



Romain-Cassandra Versaevel
Une étude réalisée par
le centre culturel Les Grignoux

Transidentités au cinéma : regarder autrement

Réflexions sur le test du cis gaze de Charlie Fabre et application à *Emilia Pérez* (2024) et *Laurence Anyways* (2012)

Table des matières

En tant qu'organisme d'Éducation permanente, les Grignoux ont pour mission de publier et diffuser gratuitement des contenus destinés à favoriser l'émancipation des publics adultes, essentiellement via le secteur associatif. Sous forme d'analyses, d'études ou encore d'outils pédagogiques, les textes proposés visent ainsi à aiguïser l'esprit critique des spectateurs et spectatrices de cinéma. Ce travail s'inscrit dans ce cadre.

Table des matières.....	2
Le cis gaze ? Qu'est-ce que c'est que ça ?	3
La transidentité : quelques rappels utiles	5
La représentation des personnes trans au cinéma, un sujet d'actualité à double titre	8
Où déceler le cis gaze, et comment le mesurer ?.....	9
Le test de Bechdel	9
Le test du cis gaze de Charlie Fabre	10
Un test comme point de départ.....	16
Le cis-gaze, un problème ?	18
Application à deux films : <i>Emilia Pérez</i> (2024) et <i>Laurence Anyways</i> (2012) .	18
<i>Emilia Pérez</i> – résumé	19
<i>Emilia Pérez</i> – test du cis gaze.....	19
<i>Emilia Pérez</i> – analyse	19
<i>Laurence Anyways</i> – résumé.....	27
<i>Laurence Anyways</i> – test du cis gaze	27
<i>Laurence Anyways</i> – analyse.....	28
Quelques remarques supplémentaires sur les représentations trans, pour affiner l'analyse et aiguïser le regard	36
Force est de constater que le chemin entamé est encore long... ..	39

Le cis gaze ? Qu'est-ce que c'est que ça ?

Dans la lignée du male gaze¹, de nombreux concepts ont été proposés pour nommer et décrire les regards dominants au cinéma². Ces regards – white gaze, bourgeois gaze, imperial gaze... – reproduisent des violences et des stéréotypes envers les personnes minorisées, alimentant en retour des imaginaires de domination et d'exclusion. Le cis gaze, ou regard cis(genre), a fait l'objet d'un intérêt croissant ces dernières années, en lien avec l'augmentation de la visibilité trans. Il résulte à la fois d'une plus grande présence de personnages trans au cinéma, et de la multiplication des discours sur la transidentité dans la sphère publique. Charlie Fabre, auteur du « test du cis gaze »³ que je présente ci-dessous en donne la définition suivante :

*« Le cis gaze est une notion qui caractérise la manière dont les personnes trans' sont représentées, au cinéma, afin d'intriguer le public cis et le regard cishormé tout en ne remettant pas en question l'hégémonie de ce regard et en se conformant à des stéréotypes établis à propos de l'existence tolérée des personnes trans' dans la société. »*⁴

Pour Julia Serano, que Charlie Fabre cite également, le cis gaze est :

*« une vision [qui] tend à naturaliser les identités cis et à artificialiser les identités trans »*⁵.

J'apprécie la simplicité de cette définition, et je me permets d'en proposer à mon tour une qui la prolonge. Le cis gaze, tel qu'entendu dans le présent article, désigne :

L'ensemble des procédés narratifs et de mise en scène qui participent à construire un regard des personnes cisgenres (dont les identités sont présentées comme plus naturelles) sur les personnes transgenres (dont les identités sont présentées comme plus artificielles), et qui renforcent le rapport de domination pré-existant des personnes cis sur les personnes trans.

Bref, tout ce qui au cinéma participe à normaliser les identités cisgenres (un regard ciscentré/cishormatif, qui prend les vécus cisgenres comme référence) et

¹Le male gaze ou regard masculin, théorisé à l'origine par la critique et réalisatrice Laura Mulvey (dans MULVEY, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema », *Feminism and film theory*. Routledge, 2013. p. 57-68, article publié pour la première fois en 1975), désigne la façon dont les esthétiques cinématographiques épousent le point de vue d'un spectateur supposé être un homme hétérosexuel, et objectivent et sexualisent les personnages féminins. Pour approfondir cette notion, je recommande le documentaire *Brainwashed: Sex-Camera-Power* (2022) de Nina Menkes.

²J'utilise ici le mot « cinéma » dans un sens très large, par commodité, pour désigner la plupart des productions audiovisuelles, de fiction ou documentaires, quels que soient leur format (long-métrage, court-métrage, série...) ou leur support (cinéma, télévision, streaming...).

³FABRE, Charlie, mémoire de Master sous la direction de Yannick CHEVALIER et Aurélie OLIVESI, « Le regard cis reflété au cinéma. », p. 143. Voir également les articles de Charlie Fabre sur le site de Représentrans : <https://representrans.fr/author/charlifabre/> [consulté le 19 juin 2025].

⁴*Ibidem*, p. 146.

⁵SERANO, Julia. « Manifeste d'une femme trans. » Et autres textes. Traduit de l'anglais par Noémie Gruenewald, Clermont-Ferrand, Éditions tahinparty (2007).

donc à faire des personnes trans des « Autres ». Dans cette étude, nous allons mettre au jour les procédés par lesquels ce cis gaze opère. En premier lieu, nous analyserons le test du cis-gaze proposé par Charlie Fabre et décortiquerons son utilité ainsi que ses limites. Ensuite, nous le mettrons en pratique au travers de deux films- Emilia Perez et Laurence Anyways- et nuancerons son application.

La transidentité : quelques rappels utiles

En premier lieu, quelques rappels sur la notion de transidentité me semblent nécessaires. Le terme, même s'il s'est beaucoup diffusé ces dernières années, reste souvent mal compris dans l'imaginaire collectif. Le cinéma, qui est un reflet de son temps et l'influence en retour, et en particulier le *cis gaze* véhiculé par de nombreux films, participent d'ailleurs à construire ces représentations partiales et faussées. Dans le même temps, certaines œuvres luttent également contre les systèmes de domination et permettent de renouveler les imaginaires.

Le terme « **genre** » désigne l'ensemble des processus et des rapports sociaux qui divisent et organisent l'humanité en différentes catégories sexuées. Ces catégories sont sociales et non biologiques, ce sont des *fictionnements régulatrices*⁶ : des constructions abstraites, mais qui influencent la réalité. Par exemple, ce qui définit la féminité dans une société donnée ne repose pas sur une réalité matérielle, mais les personnes de cette société se construisent et interagissent à travers le prisme de cette définition de la féminité. La culture occidentale s'organise autour de deux catégories de genre, la binarité « masculin » / « féminin »⁷. On parle de **genre assigné** aux individus, à la naissance sur base de leur sexe⁸, et tout au long de leur vie⁹. Même si la binarité « masculin » / « féminin » reste dominante, les communautés queer ont fait apparaître d'autres catégories qui ont gagné en importance depuis les années 90¹⁰, comme « non-binaire », « neutrois » ou encore « genderfluide ».

On parle de **transidentité** quand le genre assigné à une personne à sa naissance ne correspond pas à l'**identité de genre** de cette personne, c'est-à-dire la (ou les) catégorie(s) à laquelle (auxquelles) cette personne s'identifie. On parle alors de personnes trans(genres), et de personnes cis(genres) pour celles dont l'identité de genre coïncide avec leur genre assigné.

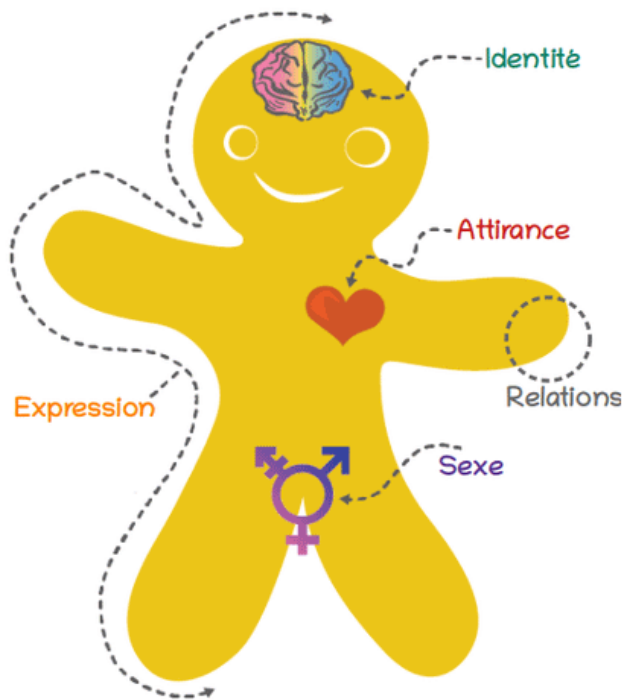
⁶Voir notamment BUTLER, Judith. *Gender trouble*, Routledge, 2002.

⁷Avec de multiples variations selon les régions, les milieux sociaux... de conceptualiser ces deux catégories. D'autres sociétés, passées comme présentes, possèdent des catégories de genre différentes et plus nombreuses, et pas nécessairement aussi structurantes que ne l'est le système de genre des sociétés occidentales.

⁸Il est utile de préciser que le sexe est également une fiction régulatrice : dans la réalité matérielle, il y a seulement des individus, et ensuite une mise en récit des caractéristiques biologiques de ces individus qui les répartit (pour l'espèce humaine) entre les catégories « mâle » et « femelle ». Il existe cependant différentes définitions de ces catégories, qui ont évolué historiquement et qui ne se recoupent pas entièrement, selon notamment qu'on les base sur les chromosomes, sur les taux hormones, sur les organes... De même, il y a toujours des individus qui ne correspondent pas aux catégories « mâle » ou « femelle » selon une ou plusieurs de ces définitions, d'où l'emploi de nos jours du terme « intersexe », qui a remplacé celui d'« hermaphrodite » au cours du XX^e siècle.

⁹On parle souvent de « genre assigné à la naissance », mais l'assignation se fait également tout au long de la vie : chacun-e est en permanence assigné-e à une ou des catégories par les personnes avec qui iel interagit.

¹⁰Ces catégories de genre sont « apparues » en tant que fictions régulatrices accompagnées d'une définition et d'une conceptualisation ; elles correspondent cependant à des vécus, des identités, des manières de vivre, des modes d'expression... qui leur préexistent.



The gingerbread person (la personne « gingebre »), dessiné par Sam Killermann, illustre la différence entre :

- l'*identité de genre* (le genre auquel une personne s'identifie, dans sa subjectivité propre)
- l'*expression de genre* (l'apparence et les comportements d'une personne interprétés au prisme du genre)
- le *sexe* biologique
- mais aussi l'*attraction* (sexuelle et amoureuse) ou encore les relations

Toutes ces notions sont distinctes, mais trop souvent amalgamées. Par exemple, une personne peut « se sentir homme » et vouloir qu'on l'appelle « Monsieur » (c'est son identité de genre), tout en portant des robes et en parlant d'une voix douce (ce sont des éléments de son expression de genre).

Cette définition par la négative de la transidentité (non-correspondance de l'identité de genre et du genre assigné) laisse place en pratique à une multiplicité d'identités, de *pratiques* du genre, de vécus. La transidentité peut s'incarner, ou non, dans de nombreux domaines de la vie, dans un spectre immense où le masculin et le féminin normatifs ne sont que deux modèles parmi une multitude d'autres. Beaucoup de personnes trans, mais aussi cis, questionnent et explorent tout au long de leur vie leur rapport au genre et à la société ; leur subjectivité et leurs pratiques évoluent. Beaucoup de personnes trans, mais aussi cis¹¹, cherchent à faire évoluer leur expression de genre pour que leur genre assigné au présent coïncide davantage avec leur identité de genre, par toutes sortes de moyens, parmi lesquels les traitements médicaux (hormones, chirurgie) ne sont qu'une option. Et tout cela ne

¹¹N'oublions pas en effet les efforts permanents consentis par les personnes cis, hommes comme femmes, pour coller au genre qu'on leur attribue, dans les détails du quotidien (vêtements, activités, manières de relationner, etc.) comme dans des choix de vie plus marquants (pratique de la musculation, régimes, chirurgie esthétique)... La pensée cisnormative consiste précisément à remarquer ces pratiques chez les personnes trans tout en ignorant leur omniprésence chez les personnes cis.

concerne que l'aspect genré de leur identité : car les personnes trans ne se résument pas davantage à leur genre que les personnes cis.

Cette multiplicité transparaît-elle au cinéma ? Pas vraiment... Outre que les personnages cis restent largement la norme, la représentation des personnes trans est inégale et peu variée ; les femmes trans sont par exemple nettement sur-représentées rapport aux hommes trans ou aux personnes non-binaires¹². À l'heure où j'écris, la page anglophone de Wikipédia recensant les films avec des personnages trans¹³ dénombre ainsi 120 femmes ou filles trans, contre 33 hommes ou garçons trans, et seulement 5 personnages identifiés en-dehors de la binarité. Il est révélateur que l'un des rares films centrés sur un personnage non-binaire s'intitule *They* (2017), le pronom neutre utilisé en anglais par la plupart des personnes non-binaires : dès le titre, le personnage est enfermé dans son identité de genre, c'est un « Autre » résumé à cette caractéristique exotique¹⁴.

¹²Les femmes trans reçoivent depuis longtemps une attention médiatique plus soutenue que les autres populations trans. Faisant l'objet de fascination ou démonisées, elles sont perçues comme plus transgressives, perverses ou dangereuses que les hommes trans, que les discours transphobes mainstream prennent moins au sérieux, leur infligeant l'invisibilisation plutôt que le sensationnalisme. De même, considérer les personnes non-binaires implique de remettre en question la binarité dominante du genre, d'où leur déconsidération. Il s'agit bien sûr d'explications rudimentaires d'un phénomène complexe, qui nécessiterait une analyse bien plus poussée.

¹³https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_feature_films_with_transgender_characters, page consultée le 26/07/2025.

¹⁴Les femmes trans n'échappent pas pour autant à cet enfermement dès le titre, par exemple plusieurs films cités dans cet article : *The Danish Girl* (2015), *Une femme fantastique* (2017), *Girl* (2018)...

La représentation des personnes trans au cinéma, un sujet d'actualité à double titre

Or, la représentation des personnes trans est un enjeu au cœur de l'actualité cinématographique, car au cœur de l'actualité en général. Après des années de visibilité croissante (à travers notamment les personnages trans au cinéma), la « question trans » est devenue un sujet récurrent dans les campagnes politiques. Les personnes trans sont l'une des cibles privilégiées de l'extrême-droite grandissante à travers le monde, et des lois contre leurs droits ont été votées récemment par plusieurs gouvernements populistes ou autoritaires : par l'administration Trump, au Royaume-Uni, en Hongrie¹⁵...

Au cinéma, plusieurs « débats » et controverses ont tourné autour de la transidentité ces dernières années. L'actrice cisgenre Scarlett Johansson a par exemple renoncé à jouer un personnage d'homme trans en 2018 sous la pression de la communauté LGBTQ+, tandis que l'attribution du prix d'interprétation féminine à l'actrice transgenre Karla Sofía Gascón (ainsi qu'à trois autres actrices cisgenre) au festival de Cannes en 2024 a suscité des polémiques alimentées par les camps conservateurs.

La forte attention médiatique que concentre la représentation de la transidentité a pour conséquence que l'analyse des œuvres est parfois difficile, car le « politiquement correct » est en constante évolution. Ainsi, on imagine difficilement revoir en 2025 une scène comme le final d'*Ace Ventura, détective chiens et chats* (1994) où Jim Carrey déshabille théâtralement le personnage joué par Sean Young pour prouver qu'il s'agit d'une femme trans ou, selon ses termes, d'un « homme », devant une vaste audience de policiers qui se mettent tous à vomir lorsqu'il finit par triomphalement mettre au jour la bosse du pénis qu'elle cache dans ses sous-vêtements. Les esthétiques évoluent donc, mais la représentation des personnes trans au cinéma ne s'améliore pas pour autant : le cis gaze reste en effet le paradigme principal de leur représentation dans le cinéma le plus diffusé, bien que la manière dont il s'incarne évolue.

¹⁵ Voir par exemple « Hongrie, Etats-Unis, Russie... Une série de reculs pour les droits LGBT + », *Libération*, 18 mars 2025, www.liberation.fr/international/hongrie-etats-unis-russie-une-serie-de-reculs-pour-les-droits-lgbt-20250318_ANIOJEQXVNGVLBN6FQQHX5ZLQ/ [consulté le 21 août 2025], « Plus de X sur les passeports, effacement du changement de genre : l'administration Trump continue ses mesures contre les personnes trans », *RTBF*, 9 février 2025, <https://www.rtbf.be/article/plus-de-x-sur-les-passeports-effacement-du-changement-de-genre-sur-les-papiers-officiels-l-administration-trump-continue-ses-mesures-contre-les-personnes-trans-11500186> [consulté le 21 août 2025], « La Cour suprême du Royaume-Uni exclut les femmes trans de la définition juridique du terme "femme" », *Courrier International*, 16 avril 2025, https://www.courrierinternational.com/article/la-cour-supreme-du-royaume-uni-exclut-les-femmes-trans-de-la-definition-juridique-du-terme-femme_229963 [consulté le 21 août 2025]...

Où déceler le cis gaze, et comment le mesurer ?

Dans la lignée du populaire test de Bechdel¹⁶, Charlie Fabre a conçu un test pour identifier et « mesurer » le cis gaze dans une œuvre.

Le test de Bechdel

Inventé en 1985 par l'autrice de bandes dessinées Alison Bechdel et son amie Liz Wallace, pose les trois questions suivantes :

- y a-t-il dans le film au moins deux personnages féminins nommés ?
- si oui, y a-t-il une scène dans laquelle ces deux personnages parlent ensemble ?
- si oui, parlent-elles d'autre chose que d'un homme ?

Ces trois questions sont révélatrices de la sous-représentation des personnages féminins et de leurs histoires et points de vue au cinéma, car peu de films passent ce test qui semble pourtant très simple. Ainsi, l'étude « Devant et derrière la caméra, elles font des films » révèle dans son analyse des films nominés aux Magritte du Cinéma entre 2010 et 2022 que seulement 30,60 % d'entre eux passent le test, soit moins d'un tiers du corpus, alors que 38,50 % échouent dès la première question.

Le test du cis gaze est composé de vingt questions sur un personnage trans présent dans un film (les cinq premières ont été conçues par Nissa Mitchell¹⁷). Certaines sont très générales, d'autres au contraire très spécifiques, certaines portent sur des scènes plus violentes que d'autres (du compliment déplacé à l'agression physique). Nous verrons ci-dessous la pertinence de ces différentes questions, et j'en illustrerai quelques-unes en m'appuyant sur des films où elles sont particulièrement saillantes.

¹⁶Voir [ANALYSE GRIGNOUX BECHDEL]

¹⁷ Mitchell, Nissa. « The Cis Gaze. How Trans People Are Viewed Through Cis Expectations », in Trans Substantiation, en ligne [<https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>, consulté le 17 juin 2025].

Le test du cis gaze de Charlie Fabre

Est-ce que le personnage trans d'une œuvre audiovisuelle...

- s'habille et/ou se maquille ?
- est félicité-e car iel rentre dans une norme ciscentrée ?
- fait face à une remarque qui souligne le fait qu'on n'aurait jamais pu deviner qu'iel est trans ?
- est travailleuse-eur du sexe (et ses collègues sont également trans) ?
- a un comportement de prédateurice / est déloyal-e ?
- est appelé-e par son deadname / mégenré-e volontairement ?
- suit un parcours médical ? (et est-ce qu'on peut voir ses prises d'hormones et/ou des opérations chirurgicales / esthétiques liées à son parcours de transition?)
- a pour préoccupation centrale ou unique sa transition ?
- voit ses organes génitaux exposés à l'écran et/ou à d'autres personnages sans son consentement ?
- est la cause la détresse émotionnelle de l'un-e de ses proches ?
- est la victime passive d'une agression ?
- se fait du mal, de quelque manière que ce soit ?
- voit son identité remise en question par un personnage cis ?
- voit son identité validée par une analyse psychiatrique ?
- imite un personnage cis pour performer son genre ?
- n'a aucune interaction avec d'autres personnages trans ?
- a des relations amoureuses et/ou sexuelles exclusivement hétérosexuelles ?
- se regarde entièrement nu-e dans un miroir ?
- détourne son regard de son propre corps mais reste exposé-e à au moins un autre regard ?
- est joué-e par un-e acteur-ice cisgenre (surtout si le genre de l'acteur-ice diffère du genre du personnage) ?

Ce test peut être utilisé de deux manières différentes : soit comme outil statistique sur un corpus d'œuvres, afin de quantifier les occurrences de certains clichés dans l'ensemble de la production audiovisuelle, soit comme outil d'analyse d'une œuvre donnée, à la recherche du cis gaze qui s'y cache. Charlie Fabre propose d'attribuer un « score » à l'œuvre ainsi étudiée, en fonction du nombre de réponses négatives, produisant une sorte de note sur 20. Mais attention : ça n'est pas binaire, on ne peut pas se contenter de dire « tel film a un cis gaze, tel autre pas ». Quasiment tous les films sont porteurs du cis gaze dans une certaine mesure. Ça n'est d'ailleurs même pas linéaire : il ne suffit pas de noter les différentes œuvres pour les classer « de la plus cis gaze à la moins cis gaze ». Ci-après, je montre par exemple comment *Emilia Pérez* (2024) perpétue fortement le cis gaze malgré un « score » de 16/20.

À quoi sert le test, alors ? C'est un point de départ pour comprendre précisément *comment l'œuvre agit sur le monde*, quelles idées elle reconduit, quelles idées elle normalise, critique, promeut, etc. Le cis gaze se manifeste – ou est remis en cause – à travers des choix esthétiques qui nécessitent une analyse qualitative, que des outils quantitatifs comme des grilles de lectures sur l'identité des auteur-ices ou le test de Charlie Fabre peuvent faciliter.

Les différentes questions permettent en effet d'attirer notre attention sur plusieurs éléments structurels du cis gaze. Il y a d'abord, comme déjà évoqué, la mise en scène de **l'artificialité de la transidentité**. Ainsi, il n'y a rien d'inhabituel à voir une scène où un personnage s'habille, mais dans le cas des personnages trans ce type de scène est quasiment systématique. Il s'agit le plus généralement du sujet même de la scène : on nous montre comment ce personnage crée son apparence toujours perçue comme construite, contre-nature. De même lorsque l'on voit ce personnage reproduire les gestes d'un personnage cisgenre : la mise en scène insiste sur le caractère appris de sa performance de genre et sous-entend que celle des personnages cis serait innée, le modèle qu'on copie. Cette artificialité se retrouve également très souvent dans une idéologie totalement binaire du genre, avec des personnages trans obsédés par l'idée d'une transition radicale, qui ont une identité de genre hyper-féminine ou, beaucoup plus rarement¹⁸ hyper-masculine. L'« imitation » est alors présentée soit comme ratée (d'autres personnages savent ou découvrent le « secret », renvoient au personnage trans qu'il n'est pas « une vraie femme » ou « un vrai homme »), soit comme réussie (d'autres personnages ne se rendent pas compte que le personnage trans est trans, ce qui doit être compris comme une prouesse de sa part – et quand sa transidentité est révélée cela suscite des réactions extrêmes, on l'acclame pour sa prouesse ou on l'attaque en l'accusant de duperie). L'idée centrale reste donc que la performance de genre des personnes cis est plus vraie, plus naturelle, et que celle des personnes trans ne fait que tenter de reproduire ce modèle naturel, avec plus ou moins de succès.



¹⁸ Dans le cas d'un personnage d'homme trans, ce n'est évidemment pas par du maquillage que l'artificialité du genre va être mise en scène, mais plutôt par les vêtements, les cheveux, la prise de testostérone, des opérations et leurs cicatrices... Le fait que certains critères s'appliquent mieux aux personnages de femmes trans trahit aussi la sur-représentation des personnages de femmes trans dans la production audiovisuelle par rapport aux personnages d'hommes trans.



Dans *Girl* (2018) de Lukas Donth, la protagoniste, Lara (interprétée par l'acteur cisgenre Victor Polster), adolescente trans qui aspire à devenir danseuse étoile, est montrée une quinzaine de fois en train de s'habiller, se déshabiller ou se maquiller. On la voit en particulier mettre des vêtements qui codent spécifiquement son genre féminin, et s'entraîner à les porter : elle enfle des culottes, essaie un soutien-gorge, se perce les oreilles. Sa passion pour la danse classique donne l'occasion de scènes de vestiaire et nourrit un motif récurrent d'automutilation : Lara fait du mal à son corps à la fois par excès d'engagement dans la danse et parce qu'elle déteste ce corps « pas assez femme ». Le film insiste beaucoup sur le pénis de Lara, qui apparaît plusieurs fois à l'écran ; on la voit à plusieurs reprises, et en détail, faire du *tucking*, c'est-à-dire utiliser du sparadrap pour maintenir son sexe entre ses jambes et ainsi en masquer la bosse sous son justaucorps. L'imaginaire véhiculé identifie très clairement genre et sexe : Lara veut être une femme mais n'en sera pas vraiment une tant qu'elle aura un pénis et pas de seins, le moteur du film est son impatience vis-à-vis de sa transition hormonale et son empressement à transformer son corps, quitte à se faire violence.

Le test révèle aussi *l'omniprésence du monde médical* et de l'importance accordée à l'idée d'une « transition » comme une sorte de métamorphose. Non seulement il est très fréquent que les personnages trans suivent une transition médicale, prennent des traitements hormonaux, et subissent ou aient subi des opérations chirurgicales, mais en plus iels en parlent, les autres personnages en parlent, et les actes sont montrés : scènes de prise d'hormones, de rendez-vous médical, sur un lit d'hôpital...

Ce sur-investissement du monde médical révèle un imaginaire binaire qui persiste à identifier genre et corps. C'est comme si une femme trans n'était « vraiment » une femme qu'à condition d'avoir un corps biologique de femme. La transition médicale est certes un élément important dans la vie de nombreuses personnes trans, en particulier, justement, parce qu'elle leur permet de conformer leur apparence de genre à leur identité vécue, à leurs yeux et à ceux des autres. L'accès à ces traitements est un droit essentiel revendiqué par les mouvements LGBTQ+ à travers le monde qu'il convient de défendre et soutenir. Mais l'identité de genre vécue d'une personne n'est en aucun cas conditionnée à son corps et à son apparence.

L'omniprésence du monde médical renforce également l'idée d'une artificialité des corps trans : on ne se contente pas de montrer des corps trans tels qu'ils sont, on insiste sur la manière dont il se construisent ou se sont construits. Pour les personnages cis, il est à l'inverse rare sinon exceptionnel que ces processus de construction du corps (parcours médicaux et chirurgicaux, musculation, régimes, etc.) soient représentés, même s'ils existent dans la vie de nombreuses personnes. Par cette invisibilisation, le cinéma naturalise les corps cis. On remarquera d'ailleurs qu'il naturalise surtout certains types de corps cis, conformes à des critères de

beauté normatifs : alors que la plupart des acteur·ices cis, en particulier hollywoodien·nes, ont une apparence physique hors du commun et bien souvent renforcée par le recours à la chirurgie esthétique, la singularité et l'artificialité de leurs corps est passée sous silence. Le cinéma contribue de cette manière aux injonctions à se conformer à certains critères esthétiques tournés en une norme « naturelle », tout en présentant les personn(ag)es trans qui le font comme fausses, comme si dans leur cas il s'agissait d'une sorte de déguisement élaboré.

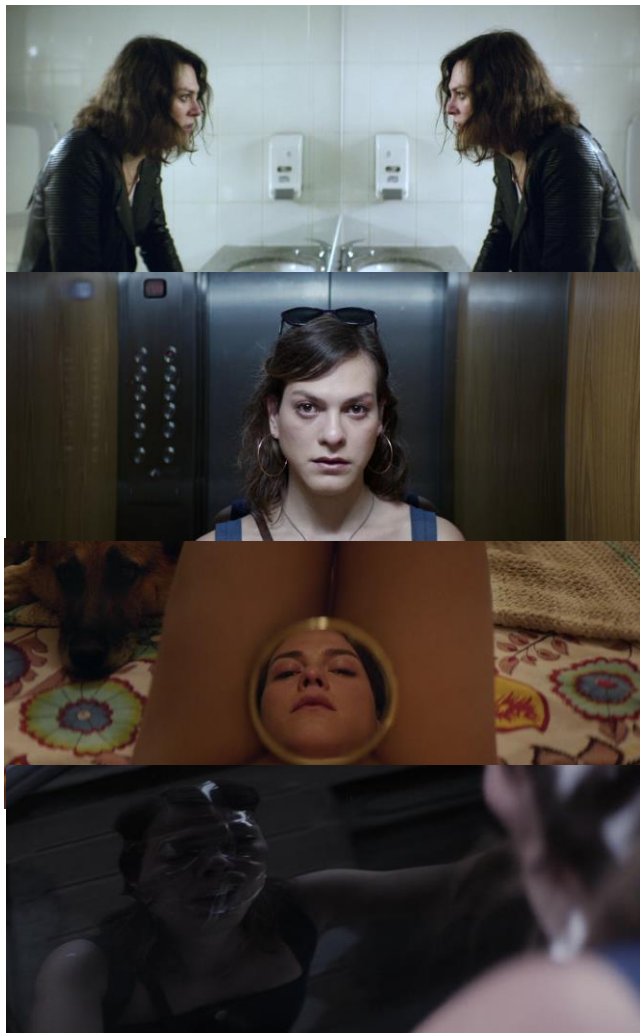


Dans *Danish Girl* (2015), le personnage de Lili Elbe, joué par Eddie Redmayne, consulte plusieurs « spécialistes », médecins, psychiatres, et subit deux lourdes opérations. Le dernier tiers du film, à partir de sa rencontre avec le Dr Warnekros, se déroule principalement dans le milieu médical. Avant sa vaginoplastie, Lili confie à son médecin son rêve de porter un enfant « comme une vraie femme ». Elle meurt des suites de l'opération, mais c'est une fin présentée comme heureuse pour le personnage, comblée d'avoir pu goûter quelques instants à ce corps « réellement » féminin... Ici encore, l'attention portée au monde médical et à la chirurgie est caractéristique du cis gaze. Ni les personnages, ni la mise en scène ne questionnent à aucun moment l'association qu'Elbe fait entre corps et genre, en vertu de laquelle elle doit être « corrigée » pour accéder à sa « vérité » de genre. Cautionner cette idée est nécessaire à la narration du film, qui cherche à créer de l'empathie pour le personnage, et ce jusqu'à sa mort douce-amère ; si, en tant que spectateur·ice, on s'en éloigne, alors le caractère obsessionnel de la quête de Lili Elbe la fait paraître folle, malsaine. Il convient de noter que la véritable Lili Elbe était effectivement très obsédée par sa transition chirurgicale, à une époque où le genre est fortement naturalisé et de discours qui réduisent les femmes à leur fonction procréatrice, d'où son besoin d'accéder à la féminité à travers la maternité. Mais le fait qu'il s'agisse d'une « histoire vraie » ne doit pas dédouaner les auteur·ices du film de la responsabilité d'avoir choisi d'adapter cette histoire-là en particulier. C'est précisément parce que Lili Elbe est compatible avec l'imaginaire ciscentré que son histoire a été choisie pour être adaptée au cinéma, par un réalisateur reconnu (Tom Hooper) et avec un casting prestigieux. Le film ne se base d'ailleurs pas sur la véritable histoire de Lili Elbe mais sur un roman (*The Danish Girl* de David Ebershoff) librement inspiré par celle-ci, dont l'auteur a inventé des scènes et des personnages. C'est un exemple typique de personnes cisgenres (Ebershoff, Tom Hooper, la scénariste Lucinda Coxon, Eddie Redmayne...) qui se saisissent d'un récit trans et y projettent leur propre imaginaire normatif.

En lien avec cette omniprésence du monde médical, on retrouve les marques de la **fétichisation des corps trans**, avec une grande insistance justement sur le corps, et les organes génitaux en particulier. Les opérations de (re)construction génitale

(phalloplastie ou vaginoplastie) reçoivent au cinéma une attention disproportionnée. La nudité, partielle ou totale, est de même un motif récurrent. Elle peut être intentionnelle de la part d'un personnage qui se regarde dans le miroir (généralement pour détester son corps pas assez semblable au modèle auquel iel aspire, ou au contraire pour admirer sa transformation, typiquement après une opération), ou subie (avec des scènes souvent violentes d'humiliation). Ou encore, on rencontrera souvent des scènes où le personnage est nu-e sans être regardé-e par personne... sauf par la caméra, avec une dimension voyeuriste dans la mise en scène – une scène sous la douche par exemple.





Dans *Une femme fantastique* (2017) de Sebastián Lelio, le personnage de Marina Vidal, interprété par Daniela Vega, est en permanence confronté à son reflet. Ce motif, ajouté à des scènes de nudité nombreuses et explicites (notamment un examen médical humiliant réalisé par la police et la longue traversée d'un sauna), est emblématique de la fétichisation du corps de l'actrice trans. Le film tourne sans arrêt autour de l'apparence du personnage, qui parle assez peu, et de son passing (sa capacité à « passer » pour une femme cis), personnage dont l'identité est en permanence remise en question ou niée par les autres protagonistes. Un cliché associé aux personnes trans voudraient qu'elles soient narcissiques, obsédées par leur image, mais *Une femme fantastique* révèle que c'est surtout le réalisateur cis qui est ici obsédé par le reflet de Marina.

Plusieurs questions portent de près ou de loin sur **la confrontation d'un personnage à la transphobie**, de la micro-agression (mégénrage volontaire) à l'agression violente. La transphobie fait évidemment partie du quotidien des personnes trans, mais la représentation systématique de cette violence à leur égard est enfermante : à force de voir toujours la transidentité associée à la transphobie, on a l'impression qu'il n'y a aucune issue, et les violences transphobes en sont même d'une certaine manière légitimées : « c'est comme ça, ça a toujours été comme ça », et donc ça sera toujours comme ça. D'autant qu'en cas de violences, la mise en scène ne prend pas toujours le parti de la victime, ou en tout cas pas de manière univoque, en particulier quand la transphobie émane de l'entourage du personnage trans, qui « fait de son mieux » et souffre de cette transition. L'inconfort d'un personnage qui

voit sa vision binaire et/ou ciscentrée du monde remise en question est mis sur le même plan (quand ce n'est pas le sujet principal du film) que les souffrances provoquées par le fait de voir son identité contestée par ses proches ou de subir des agressions verbales ou physiques directes.



Dans cette scène de *24 heures à New York* (*Mutt*, 2023) de Vuk Lungulov-Klotz, Feña, un jeune homme trans, rencontre par hasard son ex John, accompagné de sa nouvelle petite-amie, dans une boîte de nuit. Cette dernière, saoulée, commence à poser des questions intrusives à Feña : « Bon, je suis curieuse... Est-ce que tu as une bite maintenant ? ». La transphobie est donc bien présente dans ce film ; mais elle est intégrée d'une manière qui pour moi échappe au cis gaze. En effet, John intervient immédiatement pour défendre Feña, expliquant catégoriquement à sa petite-amie que « ça ne se fait pas » de poser une question pareille. La scène a une dimension presque pédagogique : John fait la leçon à travers elle aux spectateur·ices qui auraient pu imaginer qu'il était acceptable de poser une question semblable à une personne trans, et il est assez libérateur de voir un personnage cis prendre une véritable position d'allié.

Enfin, plusieurs questions pointent des **stéréotypes sociaux ou psychologiques associés aux personnes trans en tant que groupe** : être travailleur·euse du sexe, être déloyal·e, être narcissique, être en détresse psychologique et se faire du mal. On retrouve aussi le motif du mensonge, de la duplicité. Il est trop rare de voir des personnages à la fois trans et porteur·euses de ou animé·es par des valeurs positives.

Un test comme point de départ

Certains critères du test du cis gaze peuvent sembler anodins : est-ce que c'est si grave de voir un personnage trans s'habiller ? De montrer la transphobie que vivent effectivement au quotidien la plupart des personnes trans réelles ? D'avoir un personnage trans qui est travailleur·euse du sexe – il en existe, après tout ? Ces représentations particulières ne posent pas nécessairement problème en tant que telles, mais il ne faut pas oublier qu'elles s'inscrivent dans un contexte général où elles sont déjà surabondantes. Un film comme *Girl*, par exemple, fortement rejeté par la communauté trans, aurait pu avoir une réception un peu différente, comme une œuvre portant spécifiquement sur la dysphorie¹⁹ par exemple. Mais il s'agit d'un énième film qui ressasse les mêmes thèmes et les mêmes schémas, une pierre de plus à l'édifice de l'imaginaire dominant de la transidentité. *Girl* a d'ailleurs reçu un très bon accueil du grand public et des professionnel·les du cinéma, d'excellentes

¹⁹La dysphorie (de genre) désigne le sentiment d'inconfort, de malaise voire de souffrance provoquée par la différence ressentie entre son identité de genre et le genre perçu par les autres ou soi-même, souvent lié à l'apparence du corps. *Girl* raconte l'histoire d'une adolescente trans qui fait de la danse classique et souffre beaucoup de dysphorie vis-à-vis de son corps qui change trop lentement malgré la prise d'hormones, et culmine dans une scène d'automutilation.

critiques et plusieurs prix prestigieux, ce qui est rendu possible par le fait que le public cis peut le considérer comme un objet déconnecté de son contexte, alors que la communauté trans, exposée au quotidien aux oppressions que nourrit le film, réagit en conséquence. C'est pourquoi une analyse d'œuvre ne peut faire l'économie de prendre en compte le contexte dans lequel cette œuvre a été produite. Dans le même ordre d'idées, il faudra prendre en compte le genre cinématographique : la présence ou l'absence d'agression transphobe ne représente pas la même chose dans un drame « réaliste » que dans une saga de science-fiction.

Lorsqu'on dissèque le cis gaze dans une œuvre, il est intéressant de partir des questions posées par le test du cis gaze en ayant à l'esprit ces différents enjeux, afin d'analyser la position que prend la mise en scène et de comprendre à quel public elle s'adresse. Peut-être qu'un film ne répond qu'à un seul de ces critères, par exemple le fait que les proches du personnage trans souffrent de sa transition, mais que c'est le principal sujet du film. Peut-être qu'il y a une scène de maquillage clichée et une scène d'agression transphobe gratuite, mais que le film présente par ailleurs plusieurs personnages trans complexes, ni stigmatisé-es ni fétichisé-es, et qu'il contribue ainsi aussi à renouveler les imaginaires d'une manière empouvoirante. Il n'y a pas de recette toute faite, seulement des guides et des outils !

Le cis-gaze, un problème ?

Le cis gaze au cinéma, en perpétuant des stéréotypes, et en se focalisant sur des aspects secondaires de la transidentité, contribue à en créer un imaginaire faussé. Cela peut sembler abstrait, mais a des conséquences nocives bien réelles – et ce, même quand le cis gaze émane de productions « bien intentionnée », qui veulent par exemple dénoncer la transphobie, mais reconduisent finalement fétichisation et clichés. Cet imaginaire dominant donne en effet au grand public une « connaissance » de la transidentité qui est en fait une méconnaissance, éloignée de la réalité, et les personnes trans en sont directement impactées au quotidien. Les personnes cis qu'elles côtoient, proches ou moins proches, se font une certaine idée d'elles à partir de ces préjugés. Il est d'autant plus difficile de se faire accepter comme personne trans, que ce soit dans sa famille, un groupe d'amis, au travail... si tout le monde part du principe que la transidentité est artificielle, pathologique, narcissique ou perverse. En décrédibilisant les identités trans, cet imaginaire normalise la transphobie et légitime les agressions transphobes, qu'il s'agisse de micro-agressions du quotidien, d'insultes ou d'attaques violentes. Enfin, il pave le chemin des nombreuses politiques hostiles aux personnes trans, qui paraîtraient inacceptables si la transidentité était comprise dans sa réalité et les personnes trans considérées dans leur humanité.

Application à deux films : *Emilia Pérez* (2024) et *Laurence Anyways* (2012)

Je propose ci-après les analyses à partir du test du cis gaze de deux films : *Emilia Pérez* et *Laurence Anyways*, afin d'illustrer comment celui-ci peut être utilisé. Je les ai choisis en particulier parce que leur « score » au test n'est pas représentatif du cis gaze qui y est déployé : le premier, sorti en 2024, évite une grande partie des vingt critères, tout en manifestant un regard indéniablement ciscentré, alors que le second, bien qu'il corresponde à davantage de critères, présente par ailleurs une remise en question du cis gaze assez remarquable. Ces deux films ont de plus en commun d'avoir un personnage trans comme protagoniste mais dont la transition, quoique très présente, n'est pas le sujet principal du film.

Je précise qu'il ne s'agit pas de tomber dans une binarité manichéenne en affirmant que tel film serait « mauvais » et tel film serait « bon » du point de vue des représentations trans, mais d'étudier comment le cis gaze y agit. De même, les nuances que j'apporte par rapport au « score » obtenu par l'un ou l'autre film au test du cis gaze n'ont aucunement vocation à invalider la pertinence de ce test, au contraire : nous utiliserons les différents points du test comme autant de portes d'entrée, en remarquant non seulement leur absence ou leur présence, mais également en approfondissant la manière dont ils sont mis en scène ou évités. S'agit-il d'impensés, ou au contraire de gestes artistiques délibérés ? Qu'est-ce qu'ils révèlent ? À travers ces scènes, qu'est-ce que les films cherchent à dire – et y parviennent-ils ?

Emilia Pérez – résumé

Emilia Pérez (2024), écrit et réalisé par Jacques Audiard, raconte l'histoire d'une femme trans, Emilia Pérez, qui au début du film est connue comme chef d'un cartel mexicain sous le nom de Manitas del Monte. Elle charge une avocate de mettre en scène son assassinat et d'organiser sa chirurgie de réattribution sexuelle pour qu'elle puisse commencer une nouvelle vie. Mais quelques années plus tard, Emilia, ne supportant pas la séparation d'avec sa femme Jessi et ses enfants, exilés en Suisse, les fait revenir au Mexique en se présentant comme une riche cousine de Manitas. Elle fonde également une organisation caritative pour identifier les victimes des cartels, permettant aux proches de personnes disparues de ne plus vivre dans l'incertitude, et entame une relation avec Epifanía, la femme d'un homme dont le corps a été identifié par son organisation. Mais la volonté d'Emilia de contrôler Jessi, qui veut se remarier, et ses enfants, conduit à des conflits de plus en plus violents, qui culminent dans une fusillade à laquelle ne survit que l'avocate. Emilia Pérez est inhumée en grande pompe, célébrée en tant que bienfaitrice.

Emilia Pérez – test du cis gaze

Le film ne coche que trois des vingt critères du test du cis gaze de Charlie Fabre :

- Emilia a un comportement de prédatrice / est déloyale
- Elle suit un parcours médical (et ses opérations chirurgicales sont montrées)
- Elle n'a aucune interaction avec d'autres personnages trans.

On l'aperçoit également brièvement s'habiller, juste après son opération, et son identité est temporairement remise en cause par un personnage cis (le chirurgien qui va l'opérer, mais en son absence : il dit qu'un changement de sexe n'est pas nécessaire si c'est juste changer d'identité qu'elle désire, mais l'avocate lui répond qu'Emilia est vraiment trans).

Emilia Pérez – analyse

Il a beaucoup été reproché à *Emilia Pérez*, en premier lieu par les Mexicain·es, sa représentation d'un Mexique fantasmé bien loin de la réalité du pays²⁰. Le réalisateur a admis lui-même n'avoir pas fait de recherches avant de situer son intrigue dans le cadre du narcotrafic mexicain, si bien que les erreurs sont omniprésentes, qu'il s'agisse d'imprécisions dans les décors (le film a été entièrement tourné en studio en France), de scènes irréalistes comme l'audience au tribunal qui ressemble plus à un procès américain ou français que mexicain, ou du fait que les dialogues, majoritairement en espagnol, ne sont jamais prononcés avec un accent mexicain crédible. Il en résulte un manque flagrant d'authenticité, une vision de carte postale de ce pays qui semble avoir été choisi pour l'imaginaire du narcotrafic et de la violence associée, propice à une sorte de western contemporain. Cette démarche, eurocentrée, peut même être qualifiée d'**orientalisme** et d'**appropriation culturelle**. On peut adresser des critiques similaires concernant la représentation de la transidentité dans *Emilia Pérez* : le film trahit une méconnaissance profonde du

²⁰Voir par exemple « *Emilia Pérez* déchaîne les critiques au Mexique », *Le Monde*, 27 janvier 2025, https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/01/27/emilia-perez-dechaîne-les-critiques-au-mexique_6518669_3246.html [consulté le 30/07/2025].

sujet, lequel est utilisé dans une recherche de sensationnalisme et d'un vernis progressiste. Or, cette déconnexion entre les créateur·ices cis du film, en premier lieu son réalisateur Jacques Audiard, et le sujet de la transidentité qu'il mobilise, est l'essence même du cis gaze. Nous allons voir grâce au test de Charlie Fabre comment celui-ci se manifeste.

Orientalisme : vision ou représentation, par les cultures occidentales, du monde non-occidental, souvent idéalisée et fondée sur des préjugés¹.

Dans *Emilia Pérez*, il s'agit par exemple du fait d'associer immédiatement le Mexique aux cartels de la drogue.

Appropriation culturelle : l'exploitation par un groupe dominant des ressources (qu'il s'agisse d'éléments matériels ou symboliques) de la culture d'un groupe dominé, en les décontextualisant, les vidant de leur signification et les utilisant pour son propre profit.

Dans *Emilia Pérez*, il s'agit par exemple de l'utilisation de décors et de la mise en avant des paysages « mexicains » alors que le film a été entièrement tourné en France.

Le premier critère nettement présent est l'attention accordée au **corps** d'Emilia et au **monde médical**, résumant la transidentité à un changement physique, artificiel et binaire. La séquence consacrée à la transition médicale (recherche du bon chirurgien, puis opération), de presque un quart d'heure, est le point pivot du film, dont l'intrigue principale commence réellement au moment où Emilia décide de renouer avec sa famille. S'ils ne sont pas directement visibles à l'écran, les organes génitaux sont mentionnés et mis en scène avec insistance. Il y a d'abord la chanson, qui identifie genre et sexe d'une manière on ne peut plus littérale et binaire : « – *Man to woman, or woman to man ? – Man to woman. – From penis to vagina...* »²¹, et enchaîne les noms d'opérations dans une chorégraphie pop : « *Mammoplasty? – Yes! – Vaginoplasty?– Yes! – Rhinoplasty?– Yes! – Laryngoplasty?– Yes! – Chondrolaryngoplasty? – Yes, yes, yes!* »²². Ensuite, lors de l'opération, puis à son réveil, le regard d'Emilia est focalisé sur son sexe ; elle pleure de joie en découvrant sa toute nouvelle vulve, symbole ultime de l'accomplissement de sa transition. On remarquera aussi dans cette scène d'opération qu'Emilia, couverte de tellement de bandages qu'elle ressemble à une momie, subit un nombre considérable d'opérations simultanées : une invraisemblance qui trahit la démarche ciscentrée du film, dont l'auteur n'a pas jugé utile de se renseigner sur la réalité de telles opérations.

²¹« – D'homme à femme, ou de femme à homme ? – D'homme à femme. – De pénis à vagin... ».

²²« Mammoplastie ? – Oui ! – Vaginoplastie ? – Oui ! – Rhinoplastie ? – Oui ! – Laryngoplastie ? – Oui ! – Chondrolaryngoplastie ? – Oui, oui, oui ! ». Ce sont les noms d'opérations, respectivement, des seins, du nez, de la gorge, et plus spécifiquement de la pomme d'Adam.



Pendant qu'Emilia se fait opérer, la caméra nous montre son point de vue subjectif, aux bords floutés car ses yeux sont entourés de bandages et qu'elle est en train de s'endormir ; son regard se tourne immédiatement vers son entrejambe, tandis que les mains du chirurgien sont en train de déplacer la zone pour pouvoir opérer. Plus tard, Emilia se réveille et, même si elle est encore emmaillotée de toutes parts, se regarde dans un miroir de poche. Elle le descend doucement et la caméra change d'axe au moment où celui-ci arrive sur son sexe, qui n'apparaît pas directement à l'écran, le cadre se focalisant sur la réaction d'Emilia, qui fond en larmes, heureuse et soulagée.

La **fétichisation du corps trans** et l'**identification du genre au corps** apparaissent également dans la scène de la rencontre entre Manitas/Emilia et l'avocate. Lorsque celle-ci émet des doutes sur le sérieux du narcotraquant à propos de sa transidentité, Manitas lui montre ses seins, produit de deux ans de prise d'hormones. Là encore, sa poitrine n'est pas visible directement à l'écran : le bruit du zip du blouson de Manitas indique son geste, et la caméra se concentre sur la réaction de l'avocate. Cette brève scène s'inscrit dans une longue histoire de « révélations » où des personnages trans dévoilent leur « véritable nature » en se déshabillant, en particulier en montrant leurs seins. Il va sans dire qu'en réalité les personnes trans qui doivent faire un *coming-out* auprès de quelqu'un ne se déshabillent pas soudainement pour cela : il s'agit d'un pur fantasme cis (et sexiste, dans sa fétichisation des seins).



L'avocate que Manitas/Emilia a fait enlever pour lui confier la mission d'organiser sa disparition et sa transition ne peut cacher son choc lorsque celle-ci lui montre ses seins.





Comme dans *Emilia Pérez*, les personnages de *Yentl* (1983), *Just One of the Guys* (1985) *She's the man* (2006), *Albert Nobbs* (2011)... font une révélation spectaculaire en montrant tout à coup leur poitrine à leurs interlocuteur·ices, généralement choqué·es par cette découverte.

Ensuite, on retrouve chez Emilia Pérez un **comportement déloyal** et même de prédatrice, tout au long du film, comportement qui s'inscrit dans une tradition narrative de personnages trans malfaisants voire « psychopathes²³ » dont le ou la tueur·euse du *Silence des Agneaux*, Buffalo Bill, est emblématique. Curieusement, peut-être justement parce que présenter un personnage trans comme univoquement mauvais aurait pu entraîner une réception du film plus polémique, le scénario et la mise en scène ne prennent pas acte de la malfaisance réelle du personnage. Au contraire, Emilia est présentée comme une bonne personne, célébrée à la fin du film dans des funérailles émouvantes, avec une procession chantant en chœur « À celle qui, en l'espace d'une seconde, ouvrant ses bras chaleureux, a croisé notre chemin / À celle qui a accompli le miracle de changer le plomb en or et qui a réenchante ce monde / À celle qui a brandi à nos côtés, nous les damnés, le drapeau de la vérité / À celle qui, ardente figure, par sa grâce merveilleuse, nous a remplis de bonheur ». C'est pour moi un lourd contresens dans le scénario, car si on analyse le personnage, il est difficile de ne pas le voir comme en fait particulièrement maléfique ! Avant le début du film, Emilia est connue comme Manitas, redoutable chef de cartel, qui a d'innombrables assassinats sur les mains ; sa transition et sa disparition simulée lui permettent d'échapper à toute forme de responsabilité et de comptes à rendre à la justice, et elle vit ensuite dans l'opulence des millions amassés grâce au narcotrafic. Lorsqu'elle revient au Mexique, elle fonde une organisation caritative, financée par sa fortune, dont l'objet – identifier les corps des victimes des cartels pour permettre aux familles de faire leur deuil – est bien anecdotique comparé à la violence de ses crimes passés²⁴ Mais c'est

²³ Je fais référence ici à la figure du psychopathe, beaucoup représentée dans la fiction, et, tout comme les personnes trans, objet de nombreux fantasmes souvent éloignés de la réalité médicale à laquelle elle est censée faire référence.

²⁴ On retrouve là le schéma narratif également très fréquent au cinéma, en particulier hollywoodien, de la « rédemption » : un personnage qui a fait du tort (que ce soit un criminel, un vieil homme grincheux, un mari infidèle...) se rachète au travers d'une unique action d'éclat émouvante, souvent héroïque, parfois en se sacrifiant. Il n'est pas question de réparer le mal qui a été fait ou d'affronter ses responsabilités, mais de faire oublier le mal qui a été fait grâce à une seule action positive comme si elle pouvait être compensatoire. Une rhétorique qui n'est pas sans rappeler celle des grandes entreprises dont les activités sont écocidaires ou bafoient les droits humains, mais se « rachètent » en finançant des programmes de plantation d'arbres ou des bourses pour étudiant·es défavorisé·es.

peut-être vis-à-vis de ses proches, sa femme et ses enfants, qu'elle est la plus toxique : elle leur cache sa transidentité, leur fait croire à sa mort, puis les fait revenir au Mexique en se faisant passer pour une autre, leur mentant ouvertement à longueur de journée, les manipulant pour passer du temps en leur compagnie, contrôlant leur existence (elle ne supporte pas que Jessi ait un amant, alors qu'elle-même noue sans scrupule une nouvelle relation) en recourant à la violence (agression physique, menaces, chantage), un comportement qui finira par conduire de nombreuses personnes à la mort, dont Jessi et son amant.

Parmi les critères du test du cis gaze qui n'apparaissent pas, on trouve tous ceux liés à la **représentation de la transphobie** (mégenrage, remise en cause ou validation de son identité par les autres personnages...). Cela est dû au fait qu'Emilia n'est pas *out* en tant que personne trans. Bien sûr, il est parfaitement légitime pour une personne trans de vivre sans revendiquer sa transidentité, et de montrer au cinéma des personnages qui suivent cette voie ; mais ici, on est carrément dans le domaine de la duplicité et du mensonge, du fait que seule l'avocate est dans la confidence, et qu'Emilia n'en dit rien ni à sa famille (qu'elle prétend pourtant aimer énormément) ni à sa nouvelle partenaire. À une époque où il est de plus en plus fréquent de « soupçonner », à tort ou à raison, des personnes d'être trans, ce choix narratif apparaît de plus comme nettement irréaliste, notamment le fait que Jessi ne reconnaisse jamais Manitas/Emilia. Le fait que l'illusion soit si parfaite n'est pas en soi problématique, mais trahit le cis gaze par l'inauthenticité du récit. Enfin, le choix d'Emilia de taire sa transidentité même à ses proches sous-entend qu'elle serait rejetée si elle était honnête. La transphobie et la détresse émotionnelle causée aux proches sont donc bien présentes, mais en filigrane.

Dans le même ordre d'idée, si on ne voit pas Emilia se maquiller ou imiter une personne cis, cela ne signifie pas que le film remet en cause l'idée d'une **artificialité des identités trans** : c'est parce que cette artificialité est entièrement prise en charge par la transition médicale. De fait, il y a juste un plan où l'on voit Emilia, de dos, en train de passer un soutien-gorge tout en s'entraînant à dire « Madame Emilia Pérez, enchantée », qui intervient immédiatement après les opérations, et juste avant le carton « Quatre ans plus tard » : c'est comme si elle s'était « transformée » en enfilant sa très coûteuse peau de femme.

Le personnage d'Emilia est joué par une actrice trans, Karla Sofía Gascón, ce qui est un « point positif » sur le test du cis gaze. Il est appréciable que les luttes menées par la communauté trans aient attiré l'attention sur cet enjeu et progressivement rendu de plus en plus difficilement acceptable de faire jouer par un·e acteur·ice cisgenre le rôle d'un personnage transgenre, permettant en particulier à de plus nombreuses personnes trans de se faire une place dans l'industrie cinématographique, qui pourront à leur tour participer à faire changer les imaginaires dominants. Notons cependant que, dans le cas d'*Emilia Pérez*, la présence de Karla Sofía Gascón a eu peu d'influence sur le cis gaze du film. En effet, elle n'a que peu été impliquée dans le processus créatif du film, et il ne suffit pas d'être trans pour déconstruire le regard cis. En l'occurrence, Karla Sofía Gascón semble pétrir d'imaginaires généralement réactionnaires et d'une conscience politique peu affûtée ; c'est du moins ce qu'on peut supposer à la lecture de ses

tweets islamophobes, contre le mouvement Black Lives Matter et la diversité à Hollywood²⁵ (aux « arguments » particulièrement rudimentaires) ou de sa réaction aux réserves émises par les critiques trans sur *Emilia Pérez*²⁶ : elle leur reproche d'être jaloux et leur « stupidité », et leur dit que si ça ne leur plaît pas « iels n'ont qu'à faire un film iels-mêmes »²⁷ ignorant ainsi ouvertement que les luttes progressistes appellent depuis des décennies à davantage de diversité derrière la caméra – en particulier, de permettre à des personnes trans de réaliser des films, a fortiori des films à gros budget comme *Emilia Pérez* (qui a coûté 25 millions d'euros)²⁸.

Enfin, au-delà du test du cis gaze, on peut relever la présence de thèmes associés de manière récurrente à la transidentité. Il y a d'abord celui de la **métamorphose**, de la transition perçue comme une transformation, avec même le motif de la mort, qu'on retrouve souvent dans les discours transphobes (c'est ainsi qu'Elon Musk affirme à propos de sa fille trans que « [son] fils a été tué par le virus woke »). Or, les personnes trans ne se transforment pas : elles ont des pratiques du genre et de leur corps qu'elles peuvent faire évoluer (tout comme le font les personnes cis) pour que leur apparence et leur perception par la société et iels-même correspondent mieux à leur identité vécue. Cet inévitable effet avant/après se double d'une **caractérisation essentialiste** et **sexiste** des deux avatars du personnage : Manitas, l'homme, est cruel, violent, tandis qu'Emilia, la femme, est présentée comme affable et douce, comme si sa transition chirurgicale la faisait « progresser » moralement et lui donnait des traits de caractères « féminins ». Cette binarité est encore renforcée par la scène où Emilia devient physiquement violente contre Jessi qui lui annonce qu'elle veut quitter sa maison : elle la plaque sur son lit et lui parle soudain avec la voix grave de Manitas – comme s'il y avait en elle une « nature » masculine en lutte avec son identité féminine.

²⁵Voir « Karla Sofia Gascón, l'actrice d'*Emilia Pérez*, présente ses excuses pour d'anciens tweets sur la communauté musulmane et la mort de George Floyd », in *Le Monde*, 31/01/2025, www.lemonde.fr/culture/article/2025/01/31/l-actrice-d-emilia-perez-karla-sofia-gascon-presente-ses-excuses-pour-des-tweets-racistes-et-islamophobes_6525255_3246.html [consulté le 04/07/2025].

²⁶Dans « Emilia Pérez's Karla Sofia Gascón Is About to Make Oscar History, but She's Not Done Fighting », entretien avec David Canfield, in *Vanity Fair*, 06/01/2025, www.vanityfair.com/hollywood/story/karla-sofia-gascon-emilia-perez-awards-insider [en anglais, consulté le 04/07/2025].

²⁷ « *Being LGBTQ, having those labels, does not remove your stupidity, just like heterosexuality does not remove your stupidity. What bothers me is that the people saying things like that [are] just sitting at home doing nothing. If you don't like it, go and make your own movie.* », *ibidem* (« Être LGBTQ, avoir ces étiquettes-là, ça ne vous enlève pas votre stupidité, tout comme être hétéro ne vous enlève pas votre stupidité. Ce qui me dérange, c'est que les gens qui disent ce genre de choses restent assis chez eux à ne rien faire. Si ça ne vous plaît pas, vous n'avez qu'à faire votre propre film. », je traduis).

²⁸Budget mentionné dans l'article « Cannes 2024 : les maisons de luxe défilent dans les budgets des films », in *Le Monde*, 18/05/2024, www.lemonde.fr/culture/article/2024/05/18/cannes-2024-les-maisons-de-luxe-defilent-dans-les-budgets-des-films_6234032_3246.html [consulté le 04/07/2025].



Lorsque Jessi annonce à Emilia qu'elle compte déménager avec son amant, celle-ci devient agressive, d'abord verbalement – elle traite ce dernier de « maquereau » et déclare « Tu peux aller niquer ta salope de mère avec ton putain de mec » – puis physiquement, plaquant Jessi sur le lit et la menaçant de son poing. Surtout, sa voix baisse d'un coup, redevenant celle, grave, caractéristique, qu'on avait entendue dans la bouche de Manitas au début du film. La scène raconte qu'il y a « toujours homme en elle », un homme violent dans son corps de femme douce. C'est d'ailleurs le début d'une escalade de la violence où le passé d'Emilia la rattrape – elle n'est jamais identifiée comme étant Manitas, mais retrouve petit à petit ses pratiques de chef de cartel (dans la scène suivante, l'amant de Jessi se fait tabasser par un homme de main envoyé par Emilia qui exige qu'il quitte Mexico) jusqu'à la fusillade finale.

Le cis gaze est ainsi omniprésent dans *Emilia Pérez*, malgré un « bon » score au test de Charlie Fabre. Cela ne doit pas nous empêcher de célébrer par exemple le fait que Karla Sofía Gascón est la première actrice transgenre à recevoir un prix d'interprétation au Festival de Cannes. Malheureusement, comme le résume très bien la critique Kyndall Cunningham : « [*Emilia Pérez*] s'inscrit parfaitement dans une catégorie de films que l'establishment blanc d'Hollywood célèbre toujours volontiers : des histoires mièvres sur des personnes en marge de la société, donnant aux spectateur·ices qui les consomment le sentiment d'avoir une conscience sociale, sans pour autant remettre en question les stéréotypes et les messages politiques qu'ils véhiculent »²⁹ : autrement dit, un emballage progressiste en apparence, mais un regard dominant non questionné et des récits pétris d'imaginaires réactionnaires qui ne renouvellent aucunement.

²⁹« ... it falls neatly into a category of movies the white Hollywood establishment loves to celebrate: mawkish stories about people on society's margins that allow viewers to feel socially aware through their consumption, without challenging of any of the stereotypes and political messaging presented in them. », « Emilia Pérez's controversies didn't stop it from winning Oscars », Kyndall Cunningham, Vox, 03/03/2025, www.vox.com/culture/390998/emilia-perez-selena-gomez-oscars-green-book-crash-transgender-musical [consulté le 04/07/2025].

Laurence Anyways – résumé

Laurence Anyways (2012), écrit et réalisé par Xavier Dolan, raconte l'histoire d'une femme trans, Laurence Alia, et du couple qu'elle forme avec Fred Bellair. Au début du film, alors qu'elles sont déjà en relation, Laurence, qui se présente encore comme un homme, révèle à Fred le jour de son anniversaire qu'elle s'identifie comme femme. Fred est ébranlée par la nouvelle mais finit par l'accepter et devient même, contre l'avis de sa famille, la meilleure alliée de Laurence, l'encourageant dans sa transition. Mais Laurence est licenciée de son poste de professeure de français sous la pression de parents d'élève, et Fred découvre qu'elle est enceinte et avorte en secret ; elles finissent par se séparer. Après cinq ans de silence, et bien qu'elles aient chacune refait leur vie avec quelqu'un d'autre, Laurence contacte Fred suite à la publication de son premier recueil de poésie, elles s'enfuient ensemble sur une île, mais sans parvenir à raviver durablement la flamme, et elles se séparent définitivement cette fois. La dernière scène du film montre leur rencontre, neuf ans plus tôt, sur un plateau de tournage publicitaire.

Laurence Anyways – test du cis gaze

Le film coche nettement et tout au long du film six des vingt critères du test de cis gaze de Charlie Fabre ; en effet, Laurence :

- s'habille et se maquille à l'écran ;
- a un comportement de prédatrice / est déloyale (elle est plutôt intègre pendant la plupart du film, mais durant sa longue séparation avec Fred, elle l'espionne, la *stalk*, et de plus elle ment à sa nouvelle compagne pour partir avec Fred) ;
- est mégenrée volontairement par plusieurs personnages ;
- voit son identité remise en question par des personnages cis à de multiples reprises ;
- est cause de détresse émotionnelle chez ses proches (de Fred et plus encore de ses parents) ;
- est jouée par un acteur cisgenre, dont le genre diffère qui plus est du sien (Melvil Poupaud).

Par ailleurs, on peut argumenter de la présence de plusieurs autres critères de manière plus subtile :

- la transition de Laurence n'est pas sa préoccupation unique ni même centrale (c'est sa relation avec Fred qui occupe le centre du film) mais c'est un motif très présent et une grande partie des scènes et des dialogues abordent frontalement cette question ;
- lorsque les difficultés s'accumulent pour Laurence, elle est victime d'une agression (mais pas passive comme le propose le test du cis gaze) : dans un bar, alors qu'un homme commente son « look » et s'approche d'elle de manière menaçante, Laurence se redresse brusquement pour le frapper et, dans la scène suivante, on la découvre dans la rue, le visage en sang ;
- dans une scène proche de la fin du film, un jeune homme salue Laurence depuis un balcon en l'appelant « Madame » et fait un geste séducteur (il lui souffle un baiser) ; comme la scène est majoritairement muette cela n'est pas explicité par des paroles mais la mise en scène semble « féliciter » Laurence parce qu'on ne devine pas qu'elle est trans, et parce

qu'elle rentre dans une normée ciscentrée hétérosexuelle en étant perçue comme séduisante par de jeunes hommes.

Laurence Anyways – analyse

Le principal enseignement du test du cis gaze est la place très importante que prend la transition de Laurence dans le film, et la mise en scène de la transphobie. Laurence, en sortant du placard et en faisant sa transition sociale, se heurte à d'innombrables obstacles, au premier rang desquels le rejet par ses proches, qui souffrent très manifestement de sa transition. Bouleversée, Fred commence par lui demander « pourquoi tu m'as pas dit que t'étais homosexuel », puis nie ce que lui dit Laurence : « je suis pas conne, je l'aurais vu, je l'aurais senti », l'interroge avec insistance pour savoir si elle se « déguis[ait] en femme » avec ses vêtements, une scène assez violente et dont la violence n'est remise en cause ni par Laurence, ni par la mise en scène. Fred prend ensuite ses distances d'avec Laurence pendant un temps.

La violence du rejet est plus contenue mais non moindre du côté des parents de Laurence : sa mère reste dans le déni, souvent froide, parfois colérique, et lui interdit carrément de parler à son père, un homme prostré devant sa télévision à longueur de journée.

Les personnages secondaires ou même figurant-es qui manifestent de la transphobie à l'égard de Laurence sont également légion tout au long du film : passant-es qui la dévisagent, parents d'élèves qui se rencontrent pour la faire licencier, la mère et la sœur de Fred qui affichent leur dégoût sans retenue, la serveuse d'un restaurant qui enchaîne les questions indiscrettes et les remarques déplacées, et cet homme patibulaire avec qui Laurence finit par se battre dans un bar... Le cis gaze est donc bien présent dans sa dimension enfermante qui associe systématiquement **transidentité et transphobie**.

Néanmoins, cet aspect doit être nuancé par le fait que Laurence croise également au fil de sa route de nombreux **alliés et alliées**. Là encore, en premier lieu, Fred : après son break, elle accepte l'identité de Laurence, décide de revenir en couple avec elle, l'encourage à être elle-même et la soutient dans les épreuves qu'elle traverse.

Avec sa mère, Laurence n'aura jamais une relation saine, mais une forme d'apaisement se dessine néanmoins au fur et à mesure du film et des années. Dans la dernière scène où la mère apparaît, au restaurant, elles ont un échange passif-agressif qui se durcit de plus en plus ; Laurence dit à sa mère : « Je t'ai toujours considérée comme une femme qui était là dans la maison. J'ai jamais eu l'impression que t'étais ma mère. », qui lui répond : « Et moi j'ai jamais eu l'impression que t'étais mon fils. » mais ajoute ensuite : « Par contre j'ai l'impression que t'es ma fille. ». C'est une acceptation assez brève en regard de ce qui a précédé, même si elle est forte et porteuse d'espoir, de l'idée qu'un progrès est possible.

Encore plus remarquable : la présence de personnages secondaires là aussi assez nombreux qui soutiennent Laurence et lui témoignent activement de la solidarité. Il y a ses collègues, comme M. Lafortune, qui montre un enthousiasme un peu maladroit la première fois que Laurence vient enseigner habillée en femme, mais en rit avec elle, et ne cache pas son sentiment d'injustice lorsqu'elle se fait licencier. Il y a aussi la famille Rose : une famille choisie de personnes *queer* qui prend Laurence

sous son aile au moment où celle-ci est au plus bas, lui offrant de la chaleur, un peu de simplicité et d'amour sans condition. Remarquons d'ailleurs que Laurence interagit à deux occasions avec d'autres personnes trans : la famille Rose dont plusieurs membres ont un genre « trouble » (leur apparence de genre échappe aux représentations dominantes du genre binaire), et un homme trans chez qui elle invite Fred à dîner vers la fin du film pour lui montrer un exemple de couple heureux et installé.



Quand Laurence, le visage en sang, le souffle court, se retrouve seule sous la neige dans la rue, sans pièce pour téléphoner, les passant-es l'ignorent, jusqu'au moment où Baby Rose l'aborde : « Tu veux téléphoner mon amour ? ». Baby Rose est une personne assignée homme et au look efféminé, dont le genre, comme celui du reste de sa famille choisie, reste trouble, n'est pas mis en mots. Iel emmène Laurence chez iel pour qu'elle puisse téléphoner, soigne ses blessures, et la présente aux autres : Mamy Rose et Tatïe Rose, deux vieilles dames affables et très apprêtées, Shookie Rose, la « petite cousine » qui dit ce qu'elle pense, et Dada Rose, « l'amant [de Mamie Rose] dans les années 70 », personne assignée homme au look plutôt folle. C'est une famille choisie : Mamy Rose présente Baby Rose comme son « fils », et Shooky s'exclame : « Qu'est-ce que tu racontes ! C'est pas ton fils ! », la réplique laissant planer le doute à la fois sur le lien de parenté potentiel entre les personnages et le genre de Baby Rose. De même, Laurence est accueillie et

invitée à boire le thé avec les Rose sans qu'on lui pose de question : une parenthèse comme une utopie queer où le genre est libre, fluide, et ne fait pas l'objet de débats. Le réconfort et la puissance de la communauté, pourtant des éléments clés de beaucoup de parcours de personnes trans, ne sont que très rarement représentés au cinéma.

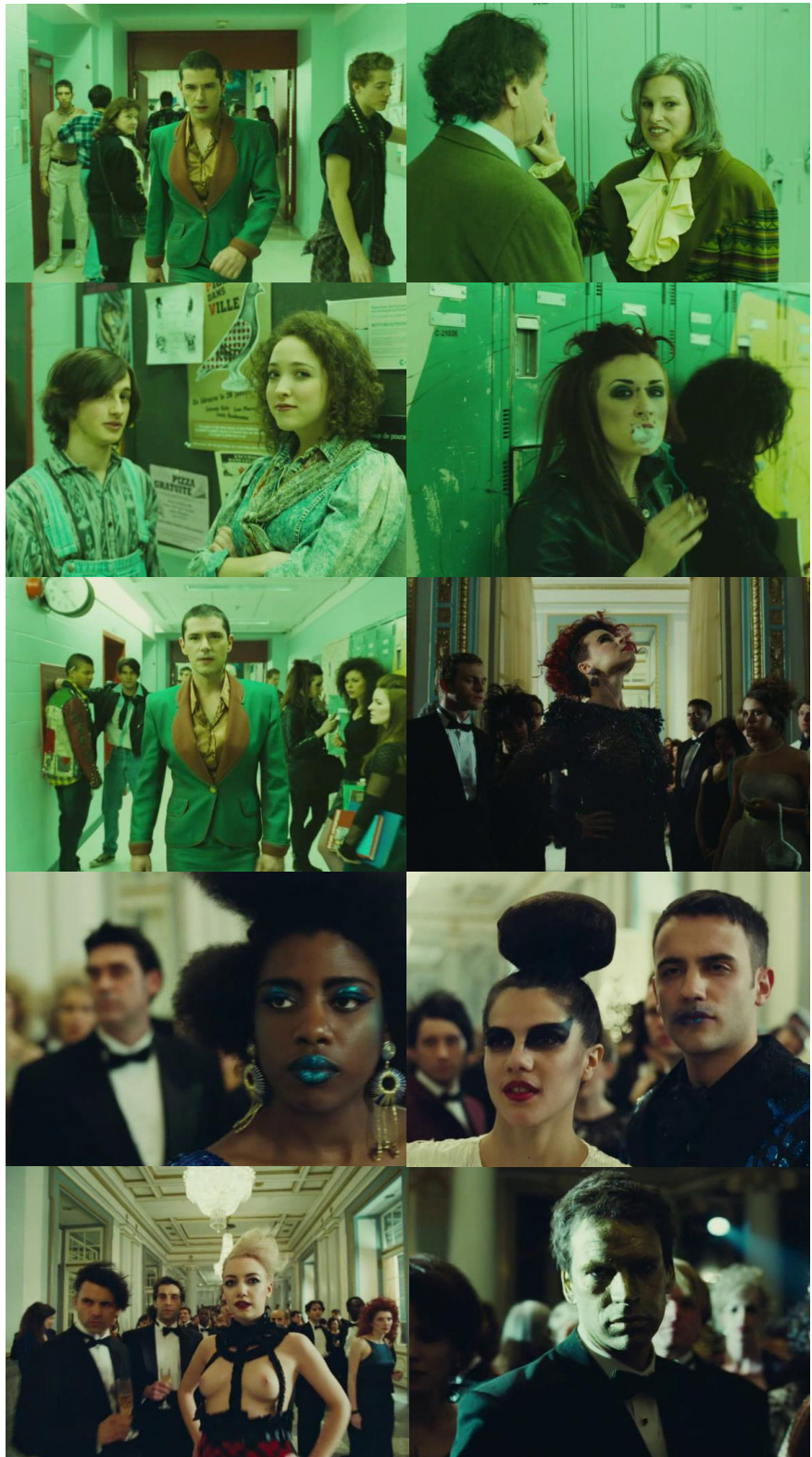
Le test du cis gaze nous fait également relever la scène où Laurence se maquille, pour la première fois (en tout cas la première fois après être sortie du placard), qui s'inscrit dans une longue lignée de scènes montrant la construction du genre chez des personnes trans, et qui instille donc l'idée d'une artificialité de leur genre. Cependant, *Laurence Anyways* artificialise également les identités cis. En particulier, une scène en miroir de celle-ci montre Fred se maquillant à son tour, en faisant le même geste que Laurence : mettre du mascara. Ce geste insiste sur la similarité entre les deux scènes et invite les spectateur-ices à interroger leur perception de la première : au fond, quelle différence entre Laurence qui se maquille et Fred qui se maquille ? On peut également remarquer un parallèle dans le choix du prénom des protagonistes, des prénoms mixtes à rebours de leur genre assigné : Laurence porte un prénom plutôt perçu comme féminin³⁰ qu'elle conserve après sa transition, et Frédérique se fait appeler Fred, prénom ou diminutif plus fréquemment masculin, bien qu'elle soit cisgenre et reste féminine d'un bout à l'autre du film.



La première fois que Laurence se maquille sans le cacher à Fred, c'est avec elle et sous son regard encourageant. Plus tard, c'est Fred qu'on voit se maquiller, faisant exactement le même geste que Laurence, se mettre du mascara. L'ordre des scènes est important : si on avait d'abord vu Fred se maquiller, cela aurait pu indiquer que Laurence « l'imité » pour performer son genre féminin, mais en l'occurrence c'est Fred qui fait comme Laurence, nous rappelant que le genre est construit par des pratiques même chez les personnes cis.

La direction artistique, en particulier les costumes, qui exagèrent largement les excentricités de la mode des années 90 (dans lesquelles se situe l'intrigue), vient également questionner le regard dominant. En effet, beaucoup des personnages qui dévisagent Laurence (ou parfois Fred) ont une apparence complètement fantasque ou baroque, alors que Laurence reste dans une esthétique féminine très « sage » tout au long du film : on se demande qui est le la plus « bizarre ».

³⁰ « Laurence » est un prénom masculin en anglais (variante de « Lawrence ») et féminin en français ; au Québec, il se retrouve sous l'influence de ces deux langues. La dernière scène, un flash-back qui montre la rencontre entre Laurence et Fred, et donne son titre au film, met l'accent sur les prénoms des protagonistes. Les toutes dernières répliques, après que Laurence et Fred se serrent la main, sont : « – Fred Bellair. – Laurence Alia. – Laurence qui ? – Alia. Mais... c'est Laurence, anyways. ».



Deux autres scènes du film sont mises en parallèle (ainsi qu'avec la toute première scène du film, sur laquelle nous reviendrons). Dans la première, Laurence, pour sa première journée d'enseignement avec des vêtements féminins, traverse un long couloir et les étudiant-es la dévisagent, se retournant sur son passage. Dans la seconde, Fred se rend à une soirée de gala vêtue d'une magnifique robe à paillettes au dos nu impressionnant ; elle fend la foule des invité-es qui la dévisagent de même. Parmi les étudiant-es comme parmi les convives de la soirée, de nombreux personnages ont des styles vestimentaires et capillaires remarquables, et une apparence au moins aussi extravagante que celle du personnage qu'ils scrutent.

Enfin, si on ne peut pas dire que le film la montre imiter un personnage cis pour performer son genre, Laurence avoue à Fred lors de leur dernière scène – un rendez-vous dans un bar trois ans après leur ultime rupture – qu'elle lui a emprunté un geste, celui de se remettre les cheveux derrière l'épaule. Elle commente : « J'adore quand tu fais ça ! C'est un truc que je t'ai piqué, parce qu'en fait j'adore quand on voit ta nuque. J'adore ta nuque, quoi. ». Laurence le dit avec une sorte de complicité que pourraient tout aussi bien partager deux amies cis, et finalement l'imitation n'est pas amenée comme une manière de « ressembler » au genre de Fred mais comme le prétexte d'un moment de tendresse et de connivence au milieu d'une scène où les deux personnages sont un peu embarrassés de se retrouver après si longtemps.

Il faut par ailleurs souligner que la transition de Laurence, même si elle s'identifie comme femme, n'est pas totalement binaire. Elle porte un peu de maquillage, des boucles d'oreilles, des tailleurs et des robes, mais dans un premier temps elle garde les cheveux très courts, et n'altère par exemple jamais sa voix grave. Le film et le personnage ne portent pas d'idée préconçue normative sur ce que serait être « une vraie femme », et Laurence n'est pas en quête de donner « l'illusion » d'en être une. Tous les critères du test du cis gaze ayant trait au parcours médical, au corps, à la nudité, aux organes génitaux... sont ainsi absents. Laurence n'évoque jamais la volonté ou le besoin d'avoir des seins ou un vagin (au moment de son *coming-out*, elle pointe cependant différentes parties de son corps, son biceps, son entrejambe, en disant que tout ça la « dégoûte » et « n'est pas [elle] »). La seule mention d'une opération est à propos de l'homme trans que Laurence fait rencontrer à Fred, et dont celle-ci ne sait pas au départ qu'il est trans (et dont on notera qu'il est, comme Laurence, joué par un acteur cisgenre).

Une scène joue même sur les attentes du regard cis, et son réflexe du « avant/après » qui voudrait qu'on attende une transition binaire et vraiment flagrante comme celle d'Emilia Pérez. Après une ellipse de six ans, indiquée par un carton, on retrouve Fred faisant ses courses dans un supermarché. La caméra dévoile petit à petit une autre femme, et tout est fait pour nous faire croire qu'il s'agit de Laurence « transformée ». On découvre ensuite qu'il s'agissait en fait d'un nouveau personnage, Charlotte, la nouvelle partenaire de Laurence, laquelle a peu changé d'apparence : la scène nous invite ainsi à prendre conscience de nos attentes en tant que spectateur·ices, qui viennent d'être déjouées.



Un regard dans un rétroviseur, des bottes (dans un plan semblable à celui sur les talons de Laurence la première fois qu'elle va enseigner avec des vêtements féminins), un visage d'abord masqué par des cheveux, puis plein cadre : la mise en scène joue sur les codes de la « révélation » et fait croire que l'on découvre Laurence transformée après six ans. D'autant que le personnage croise Fred dans un supermarché, avec une grande emphase et un plan au ralenti au moment où les deux femmes se frôlent. Il s'agit d'une actrice cis (Magalie Lépine-Blondeau), dont le visage ressemble suffisamment à celui de l'acteur qui joue Laurence (Melvil Poupaud) pour alimenter le doute et laisser imaginer que c'est elle qui jouera ce rôle dans le dernier tiers du film. Mais toutes ces attentes sont déjouées dans la scène suivante où l'on découvre qu'il s'agit de Charlotte, la nouvelle partenaire de Laurence, toujours interprétée par le même acteur, et qui n'a guère changé si ce n'est qu'elle s'est laissé pousser les cheveux.

Pour finir, je souhaiterais revenir sur la toute première séquence du film, dans laquelle on retrouve des procédés cinématographiques auxquels les scènes de la traversée du couloir, de l'arrivée de Fred en soirée et de la découverte de Charlotte au supermarché font écho. On y retrouve une dramaturgie du dévoilement et de la révélation : Laurence, en tailleur et jupe bleu clair, apparaît petit à petit, à travers un voile de fumée, de dos, au bord du cadre... Il y a quelque chose de voyeuriste dans l'esthétique et le montage, mais là encore cette attente problématique n'est pas satisfaite : la caméra s'approche de Laurence par derrière jusqu'à un très gros plan, puis Laurence tourne doucement la tête... et le plan est coupé avant qu'on ait pu voir son visage.

Dans un montage qui alterne avec les plans sur Laurence, on retrouve également un enchaînement de gros plans sur des figurant-es qui la dévisagent – sauf qu'on ne sait pas encore qui elles regardent. On assiste à ces regards, pour la plupart clairement intrusifs, et même on les reçoit, car plusieurs personnages regardent droit dans l'axe de la caméra. On fait donc en quelque sorte l'expérience d'être dévisagé-e de cette manière, et cette expérience peu agréable donne l'occasion de s'interroger sur comment on va soi-même regarder Laurence dans la suite du film, en étant de fait dans cette position d'observateur-ice extérieur-e.

Et avant même cette séquence, pendant que s'affichent les logos des producteurs et distributeurs du film, on entend Laurence dire³¹ : « Écoutez, je... recherche une personne qui comprenne ma langue et qui la parle, même. Une personne qui, sans être un paria, ne s'interroge pas simplement sur les droits et l'utilité des marginaux, mais sur les droits et l'utilité de ceux qui se targuent d'être normaux. ». Le choix du mot « marginaux » est intéressant. Le réalisateur et scénariste Xavier Dolan, dont la majorité de la filmographie tourne autour de son identité d'homme gay, n'aborde pas la transidentité comme un « sujet » complètement extérieur, mais s'intéresse à ce que l'expérience trans a en commun avec la sienne et celle de toutes les personnes marginalisées par la société. Cette notion de **marginalité** est très explicitement déconstruite aussitôt qu'elle est introduite : elle renverse le rapport de force en interrogeant « ceux qui se tardent d'être normaux ». C'est exactement l'inverse de la définition du cis gaze : il n'y a pas d'artificialisation ou d'objectivation des identités dominées et de naturalisation des identités dominantes, mais un point de vue situé dans une expérience dominée et une remise en cause de l'hégémonie et de la prétendue normalité des expériences dominantes.



Avant même que l'on voit Laurence, qui n'apparaît d'ailleurs qu'en amorce de l'image ou à travers un voile de fumée, la première séquence montre plusieurs personnages qui la regardent marcher dans la rue. Les plans sont tournés au ralenti, mettant beaucoup d'emphasis sur ces regards. On ignore encore ce qu'elles regardent ainsi, mais on constate que certain-es observent sans s'en cacher, d'autres du coin de l'œil. Surtout, si certains regards sont dirigés vers l'hors-champ, plusieurs sont des regards-caméra : c'est nous, spectateur-ices, qui sommes dévisagé-es. Cette scène d'ouverture insiste donc lourdement sur la notion de regard, et, même si elle reconduit la direction d'un regard dominant (des personnes cis regardent une personne trans), la multiplication des angles permet de mettre en lumière cette direction. Après avoir été dans la position d'être scruté-e par un regard-caméra, l'expérience de suivre le regard suivant pour scruter Laurence prend une dimension différente et offre la possibilité de questionner ce regard et ses attentes. On remarquera d'ailleurs que la mise en scène reprend des procédés typiques du male gaze, en

³¹Il faut souligner que c'est Laurence qui a le contrôle du récit : le film est ponctué d'extraits d'une interview qu'elle donne suite à la publication de son autobiographie. Ce parti-pris est à double tranchant : il est trop rare que le point de vue soit d'une œuvre portée par le personnage trans lui-même, mais un tel dispositif relève de l'appropriation culturelle si le film a été écrit uniquement depuis la subjectivité de personnes cis. Je ne peux cependant pas commenter ce point car j'ignore quelle a été la démarche de production du film, en particulier si des personnes trans ont été consultées par Xavier Dolan pour l'écriture de *Laurence Anyways* ; seulement qu'il s'est lointainement inspiré de l'histoire de Luce Baillairgé, ex-partenaire de la productrice Lyse Lafontaine, et à qui le film est dédié.

particulier les gros plans sur des éléments du corps de Laurence (ses pieds, ses fesses...), dans cette scène et plusieurs autres, en particulier la traversée du couloir. Si l'association de ces procédés à des scènes mettant en avant la « féminité » de Laurence me semble relever d'un impensé regrettable, le fait que ces scènes soient accompagnées d'un questionnement explicite de la posture de ceux qui regardent me semble permettre également de s'interroger sur ce type d'images, omniprésentes au cinéma.

Je trouve que, en regardant aujourd'hui *Laurence Anyways*, on sent que le film a vieilli, ou en tout cas que les esthétiques de représentation de la transidentité ont évolué depuis qu'il a été réalisé. Et c'est peut-être tant mieux. L'absence d'acteur-ices trans, en particulier, est à signaler, d'autant qu'il y a plusieurs personnages trans. Le vocabulaire employé pour parler de transidentité est parfois daté – typiquement le fait que le mot « trans(identité) » lui-même n'est jamais employé, seulement « transformation », à plusieurs reprises, et « transsexualité », en une occasion. Et les scènes entre Laurence et sa mère m'apparaissent un ton en-dessous du reste du film, peut-être parce que des scènes de ce genre (conflit parent-enfant autour de la transidentité) sont devenues plus courantes au cinéma et à la télévision au cours des deux dernières décennies, leur conférant une sorte de banalité. Néanmoins, la manière dont l'ensemble du récit et de la manière la mise en scène travaillent la question de la marginalité et du regard dominant n'a rien perdu de son acuité et de sa pertinence. C'est loin d'être un film « parfait » dont le cis gaze serait entièrement absent, mais il a le mérite de réellement le questionner, de déjouer certaines des attentes qui en émanent, et d'offrir à ses spectateur-ices la possibilité d'interroger en profondeur la manière dont iels perçoivent les personnes trans.

Quelques remarques supplémentaires sur les représentations trans, pour affiner l'analyse et aiguïser le regard

Dans une perspective intersectionnelle, on peut regretter un manque flagrant de diversité tant des personnages trans que de leurs histoires. Être blanc·he, occidental·e, issu·e d'un milieu bourgeois, cultivé·e, valide, jeune, mince, « belle/beau », hétéro, athée ou chrétien·ne, urbain·e... reste la norme au cinéma et dans la culture de masse en général. Ce manque de diversité frappe d'autant plus les personnages appartenant à des groupes minorisés : les personnages cis manquent de diversité, mais les personnages trans encore plus. Bien souvent, iels sont résumé·es à leur transidentité, qui apparaît comme leur principale voire unique caractérisation, une fétichisation qui laisse peu de place à d'autres « écarts » à la norme. Un personnage trans au cinéma est ainsi presque toujours aisé – et s'il ne l'est pas c'est parce qu'il ou elle est travailleur·euse du sexe... Dans les deux exemples présentés ici, Emilia Pérez est certes mexicaine – issue du Mexique fantasmé et exotisé par un imaginaire eurocentré –, mais elle est par ailleurs extrêmement riche, ce qui en fait un personnage très privilégié d'un récit qui peut par conséquent se permettre d'invisibiliser les rapports de domination, de faire comme s'ils n'existaient pas. Laurence, quant à elle, connaît un temps la précarité suite à son licenciement mais retrouve rapidement un niveau de vie conforme à sa profession intellectuelle (professeure de français puis autrice de poésie et littérature). Ici encore, il ne s'agit pas d'une question qui peut être attachée à un seul film ou une seule série : c'est l'ensemble de la production qui est important. La diversité des personnages et la diversité de leurs histoires est un enjeu global dans la production des récits.

Et quand il n'y a pas de personnages trans ? Une production audiovisuelle sans personnage trans aurait en théorie 20/20 au test du cis gaze, alors qu'il s'agit à l'évidence d'une forme ultime de cis gaze : tous les personnages sont cis. Je ne prétends pas qu'il faudrait appeler à ce qu'il y ait au moins un personnage trans dans chaque film produit, mais il est utile de remarquer qu'il s'agit dans l'immense majorité des cas d'un impensé. L'analyse du cis gaze dans les films sans personnage trans se résume généralement à ceci : une vision ciscentrée qui fait que tous les personnages sont cisgenres. C'est la norme entretenue et jamais questionnée. En théorie, un film sans personnage trans pourrait néanmoins déconstruire le cis-gaze, à condition de dé-naturaliser le genre des personnages cis, en révélant l'artificialité du genre et sa construction. Je ne connais pas vraiment d'exemple pertinent de fiction qui irait dans ce sens, mais on peut citer le documentaire *Normal* d'Adele Tulli (2019), qui montre « le spectacle du genre dans la vie quotidienne » : des situations ordinaires où la mise en scène révèle les carcans du genre binaire et de l'hétérosexualité, qui finissent par devenir ridicules.



Dans le documentaire *Normal* (2019), les personnes cis aussi font de la chirurgie ! Le film montre une succession de situations et scènes où la séparation genrée s'exprime dans la société occidentale contemporaine : des mamans qui font du fitness dans un parc aux adolescents qui partagent des jeux virils en passant par un coach en séduction qui explique à son élève comment séduire des femmes et un cours pour « être une bonne épouse ». La mise en scène, par l'accumulation, la juxtaposition de scènes relativement quotidiennes et d'autres où les rôles genrés sont poussés à l'extrême, et la distance mise avec celles-ci (pas de voix-off, la caméra est souvent fixe, les plans longs), rend saillantes les absurdités qu'entraîne la binarité de genre, et la dénature. À force, tout ce qu'on voit finit par paraître étrange et ridicule. Pour moi, l'intérêt du film est moins de montrer l'existence d'un système binaire du genre et de ses codes (ce qui ne serait pas très nouveau) mais de *faire éprouver aux spectateur·ices* l'artificialité de ce système.

L'identité des personnes qui « font » les œuvres est également un indice utile pour déceler dans celles-ci la présence du cis gaze. Læ réalisateur·ice est·iel cis ou trans ? Et les scénaristes ? Les acteur·ices qui interprètent les personnages trans sont·iels trans ? Y a-t-il d'autres personnes trans impliquées dans la création du film ? A-t-on fait intervenir des consultant·es sur la question des représentations trans ? Mais ce serait une erreur de distribuer des bons et des mauvais points uniquement sur cette base. On peut faire intervenir des consultant·es et ne pas les écouter. Un·e réalisateur·ice ou scénariste cis peut questionner le regard cis – les exemples sont rares, mais cela n'empêche pas Xavier Dolan, homme cisgenre, de déconstruire en partie le regard cis dans *Laurence Anyways*. Inversement, de même qu'être une femme ou être gay n'empêche pas d'avoir intériorisé de la misogynie ou de la gayphobie, être trans n'immunise pas contre la perpétuation du cis gaze, que Karla Sofia Gascón ne semble pas percevoir dans *Emilia Pérez* : il s'agit d'un regard systémique, et toutes les personnes trans ont dû se construire en étant façonnées par ces représentations dominantes. Ce sont les récits qui doivent changer, et simplement « inclure » des personnes issues de groupes minorisés n'y suffit pas.

Pour autant, il me semble important de rappeler que la diversité devant et derrière la caméra est un outil essentiel pour faire évoluer les représentations : les nuances que j'apporte appellent surtout à ce que cette diversité ne se résume pas à du **tokénisme**³² et s'accompagne de mesures structurelles. Il faut créer les conditions d'émergence de nouveaux récits, et impliquer des personnes issues de groupes minorisés dans le processus de création des œuvres, en leur donnant un véritable pouvoir artistique, est une manière d'y arriver. C'est par exemple ce qu'a fait la mini-série *Rūrangi* (2020), une série télévisée néo-zélandaise (dont il existe également une version long-métrage), réalisée « *by us and about us* » (« par nous et à propos

³² Le **tokénisme** désigne des efforts superficiels d'inclusion qui n'ont pas pour but de lutter contre les discriminations mais seulement de se prémunir contre les critiques ou de se donner une réputation progressiste. C'est le cas de nombreuses productions audiovisuelles qui incluent à leur casting un personnage racisé, un personnage gros, un personnage LGBTQ+... mais que cela ne change quoi que ce soit aux récits déployés, sans critiquer ni même représenter les dynamiques de domination réelles.

de nous »). L'équipe détaille sur son site³³ les nombreuses mesures prises dans ce sens : formation des équipes, présence de personnes trans à plusieurs postes et notamment à responsabilité, appel à des consultant-es qui avaient un droit de veto, implication des membres de l'équipe dans les décisions de production qui les concernent... Ce processus a été documenté expressément pour pouvoir être reproduit par d'autres productions.

Sur ces questions de diversité devant et derrière la caméra, j'aimerais aussi mentionner le travail crucial que mènent les association Représentrans³⁴ en Europe francophone et GLAAD³⁵ aux États-Unis, avec par exemple un annuaire de professionnel·les du cinéma trans, des services de consultance proposés aux productions, la remise de prix pour visibiliser les bonnes pratiques...

Enfin, n'oublions pas que montrer n'est pas dénoncer, et que dénoncer n'est pas lutter. Il est crucial, dans le monde dans lequel nous vivons, de défendre les droits des personnes trans – pas seulement leur droit à exister, mais à vivre une vie digne et heureuse au même titre que les personnes cis. Crucial, même, de questionner en profondeur l'artificialité du genre, qui est un outil puissant de domination (au service du capitalisme, du sexisme, de l'homophobie... tout autant que de la transphobie). Ne pas remettre ce système en question, c'est en être complice. Faire un film avec un personnage trans en reconduisant des clichés d'un imaginaire cisnormatif, c'est certes participer à la visibilité de la transidentité, mais aussi à sa marginalisation et sa stigmatisation. Montrer de la transphobie au cinéma, même si c'est en la condamnant (si le personnage est présenté comme « méchant », par exemple), participe à sa normalisation. Je défends que, pour lutter véritablement contre la domination cisgenre, on ne peut inclure une telle scène qu'à condition de fournir aussi des outils et des imaginaires d'émancipation qui mettent à mal cette transphobie et qui attaquent le système idéologique dominant du genre. C'est par exemple le cas dans *Mutt*, où les remarques problématiques sont immédiatement suivies d'une intervention univoque d'un allié cis. L'équipe de *Rūrangi* a également trouvé un procédé simple mais efficace pour représenter une scène dans laquelle un personnage prononce volontairement le *deadname*³⁶ d'un autre, par hostilité : un « bip » couvre ce *deadname* lorsqu'il est dit, préservant en quelque sorte l'intimité du personnage trans et permettant à la mise en scène de prendre parti pour lui ostensiblement.

³³ <https://rurangi.com/our-kaupapa/>, consulté le 26/07/2025.

³⁴ Voir leur site web : <https://representrans.fr/>.

³⁵ Voir leur site web : <https://glad.org/>.

³⁶ Le *deadname* est le prénom qu'une personne portait avant sa transition de genre, qui ne correspond plus à son identité actuelle.

Force est de constater que le chemin entamé est encore long...

... mais les pistes pour rendre le cinéma, et avec lui le monde, meilleurs, existent. Des outils comme le test du cis gaze étudié ici permettent de sensibiliser et d'éduquer son regard. On peut ainsi objectiver la lecture des œuvres et de l'ensemble de la production audiovisuelle, et se placer au service d'un cinéma qui fragilise les imaginaires dominants et les systèmes d'oppression plutôt que de les entretenir. L'évolution des représentations et des mentalités ne se fera pas sans lutte, et de tels outils sont autant de ressources au service du rapport de force à installer. Défendre les droits et la dignité des personnes trans et des autres groupes minorisés nécessite, aussi, de promouvoir des films qui créent de nouveaux imaginaires plus justes, et de combattre les autres, ainsi que les producteur-ices, scénaristes et réalisateur-ices qui les font. On l'a vu, même si c'est au final à travers des choix esthétiques que les récits et les imaginaires se déploient, davantage de diversité dans l'industrie audiovisuelle est un élément indispensable de ces transformations, et celle-ci ne sera obtenue qu'au prix d'une lutte acharnée. Au niveau individuel, j'encourage depuis longtemps au boycott de certain-es œuvres, producteur-ices, auteur-ices, acteur-ices, chaînes, plateformes, voire comme Adèle Haenel de l'industrie mainstream dans son ensemble, et à soutenir les initiatives militantes, qu'il s'agisse de financer la cagnotte d'une production en marge de l'industrie ou de préférer un festival alternatif à des événements plus institutionnels. Et au niveau collectif et politique, il me semble indispensable de porter les revendications qui concernent tant les droits des personnes trans que les transformations de l'industrie médiatique et culturelle, omniprésente dans nos existences et qui façonne nos imaginaires jour après jour.

Le test du cis gaze sera sans doute amené à évoluer dans les prochaines années, en parallèle de l'évolution de la représentation des personnes trans au cinéma. Je ne doute pas qu'il sera complété par d'autres outils car, même si la transphobie est particulièrement virulente de nos jours, la lutte est également bien vivace et ne manque pas de créativité.

