“Intégrationnistes” et “anti-assimilationnistes” semblent se définir mutuellement par leurs oppositions. Quand les uns valorisent l’anonymat ou l’adhésion au système sexe/genre, les autres contestent et proposent de “nouvelles techniques de visibilité dans l’espace public” (*acting up, acting bad, coming out* en tant que trans) avec la “production de masculinités et de féminités différentes”. Ainsi parlons-nous d’identités “paniquantes” pour désigner des contre-publics trans invalidant l’image de trans “utiles et dociles” à la société. (Espineira, 2014, paragraphe 8)

Chaque personnage arrive à se forger une place dans la société dominante. Il n’est plus question d’une subversion *queer*, mais plutôt d’une intégration normative. À cet effet, la série se distingue alors de *Paris Is Burning*. Le format traditionnel feuilletonesque de la série exige que l’histoire de la plupart des personnages ait un dénouement positif. *Pose* semble plutôt privilégier une normalisation de la transidentité et de l’homosexualité.

Pose met l’accent sur l’hyperféminisation des femmes trans. Il n’est pour ainsi dire pas question d’un entre-deux ou de non-binarité et les hommes trans sont entièrement exclus des intrigues narratives. En effet, la représentation des femmes trans est associée au scandale associé à ce désir non-avoué menant à la fétichisation. Les images des femmes trans reposent sur une *glamorisation* dominée par le patriarcat. Or, ce scandale est moins présent quand il est question des hommes trans : les hommes ne font pas face à la même objectification. Passer du féminin au masculin est moins tabou que l’inverse. Plus la série avance dans le temps, plus il est clair que les personnages souhaitent entrer dans le moule. *Pose* choisit plutôt une vision essentialiste de changement de sexe par des caractéristiques physiques associées à des traitements médicaux (vaginoplastie, poussée des seins, etc.), d’où cette idée d’une représentation transsexue. La série semble en quelque sorte fétichiser le sexe. Ainsi, dans l’émission, le genre est défini par le corps et le physique. Une trans-identité sortant des cadres normatifs n’est jamais montrée. Le terme « transsexuelle » est d’ailleurs privilégié à transgenre dans la série. Ce choix de vocabulaire est lié à l’époque abordée. Lors des années 1980 et 1990, la dysphorie de genre est encore considérée comme une maladie mentale et la seule solution pour y remédier est une transformation médicale radicale sur le plan physique, puisque le psychique ne changera pas.

Dans l'un des textes fondateurs des études trans, l'universitaire Sandy Stone s'interroge sur la supposée assimilation des femmes trans dans la société. Le texte publié en 1987 s'intitule « The "Empire" strikes back : A posttranssexual manifesto ». Sandy Stone dresse un portrait historique de l'histoire littéraire trans. Elle constate que les autobiographies écrites par des femmes trans du début des années 1930 jusqu'à la fin des années 1980 montrent un passage abrupte du masculin au féminin. L'approche est transsexe et la vaginoplastie est toujours montrée comme le moment où le sujet devient officiellement femme tandis que le passé n'est désormais plus qu'un souvenir : la trans-identité est magnifiée. Stone critique par exemple la biographie de Lili Elbe, première femme trans opérée de l'histoire, qui clame qu'une fois le changement de sexe exécuté, la voix est féminisée. Stone affirme que cela est scientifiquement impossible, puisque Lili Elbe a déjà complété sa puberté masculine au moment de sa transition et que sa voix a donc mué; s'il y a une féminisation vocale, cette féminisation vocale est intentionnelle plutôt que naturelle. L'hypothèse de Stone est que ces histoires sont idéalisées. Elle se demande déjà en 1987 s'il ne pourrait pas y avoir un posttranssexualisme au-delà des structures hétéronormatives.

Le texte datant des années 1980, les termes « transgenres » et « non-binarité » sont beaucoup moins présents, voire même inexistants. Stone critique les femmes transsexuelles qui décident d'effacer leur passé, voire de le cacher à leurs nouvelles fréquentations afin de reconstruire une vie similaire à celles qu'elles qualifient de *genetic girls* (GG), que l'on appelle désormais les femmes cisgenres. Sandy Stone répond également au discours critique de Janice Raymond, qui affirme en 1979 dans *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, que les femmes trans infiltrent les espaces réservés aux GG. Cette controverse est d'ailleurs toujours d'actualité, notamment en ce qui a trait à la question des salles de bain genrées, par exemple. Stone, elle-même trans, souhaite vraisemblablement voir une transidentité ne reposant pas uniquement sur l'assimilation à la société, voire sur la dissimulation et les secrets. Elle estime que les femmes trans ne devraient pas avoir à se fondre dans des cases spécifiques associées à la féminité. Elle utilise un vocabulaire similaire à celui de *Paris Is Burning*, parlant de *passing*, mais aussi de *reading*. En français, une femme trans qui est « lue » est en quelque sorte dénoncée; son passé est découvert, que ce soit par des caractéristiques masculines de son apparence, ou par des informations sur son passé qui resurgissent.

Sandy Stone croit que les expériences des femmes trans sont uniques et aucunement comparables à celles des femmes cisgenres et, qu'en omettant leur passé, elles ne contribuent pas à la révolution, ou à une possibilité d'évolution et de fluidité des genres où les restrictions sont moins présentes. En passant et en omettant le passé, on efface son histoire. On peut également se demander si ce désir des femmes trans d'être invisibles n'explique peut-être pas pourquoi le mouvement trans prend sa place aussi tardivement. Les opinions ont néanmoins évolué depuis la publication du texte en 1987. En effet, si le sujet est abordé dans les médias dominants de plus en plus, le changement est récent. Stone explique néanmoins que, pour que leurs chirurgies soient approuvées, les femmes trans étaient soumises à des critères psychiatriques et médicaux contraignants reposant exclusivement sur l'imitation de la féminité et visant l'intégration sociale. Stone compare le *passing* trans aux hommes gays masculins qui ne souhaitent pas que leur sexualité soit découverte, ou, de manière peut-être maladroite, aux personnes noires pâles qui peuvent être perçues comme blanches. Stone, de façon prémonitoire, annonce une trans-identité libérée, où le corps est imprévisible et les possibilités multiples (1993, p. 12) :

In the case of the transsexual, the varieties of performative gender, seen against a culturally intelligible gendered body which is itself a medically constituted textual violence, generate new and unpredictable dissonances which implicate entire spectra of desire. In the transsexual as text we may find the potential to map the refigured body onto conventional gender discourse and thereby disrupt it, to take advantage of the dissonances created by such a juxtaposition to fragment and reconstitute the elements of gender in new and unexpected geometries.

Pose ne présente vraisemblablement pas cette expression de genre fluide. Les corps trans ne sont pas montrés comme des vecteurs textuels dissonants. En quelque sorte, on pourrait même estimer que *Pose* reprend les cadres rigides de féminité associés aux contraintes transsexuelles de des années 1950. Il ne s'agit cependant pas d'une surprise, puisque la série aborde une période antérieure à la nôtre, celle de la fin du vingtième siècle, bien avant la globalisation de la non-binarité. Le genre performatif est un moyen de survie. Cependant, *Paris Is Burning*, qui aborde la même période, semble tout de même offrir plus de fluidité. *Pose* s'éloigne clairement des cadres du documentaire du *Nouveau Cinéma Queer* lors de l'ultime troisième saison. On peut se demander si la reprise parodique du *soap opera* sert toujours d'ouverture critique. Plus la série avance, plus les codes feuilletonesques semblent ancrés et l'approche intégrationniste devient prioritaire. *Pose* dépend jusqu'à un certain point des contraintes de la télévision de masse. La méthode anti-assimilationniste est peut-être moins réconfortante pour le grand public et la critique devient de

plus en plus légère. On peut tout de même se demander si l'angle intégrationniste, que ce soit au niveau des genres (masculin/féminin) ou du genre télévisuel, permet que le public soit plus réceptif au message d'acceptation des communautés lgbtq+. À vrai dire, l'angle anti-assimilationniste privilégié par le *Nouveau Cinéma Queer* touche surtout les membres des communautés elles-mêmes et les gens qui y sont extérieurs ne sont pas forcément aussi réceptifs.

La plupart des personnages de *Pose* trouvent leur *happy ending* et leur place dans le cadre majoritaire genré. Il est alors évident que *Pose* propose une représentation transsexue, similaire à celle des codes des décennies précédentes; on peut entre autres penser aux biographies idéalisées auxquelles Stone fait allusion. *Pose* vise désormais un grand public et il est important de ne pas trop le perturber. Si *Paris Is Burning* pouvait se permettre une approche *queer* plus subversive, *Pose* est avant tout un programme télévisé de divertissement et, en ne modifiant pas trop les codes genrés dominants, l'émission devient plus accessible au grand public qui n'est évidemment pas exclusivement lgbtq+. Il semble donc qu'en entrant dans les codes commerciaux de la télévision de masse, une partie du message peut être perdue; l'objectif principal est l'acceptation des communautés marginalisées et non pas la destruction des codes. Néanmoins, *Pose* a un grand mérite, puisqu'elle est la première série à présenter des actrices transgenres racisées dans des rôles principaux. Il semble néanmoins clair que, pour pouvoir plaire aux plateformes majeures telles que *Netflix* et *FX*, il faut satisfaire à certaines normes sociales, narratives et esthétiques. Des compromis doivent être trouvés.

Karine Espineira (2015) critique d'ailleurs l'aspect pathologiste des études trans, au sens où les personnes trans sont des sujets d'étude traités par un regard médical extérieur. Elle affirme que, si les personnes trans sont étudiées, elles ont rarement leur mot à dire. Il est souligné que, quand une personne trans souhaite suivre des traitements médicaux, voire procéder à des changements légaux de mention de genre, elle doit se soumettre aux exigences. Pour qu'une personne trans ait accès à de l'hormonothérapie en dehors du marché noir, il faut qu'elle voie un sexologue. Or, souvent, les personnes trans sont prêtes à acquiescer à la moindre question des professionnels de la santé, dans le but d'avoir accès aux soins médicaux. Le suivi psychologique n'est donc pas toujours honnête, puisque l'objectif est de terminer le parcours pathologiste le plus rapidement possible afin de parvenir à ses fins. Selon Espineira et Stone, les personnes trans n'ont pas le pouvoir ni les ressources nécessaires pour présenter leurs propres études, ou raconter leurs propres

histoires. La série *Pose* transgresse cette limite puisqu'elle fait appel à des productrices, à des réalisatrices et à des scénaristes trans.

On peut affirmer que, avant l'apparition du manifeste de Sandy Stone, les études trans reposaient exclusivement sur des structures patriarcales. La pathologisation faisait de la personne trans une victime impuissante face au pouvoir des médecins et des intellectuels analysant les réalités de ces communautés dans une perspective dominante. Karine Espineira développe davantage ce point (2015, paragraphe 22) :

Dans ce contexte, le système sexe-genre n'a pas besoin d'être décrit et cela est problématique. L'identité que nous nommons cisgenre en distinction des identités de genre trans appelle des questionnements sur le système-genre patriarcal. En effet, la théorisation du fait trans, mené majoritairement par les disciplines psy, s'appuyait sur une surfocalisation des identités trans sans rien dire – ou si peu – des identités cisgenres. Ce faisant, la naturalisation et l'essentialisation sortaient du champ analysé, tandis que la surfocalisation sur les identités trans y apparaissait intensément sous la forme d'une transgression majeure. Longtemps confinée à une psychopathologie, on excluait qu'elle soit d'ordre ontologique, c'est-à-dire relative à l'être. Cette problématique, de nature sociopolitique autant que théorique, s'appuyait sur une évidence jusque-là incontestée : la réalité des hommes et des femmes, attestée dans et par l'Histoire, tandis que la description du fait trans le donnait comme un sujet-objet typique du XXe occidental, en rupture avec la réalité ontologique binaire.

Compte tenu du contexte historique de l'époque décrite, il est pour ainsi dire logique que *Pose* prenne cette position intégrationniste. Les personnes trans n'ont aucun autre choix que de s'assimiler si elles souhaitent alors survivre et éviter d'être discriminées. La performativité, si longuement abordée par Butler, n'est pas réellement choisie pour détourner les codes de genre et pour critiquer les structures sociétales. Au contraire, la performativité est privilégiée afin de correspondre à ces structures. Butler s'intéresse cependant au flottement dans la répétition. Iel estime qu'il y a davantage d'efficacité politique quand un écart est présent. Selon Butler, une performativité politique repose sur une faille, sur une imperfection du « passing ». Quand le « passing » est parfait, il n'est pas ouvertement politique puisqu'il est indécélable. On fait allusion à une « mauvaise » reprise, imparfaite et incomplète. La performativité politique repose donc sur les failles, que ce soit dans les *balls*, ou dans les formes qui les représentent, que ce soit par l'imitation des formes dominantes du cinéma ou de la télévision. *Pose* ne correspond donc pas à cet idéal de posttranssexualité abordé par Sandy Stone, ou à cette approche anti-assimilationniste.

Cependant, la série télévisée prend tout de même une approche inclusive pionnière en ce qui a trait à la télévision de masse.

L'ultime troisième saison de *Pose* amplifie l'approche intégrationniste. L'émission commence à s'allonger et les codes de la série feuilletonesque continuent à se développer. Au moment de la diffusion, la fin de la série a déjà été annoncée depuis un moment. Un élément qui vient amplifier cette idée de représentation transsexue est la relation hétérosexuelle d'Angel et de Papi. Ceux-ci se connaissent depuis le début de la série et planifient finalement leur mariage. Papi découvre qu'il a un enfant d'une autre relation et Angel en devient la mère. La relation des personnages renvoie à cet idéal de mariage et de famille auquel faisait allusion Venus Xtravaganza avant son décès dans *Paris Is Burning*. La scène du mariage reprend elle-même les codes des comédies musicales, comme le font souvent les œuvres de Ryan Murphy et d'autres séquences de la série; l'émission n'a pas peur du *kitsch*, à distinguer du *camp*.

Elektra s'associe de manière inattendue avec la mafia et devient millionnaire en créant une compagnie dédiée aux appels téléphoniques érotiques et à la webcam. Le réalisme n'est plus un objectif de la série, d'où les influences du *soap* et de la comédie musicale, en opposition avec le documentaire *Paris Is Burning*. Lors de l'épisode intitulé *The Trunk* (S03E03), on revient brièvement sur le clin-d'œil à Dorian Corey. Elektra se fait aider à jeter à l'eau le cadavre qu'elle dissimulait dans son placard. Contrairement à Dorian Corey, Elektra survit et le cadavre n'est jamais découvert. La jeunesse de l'aînée de la bande, rejetée par sa famille, est similaire aux vies de la plupart des protagonistes. Lulu, l'acolyte de Candy, devient toxicomane suite au meurtre de sa meilleure amie. Néanmoins, elle parvient à se sortir du travail du sexe et à travailler pour les impôts. La dernière saison marque également la conclusion de l'épidémie du VIH/sida. Pray Tell ne survit pas à son diagnostic, car il préfère donner les rares médicaments disponibles à Ricky, son amoureux également séropositif. Cependant, l'épisode final nous amène à la fin des années 1990. Les médicaments sont devenus beaucoup plus accessibles. Le destin de Blanca est donc différent. Malgré la maladie, elle continue à avoir des plans pour le futur. Elle termine son éducation et devient une infirmière se spécialisant dans les soins pour les personnes séropositives qui peuvent s'identifier à son histoire. Vraisemblablement, chacune des femmes trans survivantes réussit à sortir des cadres des *balls* et à s'intégrer ; elles ne font plus semblant d'avoir accès à ces sphères de la société, il s'agit de leur nouvelle réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBOTT, Traci B. 2013. « The Trans/Romance Dilemma in *Transamerica* and Other Films. » *The Journal of American Culture*. Vol 36 (hiver), N° 1.
- AFP. « L'OMS veut éradiquer le lien entre transsexualisme et maladie mentale. » *Huffington Post*, Québec. 19 juin 2018. En ligne. https://quebec.huffingtonpost.ca/2018/06/19/loms-veut-eradiquer-le-lien-entre-transsexualisme-et-maladie-mentale_a_23463056/. Consulté le 6 juillet 2018.
- ALTHUSSER, « Ideology and Ideological State Apparatuses » : 170-177, voir aussi, « Freud and Lacan », 189-220, les deux essais dans *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York : Monthly Review Press, 1972) d'Althusser.
- American Psychiatric Association, DSM-5 Fact Sheets, Updated Disorders : Gender Dysphoria (Washington, D.C. : American Psychiatric Association, 2013) : 2
- AUSTIN, John Langshaw. (1962) 1991. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil.
- BARIL, Alexandre. 2017. « Trouble dans l'identité de genre : le transféminisme et la subversion de l'identité cisgenre. » *Philosophiques*. Volume 44, Numéro 2, Automne 2017, p. 285–317.
- BANKS, Taunya. 2000. « Colorism : A Darker Shade of Pale ». *UCLA law review*, Été, University of California, Los Angeles, p. 171.
- BENSHOFF, Harry et GRIFFIN, Sean. 2004. *Queer Cinema, The Film Reader*. New York : Routledge.
- BILGE, Sirma. 2009. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène* 2009/1 (no 225) pp. 70-88. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-70.html>
- BORDAT, Francis. 1987. « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. No. 15 (été), p. 3-16.
- BRODY, Richard. 2019. « "The Queen": The documentary that went behind the scenes of a drag pageant years before "Paris Is Burning" ». *The New Yorker*. 26 juin 2019. En ligne. <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-queen-the-documentary-that-went-behind-the-scenes-of-a-drag-pageant-years-before-paris-is-burning>.
- BULLOUGH, Vern L. « Jorgensen, Christine (30 may 1926- 3 May 1989). *Libarts*. 22 février 2009. En ligne. <http://www.libarts.ucok.edu/history/faculty/roberson/course/1493/supplements/chp27/27.%20Christine%20Jorgensen.htm>. Consulté le 6 juillet 2019.
- BUTLER, Judith. 1989. « Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. » *The Journal of Philosophy*, Vol. 86, No. 11 (novembre), p. 601-607. Dans JSTOR. Consulté le 26-9-10.

— — — — 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, London et New York : Routledge.

— — — — 1993. « Gender is burning : questions of appropriation and subversion », dans *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of « Sex »*. London : Routledge.

CARON, David. 2001. *Aids in French Culture : Social Ills, Literary Cures*. Madison : The University of Wisconsin Press.

CHEDDIE, Janice. (2010). « Troubling Subcultural Theories on Race, Gender, the Street, and Resistance ». *Fashion Theory*, Vol. 14, N°3, 331-354.

CHICHA-PONTBRIAND, Marie-Thérèse. 1989. « Discrimination systémique, fondement et méthodologie des programmes d'accès à l'égalité en emploi », Québec : Éd. Yvon Biais, 197 p. (voir p. 85).

CONLON, Edward. 1995. « The Drag Queen and the Mummy. » *Transition*. No. 65. p. 4-24. https://www.jstor.org/stable/2935316?seq=1#metadata_info_tab_contents

CRENSHAW, Kimberlé. « Cartographe des marges : intersectionnalité, politique de l'identité, et violences contre les femmes de couleur », trad. d'Oristelle Bonis, *Les Cahiers du genre*, n° 39, 2005 (1994), p. 51-82

DAGNEAU, Georges. 1991. « Perspectives : le post-modernisme, post-moderne ou intello-néon ? » *Ciné- Bulles*, Décembre, Volume 11, Numéro 2., p. 42 à 45. En ligne. <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1991-v11-n2-cb1127500/34079ac.pdf> . Consulté le 26 décembre 2019.

DAS, Veena. 1995. «On Soap Operas : what kind of anthropological object is it ?» Dans *Worlds Apart: Modernity through the prism of the local*, sous la direction de Daniel Miller. Londres et New York: Routledge.

DELPHY, Christine. 2006. « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, 2006, p. 59-83 ; Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 200

DEVILLARD, Valérie. SAULNIER, Guillaume Le. (2015) « Le problème public de la prostitution aux marges des arènes publiques numériques. » *Journal des anthropologues*. DOI : [10.4000/jda.6279](https://doi.org/10.4000/jda.6279)

DRUMMOND, Brett Jessie. 2013. « The recycling of filth : Transcultural discourses in the films of Pedro Almodóvar and John Waters ». Thèse de doctorat. Tuscaloosa, Université de l'Alabama.

ESCOFFIER, J. 2011. « Imagining the she/male : Pornography and the transsexualization of the heterosexual male. » *Studies in Gender and Sexuality*, Volume. 12, Numéro 4 (automne), p. 278-281.

- ESPINEIRA, Karine. 2014. « La médiatisation des politiques transgenres : du statut de contre-public à l'inégalité de la représentation », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 17 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/695> ; DOI : 10.4000/rfsic.695
- ESPINEIRA, Karine et THOMAS, Maud-Yeuse. 2014. « Les trans comme parias. Le traitement médiatique de la sexualité des personnes trans en France. » *Genre, sexualité et société*. DOI : [10.4000/gss.3126](https://doi.org/10.4000/gss.3126)
- ESPINEIRA, Karine. 2015. *Transidentité : Ordre et panique de Genre. Le réel est ses interprétations*, l'Harmattan.
- ESPINEIRA, Karine et THOMAS, Maud-Yeuse. 2019. « Études Trans. Interroger les conditions de production et de diffusion des savoirs », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 22 | Automne 2019, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gss/5916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.5916>
- — — — 2015. « Le mouvement trans : un mouvement social communautaire ? », *Chimères*. Volume 3, n° 87, pages 85 à 94. En ligne. <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2015-3-page-85.htm>. Consulté le 4 mars 2019.
- FRAMKE, Caroline. *Pose*. Variety; Los Angeles. Vol. 340, N°4, 29 mai 2018 : p. 99- 100.
- — — — « Supporting TV's Female Storytellers. » *Variety*; Los Angeles. Vol. 341, N°4, 14 août 2018, p. 78.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- GOMEZ, Gabriel C. 1996. « An emergent queer aesthetic in recent gay independent film and video. » Thèse de doctorat. Evanston, Université Northwestern.
- GOSSEITT, Reina. 2013. « Happy Birthday Marsha 'Pay It No Mind' Johnson », *Crunk Feminist Collective*, 27 juin 2013. En ligne. <http://www.crunkfeministcollective.com/2013/06/27/happy-birthday-marsha-pay-it-no-mind-johnson/>. Consulté le 4 mars 2019.
- GRANT, Jaime M., MOTTET, Lisa A., TANIS, Justin, HARRISON, Jack., HERMAN, Jody L., KEISLING, Mara. 2011. « Injustice at Every Turn : A Report of the National Discrimination Survey. » *National Center for Transgender Equality*. En ligne. Consulté le 24 novembre 2018. https://transequality.org/sites/default/files/docs/resources/NTDS_Report.pdf
- GREEN, Jesse. 1993. « Paris Has Burned. » *The New York Times*, 18 avril 1993. <https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>
- GRIMES, William. 1995. « Oscar Rules Change For Documentaries. » *The New York Times*, 13 juillet 1995. <https://www.nytimes.com/1995/07/13/movies/oscar-rules-change-for-documentaries.html>

- GRISAT, Michelle Marie. 2001. *On feminist agency, identity, subjectivity : A critique of Judith Butler's radical democracy in a performative mode*. Thèse de doctorat. Berkeley, Université de Californie.
- HALL, Stuart. 1997. « The spectacle of the 'other' » dans *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* », Londres : Sage/Open UP, pp. 223-279.
- HATTENSTONE, Simon. « Janet Mock : "I'd never seen a young trans woman who was thriving in the world – I was looking for that" » *The Guardian*, Londres. 15 avril. En ligne. Site officiel de *The Guardian* : <https://www.theguardian.com/society/2018/apr/15/janet-mock-id-never-seen-a-young-trans-woman-who-was-thriving-in-the-world-i-was-looking-for-that>. Consulté le 27 septembre 2018.
- HAYWARD, Eva. « More Lessons from a Starfish : Prefixial Flesh and Transspeciated Selves. » *Women's Studies Quarterly*. Vol. 36, No. 3/4, Trans- (Fall - Winter, 2008), pp. 64-85 (22 pages).
- HICKEY, Darby. 2014, « Monica Jones and the Fight Against Racial and Gender Police Profiling in the U.S. », *Huffington Post*, 12 mars 2014. En ligne, http://www.huffingtonpost.com/darby-hickey/monica-jones_b_4937899.html.
- HILL COLLINS, Patricia. 2005. « Prison for our bodies, closets for our minds : Racism, heterosexism, and black sexuality.» Dans A. Ferber, K. Holcomb, & T. Wentling (Eds.), *Sex, gender and sexuality : The new basics* (115-137). Oxford University Press.
- HILL COLLINS, Patricia, BILGE, Sirma. (2016). *Intersectionnality*, Cambridge : Polity Press.
- hooks, bell. 1992. « Is Paris Burning? » *Black Looks : Race and Representation*. South End, 145-156.
- « bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body / Eugene Lang College. » Publiée par *The New School* le 7 mai 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs&t=2373s>
- « Public Programs Express : bell hooks and Laverne Cox discuss Transgender Politics / The New school. » Publiée par *The New School* le 7 novembre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Xuspy9vYMBA>
- Human Rights Campaign*. 2018. « Violence Against the Transgender Community in 2018. » En ligne. <https://www.hrc.org/resources/violence-against-the-transgender-community-in-2019>. Consulté le 16 juillet 2019.
- IMDBPro. « Paris Is Burning ». s.d. En ligne. Box Office Mojo by IMDBPro. <https://www.boxofficemojo.com/release/r14217996801/weekend/> Consulté le 30 août 2021.
- Paris Is Burning, the dark side*. Publié par Art From The Heart Films Films le 13 avril 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WkAUulnxv8Q>.

Pay It No Mind : Marsha P. Johnson, 2012, Réalisé par Michael Kasino et Richard Morrison, États-Unis, Redux Pictures. En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=rjN9W2KstqE>. Consulté le 4 mars 2019.

Pedro Almodovar : David Lean Lecture. 2012. En ligne. Animé par Maria Delgado. 18 novembre 2012. Londres. BAFTA Guru. <https://www.youtube.com/watch?v=8k798a3nP14>. Consulté le 2 février 2018.

PEREZ, Natalia Alexis. 2017. « It's like I've Walked Right out of My Dreams : Dream Ballets in the Broadway Musical ». Thèse de doctorat. Tallahassee, Florida State University. P. 1-2.

KOEUN, Kim. 2017. « Queer-coded Villains (And Why You Should Care). » *Dialogues@RU*, Vol. 12, p. 156-165. En ligne. https://dialogues.rutgers.edu/images/Journals_PDF/2017-18-dialogues-web_e6db3.pdf Consulté le 10 août 2021.

KOLTNOW, Barry. 1991. « Director says *Paris* isn't just dance film. » *Orlando Sentinel*, 4 septembre 1991.

LEV, Leora. 1992. « Transgressive desire and textual perversion in twentieth-century Spanish narratives. » Thèse de doctorat. Cambridge, Université Harvard.

LONG, Toni. « Dec. 1, 1952 : Ex-GI Becomes Blonde Beauty. » *Wired*. 12 janvier 2010. En ligne. <https://www.wired.com/2010/12/1201first-sex-change-surgery/>. Consulté le 6 juillet 2019.

LOWDER, Bryan J. 2014, « South Carolina Champions Academic Freedom by... Punishing Colleges for Assigning Gay Books », *Slate*, 20 février 2014, http://www.slate.com/blogs/outward/2014/02/20/gay_book_punishment_south_carolina_legislators-fine-college-of-charleston-and-usc-upstate-for-assigning-fun-home-and-out-loud.html.

MATTHEW, Henry. 2016. « A One-Inch Mound of Flesh : Troubling Queer Identity in Hedwig and the Angry Inch. » *The Journal of American Culture*, Malden. Vol. 39, N°1 (hiver), p. 64-77.

MCCRACKEN, Chelsea. 2017. « Riding the Gay New Wave into New Queer Cinema : Revealing the Contexts that Created a Movement. » Thèse de doctorat. Madison, Université du Wisconsin-Madison.

MOCK, Janet. 2018 « How “Pose” Will Make History for Trans Storytelling. » *Variety*; Los Angeles. Vol. 340, N°2, 15 mai 2018 : p.18.

— — — — 2017. *Surpassing Certainty*. Simon & Schuster : New York.

MOLINA, Mary Angelica. 2015. « Stars of ‘Mala Mala’ Speak Out : "Wanting to be a Beauty Queen is Different from Being a Woman. » *Remezcla*, 7 octobre 2015. En ligne. <https://remezcla.com/features/film/stars-of-mala-mala-doc-speak-out-wanting-to-be-a-beauty-queen-is-different-from-being-a-woman/>. Consulté le 28 août 2021.

- MULVEY, Laura. 1975. « Visual pleasure and narrative cinema. » *Screen*. 16 (2) : p.6-18. En ligne. <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext> Consulté le 23 novembre 2018.
- — — — 1989. *Visual and Other Pleasures*. Londres : Macmillan.
- OPERARIO, D., BURTON, J., UNDERHILL, K., & SAVAELIUS, J. (2007). « Men who have sex with transgender women: Challenges to category-based HIV prevention. », *Aids and Behavior*, 12, 18-26.
- PINCHEON, Bill Stanford. 1997. « Framing culture : Africanism, sexuality and performance in « Tongues United » and « Paris Is Burning » ». Thèse de doctorat. Bloomington, Université de l'Indiana.
- RICH, B. Ruby. 1992. « New Queer Cinema », *Sight and Sound*, Vol 2. No 5 (Septembre) : 30-34.
- — — — 2013 « New Queer Cinema : The Director's Cut », Durham : Duke University Press, xix.
- RYAN, Hugh, 2013, « How to White Wash a Plague », *New York Times*, 3 août 2013, En ligne. http://www.nytimes.com/2013/08/04/opinion/sunday/how-to-whitewash-a-plague.html?_r=0. Consulté le 4 mars 2019.
- SANCHEZ, Karen. 2004. « Latina women in US made movies, and how Pedro Almodóvar in his film *All About My Mother* reverses stereotypes. » Mémoire de maîtrise. New York, Université de Long Island.
- SCALVINI, Marco. 2010. « Glamorizing sick bodies : how commercial advertising has changed the representation of HIV/AIDS », *Social Semiotics*, 20 :3 , p. 219-231.
- SCHACHT, Steven P. 2000. « Paris Is Burning : How Society's Stratification Systems Make Drag Queens of Us All ». *Race, Gender & Class*, vol. 7, n°1 (hiver), p. 147.
- SCHECHNER, Richard. 2002. *Performance Studies : An Introduction*, p. 141. Londres et New York : Routledge.
- SCHICHARIN, Luc. *Revista Brasileira de Estudos da Presença; Porto Alegre*, Vol. 7, N° 2, (May/Aug 2017) : 225-248A. DOI :10.1590/2237-266066351.
- SEIDEL, Dena. 2009. « An Interview with Jennie Livingston ». *Films for the Feminist Classroom*. Volume 1, N° 1. P. 1-16.
- SETOODETH, Ramin. 2018. « We Persist. » *Variety*; Los Angeles. Vol. 341, N°1, 7 août 2018, p. 43- 44.
- SHEPARD, Benjamin. 2004. « History or myth? Writing Stonewall (Eye on History). », *Lambda Book Report*, Vol. 13, No. 1/2, p. 12 (3).

- SILVA, Ernesto Pierre. 2004. « The re-textualization of cinema in Pedro Almodóvar's "Talk to Her/Hable con ella" » Thèse de doctorat. Irvine, Université de Californie.
- SIOUI, Marie-Michèle. 2016. « L'identité transgenre n'est pas une maladie mentale. » *Le Devoir*, Montréal, 28 juillet 2016. En ligne. <https://www.ledevoir.com/societe/science/476499/l-identite-transgenre-n-est-pas-une-maladie-mentale>. Consulté le 6 juillet 2019.
- SOLOMON, Haley E; KURTZ-COSTES, Beth. 2018. « Media's Influence on Perceptions of Trans Women. » *Sexuality Research & Social Policy*; Berkeley. Vol. 15, n°1, printemps 2018, p. 34- 47.
- STAVITZKE, Kenneth G. 2016. « Warhol's transgender superstars : A materialist examination of the body. » Mémoire de maîtrise. West Lafayette., Université Purdue.
- STONE, Sandy. 1987. *The Empire Strikes Back : A Posttranssexual Manifesto*. Advanced Communication Technologies Laboratory (ACTLab), Département de Radio-Télévision et Film, University of Texas at Austin.
- THE LADY CHABLIS. 1996. *Hiding My Candy : The Autobiography of the Grand Empress of Savannah*. Pocket Books, New York.
- TRENCH, Carolyn. 2014. « Performativity's moment: Vogue, queer video production, and theoretical discourse. » Thèse de doctorat. Philadelphie, Université de Pennsylvanie.
- TSEËLON, Efrat. 2001. *Masquerade and Identities—Essays on Gender, Sexuality and Marginality*. Londres et New York : Routledge.
- TUKACHINSKY, Riva. YARCHI, Moran. « Documenting Portrayals of Race/Ethnicity on Primetime Television over a 20-Year Span and Their Association with National-Level Racial/Ethnicity. » *Journal of Social Issues*. Vol. 71, No. 1 (Mars 2015).
- TURCHIANO, Danielle. 2018. « New Script Leaders. » *Variety*; Los Angeles. Vol. 340, N°11, (Juin), p. 100 à 105.
- UPADHEYE, Janet. 2012. « Vogue : Not Madonna's Dance. » *Huffington Post*, 21 juin 2012. https://www.huffpost.com/entry/vogue-not-madonnas-dance_b_1613478
- VICARI, Justin. 2006. « Fragments of Utopia: A meditation on Fassbinder's Treatment of Anti-Semitism and the Third Reich. » *Postmodern Culture*. Vol. 27, No 3.
- VINKEN, Barbara. 1999. « Transvesty - Travesty : Fashion and Gender », *Fashion Theory*, 3 :1, 33-49.
- WADLOW, Justin S. 2017. « Redneck Riviera : kitsch et le détournement amusé dans l'imaginaire de John Waters. » *Revue Lisa*. Vol. XV, N° 1.
- WANG, Yanan. 2016. « The Islan Nettles Killing : What the trial means to a transgender community anxious for a reckoning. » *The Washington Post*, 4 avril 2016. En ligne. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/04/04/the-islan-nettles->

[killing-what-the-trial-means-to-a-transgender-community-anxious-for-a-reckoning/?noredirect=on&utm_term=.6a8778ef7e97](#). Consulté le 2 avril 2019.

WARDROP, Georgina. 2011. « Redefining gender in twenty-first century spanish cinema : the films of Pedro Almodóvar. » Thèse de doctorat. Glasgow, Université de Glasgow.

XIE, Wenjuan. 2014. « Queer[ing] Performatvity, Queer[ing] Subversions : A Critique of Judith Butler's Theory of Performativity », *Comparative Literature : East & West*, Vol. 20, N°1, (Août), p. 18-39.