

Espace de l'autobiographie, de l'exil et du travestissement : le film  
Change-moi ma vie de Liria Bégéja (2001) / Georgiana M. M.  
Colvile. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة  
الأداب والترجمة. — N° 11 (2005), pp. 473-486.

Notes au bas des pages.

I. Cinéma — Production et réalisation. II. Films — Comptes  
rendus. III. Travestisme.

PER L1037 / FL177413P

# "ESPACE DE L'AUTOBIOGRAPHIE, DE L'EXIL ET DU TRAVESTISSEMENT: LE FILM CHANGE-MOI MA VIE DE LIRIA BÉGÉJA (2001)<sup>1</sup>"

*Georgiana M. M. COLVILE  
Université de Tours - France*

C'est (...) à *l'espace générateur* de notre espèce humaine que l'on pense en évoquant le nom et le destin des femmes, d'avantage qu'au *temps*, au devenir ou à l'histoire.

Julia Kristeva (1979)<sup>2</sup>.

L'accès des femmes au langage du cinéma se fait à ce moment précis où le cinéma est en crise (...) en changeant le parcours du regard du spectateur, de la spectatrice (...) pour reconstituer cette identité morcelée de la femme par des générations de cinéastes qui ont poussé très loin le découpage du corps des femmes.

Jackie Buet (1993)<sup>3</sup>.

Dès 1966, Roland Barthes signale la profusion infinie des récits du monde, où s'inscrit "une variété prodigieuse de genres"<sup>4</sup>, dont on tend aujourd'hui à accentuer l'aspect de "gender"<sup>5</sup> ou de sexe. L'univers

---

(1) *Change-moi ma vie*, drame sentimental; production: 2000, sortie en France: 2001; durée: 1h41. Produit par Philippe Godeau, Pan-européenne Production & M6 Films; réalisation: Liria Bégéja; scénario et dialogues: Liria Bégéja, François-Oliver Rousseau & Jérôme Beaujour; avec Fanny ARDANT, Roschdy ZEM, Fanny GOTTENCON, Samy BOUJILA; Prix: Festival de Bastia & Prix du Public, Festival d'Athènes.

(2) Julia Kristeva, "Le Temps des femmes" (d'abord paru in 34/44 en 1979), in *Ecritures de femme*, compilé par Mary Ann Caws et al., Newhaven & Londres: Yale University Press, 1996, p. 216.

(3) Jackie Buet, "Les femmes et l'image", in *20 ans de théories géministes sur le cinéma*, *CinémAction* n° 67, 1993, réuni par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, pp. 11-12.

(4) Roland Barthes, "l'analyse structurale des récits", in *Communications* 8, 1966, pp. 1-27.

(5) Pour les difficultés de traduction de ce terme et les adaptations qu'en fait actuellement la critique féministe française, voir Geneviève Sellier, "Introduction", *Iris* n° 26, automne 1998, "Cultural studies, gender studies et études filmiques": 13-21.

barthésien bâti de "récits innombrables" (*Ibid.*), évoque l'image d'un être humain filant ses fictions à partir de sa matière intérieure, telle une araignée tissant sa toile, tout en étant pris dans une nasse narrative, tendue vers l'extérieur pour capter les histoires qui passent. Par ailleurs, toute fiction ne contient-elle pas sa part d'autobiographie ou, comme l'écrira plus tard Barthes:

*Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine?<sup>6</sup>*

En outre, l'autobiographie féminine sera souvent celle d'un/e autre, comme chez Gertrude Stein qui s'est auto-représentée par le biais d'une "autobiographie" de sa compagne Alice B. Toklas<sup>7</sup>, ou bien de l'a/Autre lacanien<sup>8</sup>. Dans ce cas, le sujet peut exprimer son imago intérieure ou sa relation aussi bien extérieure qu'intérieure au désir et à la fonction de divers lieux symboliques déterminants, tels le signifiant, la loi, le langage, l'inconscient etc... L'auto-représentation s'entoure de miroirs et s'apparente au travestissement, au "je est un autre" de Rimbaud. Dans son étude très complète des divers aspects du travestissement, "innombrables" comme les récits de Barthes, l'Américaine Marjorie Garber l'assimile à une anti-catégorie, "The third" (le troisième), il s'agit:

*"d'un mode d'articulation, d'une façon de décrire l'espace du possible (...). Le troisième, c'est ce qui transgresse toute pensée binaire et engendre une situation de crise (...). L'élément perturbateur qui intervient alors s'avère être une remise en question non seulement de la dichotomie du masculin/féminin, mais aussi de la notion-même de catégorie"<sup>9</sup>.*

Pour en revenir à Barthes, son cours récemment publié sur le Neutre (et l'Androgyne)<sup>10</sup> rejoint les propos de Garber sur un plan plus abstrait, où figure le sexe des mots: "Neutre= le non-sujet, celui à qui la subjectivité est interdite, qui en est exclu(manipium)" (*Ibid.*, p. 235).

(6) Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 75-76.

(7) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933.

(8) Voir Elisabeth Roudinesco & Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, article "Autre", pp. 83-86.

(9) Marjorie Garber, *Vested Interests/Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, pp. 11-17, ma traduction.

(10) Roland Barthes, "L'Androgyne", in *Le Neutre Cours au Collège de France (1977-1978)*, Seuil IMEC, 2002, pp. 234-244.

Le film de Liria Bégéja, *Change-moi ma vie*, traite d'une rencontre de ce troisième type, de travestissement, de marginalisation, de crises identitaires et de l'autobiographie spéculaire de l'autre. Les récits des deux protagonistes se suivent dans un montage alterné, se croisent et s'enchevêtrent. C'est la réalisatrice qui enclenche le processus autobiographique:

*Nina et Sami sont "exilés", loin de ce qu'ils ont été ou rêvé d'être et pour Sami loin de son pays, de sa culture. Tous deux se sentent exclus, en chute libre, hors du monde, pour des raisons différentes. C'est en cela que je dis qu'ils sont en perte d'identité. Ces questions d'identité me touchent parce que je suis fille d'exilé: mon père était un réfugié politique albanais. Je suis née en France, mais j'ai vécu "par procuration" les traumatismes presque irrémédiables d'avoir été obligé de changer de vie<sup>11</sup>.*

La diégèse du film se construit à partir des vies spéculaires et de la relation sentimentale de Nina Vignier (Fanny Ardant), actrice française d'une quarantaine d'années, qui lutte pour se refaire une carrière à Paris après un long exil en Russie, et Sami Rachidi (Roschdy Zem), marathonien algérien de 29 ans, qu'une situation de "sans-papiers" a fait sombrer dans la prostitution et la drogue. Les fragments de récits autobiographiques de ces deux êtres différents dans des situations similaires, donneront lieu à des projections du désir et de l'avenir. Le dénouement souligne leur inégalité: comédienne de talent, Nina retrouve sa place dans sa propre culture, au sein d'une profession sans limite d'âge, tandis que Sami l'exilé, ayant abusé du Sibutex et à l'approche de la trentaine, ne retrouve plus la vitesse requise par le Racing, même après une désintoxication. Ne pouvant plus "être dans la course", ni rattraper Nina, ni rentrer dans son pays, il opte pour une mort par overdose. En finale, Nina fera revivre Sami sur scène.

Bégéja a choisi des acteurs proches des personnages, dont le rôle frôlerait l'auto-expression:

*J'avais envie de voir Fanny dans le rôle d'une femme qui, sans être elle serait proche d'elle, une femme dont on pourrait toucher du doigt les émotions, la difficulté de vivre, les confusions et les rêves. J'avais envie de voir Roschdy dans la peau d'un personnage apparemment loin de lui, un personnage qui lui ferait peur pour mieux libérer la souffrance et la fragilité qu'il porte en lui<sup>12</sup>.*

---

(11) Témoignage de Liria Bégéja, dans la brochure AFCAE du film.

(12) Brochure AFCAE.

Cette méthode donne au film un souffle thérapeutique, voire cathartique, qui circule entre la réalisatrice, les acteurs, les personnages et le public.

Au lieu d'une voix-off, Bégéja utilise une caméra narrative et donne à voir ce que les personnages ne (se) racontent pas. Ils laissent souvent leurs récits en suspens et se confient peu, à l'image des acteurs, comme l'implique Roschdy Zem:

*... avec Fanny (...). L'approche s'est faite à petits pas, nous sommes l'un et l'autre pudiques, timides, réservés (Ibid.).*

Les protagonistes commencent le récit de leurs vies, lors de leur troisième rencontre, au restaurant, un soir de Ramadan, près de l'hôtel modeste où logent Sami et d'autres travestis algériens:

Sami: *... J'étais dans l'équipe algérienne quand je suis arrivé ici, j'étais venu pour le marathon en 5 à 6, j'ai fini 6ème. Ils ont voulu me faire signer tout de suite alors je suis resté.*

Nina: *Moi, quand on a voulu m'engager ici, je suis partie.*

Sami: *Partie où?*

Nina: *En Russie.*

Sami: *Qu'est-ce que t'es allée foutre là-bas?*

Nina: *Du théâtre.*

Sami: *T'es actrice?*

Nina: *Oui... enfin en ce moment je m'emmerde dans une galerie de tableaux. Et toi, qu'est-ce qui s'est passé avec le Racing?*

Sami ne répond pas. Il fume, puis pose à Nina la question qui pour lui détermine l'identité d'une femme: "t'as des enfants?". La réponse étant négative, il conclut: "T'es comme moi, t'as que tes rêves".

Pendant sa répétition solitaire de l'entretien très attendu avec son ancien agent Serge et au cours de l'entretien-même qui suit, Nina exprime ses regrets d'avoir tout lâché huit ans plus tôt, pour suivre un metteur en scène russe:

*... ça ne m'a pas suffi d'être une amoureuse, ni une collaboratrice, ni une recouseuse de boutons pour toute la troupe... ça ne m'a pas suffi, mais ça m'a fait comprendre un truc, c'est que je suis une actrice et rien d'autre.*

Elle utilise l'histoire racontée par Sami d'un sportif primé aux Jeux Olympiques à 36 ans, pour convaincre Serge qu'elle peut "repandre la course". Nina et Sami s'encourageront mutuellement tout au long du film, en filant cette métaphore marathonnienne, pour Nina le langage de l'autre.

La caméra reproduit le rythme de leur quête par une alternance de gros plans statiques de leurs visages et de travellings de leurs allées et venues, souvent sur fond de grilles ou de barreaux, à connotation carcérale.

Deux personnages secondaires étoffent les récits de protagonistes: Nadine (Fanny Cottençon), amie de Nina, qu'elle a embauchée dans sa galerie chic du 17<sup>ème</sup> et logée au-dessus de chez elle, et Fidel (Sami Bouajila), travesti touchant, prostituée au grand cœur qui veille sur Sami comme une mère. Selon le modèle actantiel de Propp/Greimas, Nadine trop possessive devient l'opposante de Nina en dénigrant ses tentatives de reprendre le théâtre et ce faisant, elle révèle le caractère "dramatique", les "grands mots" et les "grands gestes" de son amie.

Nina se réfugie alors dans l'univers marginal et dépaysant de Sami. Fidel, adjuvant altruiste des deux protagonistes, très à l'aise en femme, devient comme une sœur pour Nina. Tous deux aiment Sami, en complices, sans se jalouser. Fidel explique à Nina que Sami, d'autant plus qu'il est hétérosexuel, n'arrive à assumer le travestissement et la prostitution qu'en se droguant. Roschdy Zem a rencontré des caws semblables sur le terrain:

*Sur le boulevard, j'ai rencontré deux, trois tapins qui sont de vrais hétéros, et ce sont eux, les hommes, qui sont les plus troublants. (Brochure AFCAE).*

Fidel raconte ses projets d'aller travailler à Biarritz, pour pouvoir s'acheter un local en Algérie, où vivre avec sa mère. Sans papiers, il accepte sa situation, pour "échapper à encore pire", mais il aurait voulu "un travail normal (...) quelque-chose de propre". Il voit Sami comme un rêveur, sans projets d'avenir. Avec Fidel, Nina régresse vers le fantasme infantile d'une osmose avec la mère: sans parler, elle pose la tête sur son épaule et se laisse réconforter.

On ne voit aucun flashback dans ce film. Les évènements analeptiques ou proleptiques s'inscrivent dans les récits des personnages. Par contre, le déroulement de l'histoire au présent de la narration se transmet visuellement, par le travail de la caméra, qui met en relief la symétrie des trajectoires de Nina et de Sami et renforce leur statut d'"objets de théâtre"<sup>13</sup>.

---

(13) Terme utilisé par Catherine Clément à propos des femmes, dans *La Jeune Née*, 1976.

Les séquences d'ouverture montrent une Nina "au bord de la dépression nerveuse", mais on est loin du registre d'humour noir d'Almodovar. Elle s'évanouit au Square des Batignolles, après trop de Valium, de café et de cigarettes à jeun. Un jeune jogger algérien (Sami) est le seul à lui venir en aide. Il l'empêche de s'endormir, appelle le SAMU et lui sauve la vie. Plus tard, ce dernier, en manque de drogue, aura un malaise semblable, mais refusera l'aide de Nina. D'autres épisodes négatifs se font écho: Nina, dans l'entrée du bureau de Serge, se fait expédier en cinq minutes, entre deux rendez-vous, pour s'entendre dire après par Nadine qu'il avait eu raison de la décourager. Ou on voit encore Sami, dont un client, lui ayant proposé 2000F pour coucher avec lui et sa "femme", lui présente une chienne pitbull. Dans la détresse qui s'ensuit, il téléphone à Nina, puis s'effondre dans les bras de Fidel, sans attendre la réponse. Puis Nina, ayant enfin obtenu une audition, qui part en criant sa révolte, après avoir dû mimer "une entrée dans une chambre à gaz", ou Sami quittant brusquement un client en fauteuil roulant, qu'il devait exciter en brassant du couscous dans un bruit de bracelets.

Bégéja se garde bien de titiller le spectateur, qui n'est témoin d'aucune activité génitale. L'identification avec Sami, d'abord improbable, se fera lorsqu'il montre son dégoût pendant ces scènes de sexe désérotisées, par exemple le gros plan de face, où il enlève sa perruque et s'essuie la bouche chez le deuxième client.

Nina touche le fond de l'abîme le soir de l'audition. Maquillée par Fidel, elle erre sur le Boulevard Bessières à la recherche de Sami. Dans un état second, elle se laisse embarquer en voiture par un "client" qui la prend pour un travesti. Ce rôle abjecte lui convient encore moins que celui de l'audition. Elle reste de glace jusqu'à ce que l'homme la pousse dehors brutalement, ayant découvert son absence de pénis, dans une représentation parfaite de la peur de la castration. Sami assiste à la scène, où il voit Nina dans sa propre peau, ce qu'il supporte très mal. Boulversé, il la rudoie et elle rentre à l'hôtel. Au bar, un travesti met un disque. C'est une chanson maghrébine, dont le titre, celui du film *Change-moi ma vie*, exprime leur désir à tous.

Ensuite la chance tourne, de façon définitive pour Nina et provisoire pour Sami, dont la jalousie précipite leur relation sentimentale. D'abord

attirée par un Sami "encore plus mal barré qu'elle", Nina le regarde à présent comme une amoureuse. Elle veut qu'il redevienne un homme, comme elle veut redevenir une actrice. Ils dansent dans le bar de l'hôtel, elle lui enlève sa perruque, puis dans sa chambre le débarrasse de ses habits de travesti. Entraîné à "ne rien sentir" par la prostitution, déboussolé par l'amour et émasculé par une société qui le prive d'identité et l'oblige à se féminiser, Sami reste impuissant ce soir-là. Le spectateur n'apprend jamais s'il pourra passer à l'acte par la suite.

Dans les moments d'intimité, filmés avec une extrême pudeur, focalisé par le triple regard de Nina, de la réalisatrice derrière la caméra et de la spectatrice, plutôt passif, Sami se trouve dans la position féminine de "l'objet regardé" déterminé par Laura Mulvey<sup>14</sup>, ce qui renverse les rôles traditionnels des sexes au cinéma, d'autant plus que Sami oscille entre le masculin et le féminin. Par ailleurs, lorsque Nina le caresse en dansant et en le déshabillant, elle manifeste son désir féminin sur un registre tactile, comme Ada, l'héroïne muette de *La Leçon de piano* (1993) de Jane Campion:

*Par son mutisme, sa musicalité et l'expression de son désir sexuel par le toucher, Ada incarne la possibilité d'un mode de discours féminin et féministe, alternatif et radical, dont les vêtements deviennent les instruments les plus éloquents...<sup>15</sup>.*

Comme Campion<sup>16</sup>, Bégéja élabore tout un code vestimentaire, fondé ici sur une opposition entre l'être et le paraître, idée que Nina communique très tôt à Sami: "Ce qu'on fait, ce qu'on est, c'est pas pareil, enfin pas toujours". Nina ne porte que des vêtements classiques et anodins: jupes droites et cardigans ternes, une chemise militaire évocatrice d'une Russie aux allures encore soviétiques etc... Nadine, elle, préfère les couleurs vives. Les deux s'habillent à contrario de leur personnalité: la nature passionnée de Nina fait oublier ses tristes frusques -- on lui reproche même à l'audition de ne pas

---

(14) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975; traduction française abrégée de Valérie Hébert et Bérénice Reynaud, in *20 ans de théorie féministes sur le cinéma*, *CinéAction*, n°67, 1993, pp. 17-23.

(15) Stella Bruzzi, "Tempestuous Petticoats: Costume and Desire in *The Piano*", *Screen* 36: 3, Autumn 1995, pp. 257-358, ma traduction.

(16) Voir Stella Bruzzi, *Undressing Cinema/Clothing and identity in the Movies*, Londres & New York: Routledge, 1997.



être assez banale, tandis que les tissus ostentatoires de Nadine masquent mal sa fadeur. Sami n'a que les tenues correspondant à ses deux rôles: le jogging du coureur, dans lequel il se sent bien, et le costume tape à l'œil du travesti qui le serre et le met mal à l'aise, comme les vêtements trop petits dont Campion avait affublé Sam Neill dans *La Leçon de piano*, "pour lui donner l'air d'un gentleman victorien refoulé"<sup>17</sup>. La première fois que Nina voit Sami en femme, il porte son blouson de sportif pardessus sa mini-robe et en l'apercevant, il ôte sa perruque et expose ses cheveux ras d'homme, projetant une image d'androgynie qui la trouble et la fait fuir. Fidel, par contre, paraît plus convaincant en femme et c'est le costume de travesti de Sami qui va le mieux à Nina sur scène: lorsqu'elle incarne et introjecte son ami au théâtre par amour, elle transcende la vulgarité du plastique noir et des bottes cuissardes.

Pour prendre l'intrigue: contre toute attente, le metteur en scène de l'audition offre à Nina un second rôle dans une pièce de Koltès. -- Là, elle interprètera une femme dans l'état névrotique où elle-même se trouvait au début du film, vêtue d'un tailleur gris-perle flottant et d'une perruque blond-cendré peu seyante. Elle exorcise ainsi un aspect d'elle-même, comme elle vivra plus tard son deuil de Sami sur les planches, son espace identitaire à elle -- Nina donne donc sa démission à Nadine et rejoint Sami et les autres, qui fêtent la fin du Ramadan. Sami comprend vite que Nina représente sa dernière chance. Il accélère leur relation, réitère leur métaphore: "on a une course à gagner tous les deux" et lui propose un marché: si elle reprend le théâtre, il reprendra la course et arrêtera le "tapin". Il s'agit de ce que Lejeune appelle un "pacte autobiographique"<sup>18</sup>, non pas au niveau de l'écriture, ni du récit mais de la vie. Nina et Sami s'engagent à rester fidèles à leurs vraies identités d'actrice et de coureur.

Pour Sami la première étape sera une cure de désintoxication. En l'aidant à faire ses bagages, Nina découvre l'objet-fétiche, l'autobiographique-en-abyme du film: le journal de Sami. Nina le feuillette et la caméra révèle, en gros plans, les photos d'enfance et de jeunesse qui l'illustrent, sans rendre le texte lisible. Il s'agit du type de journal-collage, que Béatrice Didier compare

---

(17) Stella Bruzzi, "Tempestuous Petticoats..." (note 14), p. 261.

(18) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

à certains tableaux cubistes<sup>19</sup>. Cette juxtaposition d'écriture et d'images et la focalisation de ces dernières évoquent la féminisation malgré lui, et la régression vers l'Imaginaire de Sami. "Intime, le journal? Mais l'autre n'est-il pas toujours présent finalement? (...) Et comment délimiter un 'dedans' et un 'dehors?'" écrit Didier (*Ibid.*, p. 8). L'autre c'est Nina, qui lit le journal et jubile devant ce miroir où elle reconnaît non pas sa propre image, mais le rôle de l'autre, qu'elle désire interpréter au théâtre. Sami lui dit de jeter le journal, devenu objet partiel. Elle le garde à son insu. Plus tard, elle lui proposera d'"en faire quelque-chose" et il lui redira de le jeter à la poubelle, en tant que symbole du passé, sans doute. L'album-photos professionnel que Nina traîne et oublie partout après l'audition, fait pendant au journal de Sami. Elle finit par l'abandonner dans une poubelle, comme pour renoncer à son identité de comédienne.

Christian Metz établit une équivalence entre le dispositif cinématographique et l'appareil psychique. Il définit le cinéma en tant que "technique de l'imaginaire"<sup>20</sup>, y compris:

*Au sens lacanien (...), où l'imaginaire, opposé au symbolique mais en constante imbrication avec lui, désigne le leurre fondamental du Moi, l'empreinte définitive d'un avant de l'Œdipe (qui se continue aussi après lui), la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin, le noyau initial de l'inconscient (Ibid.).*

Bégéja exprime cette opposition/imbrication entre l'imaginaire et le symbolique au niveau de la diègèse par le brouillage des rôles sexuels dans les histoires enchâssées de Nina et de Sami et au niveau spatial de l'image par des parallélismes cinématographiques, tel le fondu au blanc, lorsque Nina sort des urgences et semble alors s'avancer vers un vide, auquel fera écho plus loin, inversément, un fondu au noir, lorsque Sami vient d'entrer à la clinique Marmottan, où l'attend l'angoisse de la désintoxication.

Par ailleurs, "la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère" (*Ibid.*), que Metz attribue surtout au spectateur, devient une constante

(19) Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, 1991, p. 187.

(20) Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 9-10.

chez les personnages de *Change-moi ma vie*. L'absence de pères et de figures masculines est frappante. Serge prétend être toujours là pour Nina, mais elle constate qu'il ne fait que s'esquiver. Quand elle va sur les boulevards, à la recherche du beau coureur brun qui lui a sauvé la vie, Nina trouve, selon l'expression de Sami, "une grande brune qui fait le tapin", sous le pseudonyme de Suellen<sup>21</sup>. Le premier plan de Sami habillé en femme, le montre au téléphone avec sa mère, l'air perdu. Ses clients et celui qui s'intéresse à Nina recherchent l'illusion d'une mère phallique sous les jupes des travestis. Fidel cajole et rassure un homme à qui il vient de faire une fellation, comme s'il parlait à un enfant et le metteur en scène de la pièce où joue Nina, dont les cheveux longs renvoient aux perruques des travestis, inflige une crise de rage puérile à ses acteurs.

Cette féminisation et/ou infantilisation des personnages masculins est renforcée par un fétichisme du sein qui sous-tend le film, où s'inscrit aussi une permutation inconsciente entre les mots "sein", "sien" (ce qui est à soi ou à l'autre) et "chien", dans les deux sens de "sex-appeal" et d'animal servile, cumulés par la "femme" du client déjà mentionné. Un soir, Nina, venue voir Sami malade, découvre les faux seins incorporés à son costume de prostituée:

Nina: *on dirait des vrais!*

Sami: *J'ai oublié comment c'est des vrais.*

Nina: *Comme ça.*

Elle lui met alors la main sur ses seins. Plus tard, dans la rue, Nina montrera ses seins à l'individu qui la prend pour un travesti, espérant se débarrasser de lui, mais l'ambiguïté persiste et il n'est pas convaincu en les touchant, à cause des traitements hormonaux que subissent certains travestis, dont Fidel. Ce dernier espère gagner d'avantage ainsi et compte arrêter le traitement avant de rejoindre sa mère. Tous cherchent d'une manière ou d'une autre à rejoindre leur mère, y compris Sami, par sa pulsion de mort finale. D'ailleurs, Nina, vulnérable au début du film, s'intègre sans peine à l'univers féminin et théâtral des travestis. Leur hôtel, où on entend la langue et de la musique arabes, constitue un cocon maternel pour eux tous, même

---

(21) Double référence à *Autant en emporte le vent* et à *Dallas*, œuvres de "pulp fiction" par excellence.

pour Sami, qui se travestit pour des raisons utilitaires, comme autrefois certaines femmes, pour accéder à des professions interdites<sup>22</sup>.

A peine né, le couple Nina-Sami se désagrège, malgré eux. Ayant quitté l'une la galerie et l'autre le trottoir, le séjour en clinique de Sami les sépare physiquement, même s'ils s'écrivent. Ensuite, on ne les voit ensemble que par intermittences, souvent dans des espaces transitoires: des taxis, la rue, un parc, les coulisses du théâtre etc... A sa sortie de Marmottan, Sami connaît un moment d'espoir éphémère: il a pu s'entraîner à la clinique, où on lui a donné une recommandation pour le Racing. Entre temps, Nina, dans la langue de Sami, "a pris une longueur d'avance" et les répétitions lui laissent à peine le temps d'accompagner son ami. Elle apprend, en lui portant ses clés au Racing, que Sami n'a pas été qualifié. Lui, honteux de son échec, entre dans un engrenage de mensonges: il cache la vérité à Nina, manque la première de la pièce et emprunte de l'argent à Fidel, prétextant que Nina est enceinte. Il répète cette fabulation à ses anciens dealers, achète une plaquette des Sibutex, avale le tout, puis s'élanche dans une dernière course effrénée vers l'hôtel des travestis.

En séquence parallèle, Nina, affolée de ne pas voir Sami à sa première, qui s'avère un triomphe, s'enfuit de la réception des acteurs, demande au metteur en scène de la remplacer et s'embarque dans une course en taxi. En route, criblée de remords, s'accusant d'avoir trahi Sami, Nina jure dans un monologue dramatique qu'elle va se raser le crâne, comme une tonduée de la deuxième guerre mondiale: mensonges, comme sa démission du théâtre, le spectateur le sait, mais il s'agit aussi d'une forme d'identification avec Sami, dont les cheveux sont coupés à ras. Elle le retrouve à l'hôtel, allongé sur le lit de Fidel, entouré des travestis. Il caresse le visage de Nina, dit qu'il a trop couru, puis s'éteint. Un fondu au noir interrompt les pleurs de Nina.

Bégéja évite de basculer dans le mélo en ne s'arrêtant pas là. La dernière séquence, très brève, donne son vrai sens au film, celui de ce troisième espace du travestissement et du théâtre, dont parle Garber. La caméra esquisse un mouvement parallèle à celui de la scène du début, où Sami, filmé pour la première fois en travesti, vu de dos, téléphonant d'une cabine,

---

(22) Voir dans l'Op. cit. de Marjorie Garber, les cas du chirurgien James Miranda Barry ou du musicien de jazz Billy Tipton, par exemple.

sa voix audible, se retournait lentement, à la Hitchcock, tandis qu'un panoramique le révélait progressivement à Nina et au spectateur. A la fin, la caméra focalise en gros-plan la perruque de Sami, vue de dos et on entend la voix de Nina qui se retourne et se révèle en panoramique, revêtue du costume de travesti de son ami. Elle dit le texte du journal de Sami:

*... Quand j'étais petit à Alger, pour m'entraîner je faisais le tour du quartier. C'était mon père qui comptait les tours de sa fenêtre. Et maintenant je suis à Paris, j'ai plus de papiers. au Racing ils m'ont dit d'aller au Consulat, au Consulat, ils disent que c'est le Racing qui doit faire quelque-chose. Plus d'argent. J'ai été Porte Dauphine. Un des types voulait que je travaille pour lui. Il est revenu avec trois autres. Heureusement, ils m'ont rien cassé. Je peux encore courir. Un des gigolos m'a dit: "Si tu acceptes de te mettre en femme, va à Bessières, à Bessières il y a pas de maquereaux". C'est vrai, à Bessières, il y a pas de maquereaux. Au début, quand on se maquille, ça a l'air d'une blague, puis on s'habitue. De toutes façons, c'est provisoire.*

Un Zoom dévoile alors la scène du théâtre, dans un décor du Boulevard Bessières, et les premiers rangs du public. Le rideau tombe, au son d'un air de music-hall; suivent un fondu au noir et le dernier plan, d'une vue nocturne de carte postale du Pont Neuf et de Notre-Dame, accompagnée d'une musique algérienne mélancolique.

Dans la séquence déjà vue de Sami couché préfigurant celle de sa mort où, dans un premier geste d'amoureuse, Nina lui avait fait toucher ses seins, il avait dit: "Rien, ça ne donnera rien toi et moi, ça ne donnera rien". Ce "Rien", Lacan l'inscrit dans le mécanisme psychique du désir, dans:

*... Cette topologie, qui met au cœur de chacun d'entre nous cette place béante d'où le Rien nous interroge sur notre sexe et sur notre existence. C'est là la place où nous avons à aimer le prochain comme nous-mêmes, parce qu'en lui cette place est la même<sup>23</sup>.*

Nina et Sami incarnent le sujet et le prochain, qui s'aiment dans le Rien. Chacun aime l'autre en soi. Lacan le formule ainsi:

*Je m'aime moi-même en tant que je me méconnais essentiellement. Je n'aime qu'un autre. Un autre avec un petit a initial... (Ibid.).*

---

(23) Jacques Lacan, "La Psychanalyse est-elle constituante pour une éthique qui serait celle que notre temps nécessite?", in *Ethique de la psychanalyse*, conférences tenues à Bruxelles (mars 1960), matériel diffusé sur Internet par l'école lacanienne de Montréal. Je remercie Annie Richard de m'avoir fait découvrir ce texte.

La fin du film nous ramène à l'espace entre-deux, au Neutre de Barthes et au "troisième" du travestissement selon Garber. Dans un essai sur Picabia, Guy Rosolato illustre "l'emprise du négatif" sur l'artiste avec deux citations des *Écrits* de ce dernier: "Moi je me déguise en homme pour n'être rien" et "La seule façon de trouver son absolu c'est de se tuer"<sup>24</sup>. Or, Nina se déguise en Sami déguisé en Suellen, pour rejoindre, dans le Rien du fantasme théâtral, celui qui s'est tué pour trouver son absolu.

Sur un autre plan, le fait de donner une voix à un sans-papiers tu et tué par la loi devient un acte politique, mise-en-abyme de celui de Bégéja. *Change-moi ma vie* diffère de la plupart des films récents sur les exclus, tel le documentaire de Bertrand Tavernier, *Histoire de vies brisées* (2001), précisément parce qu'il porte à l'écran un récit qui "se ramène à l'Œdipe", tout en étant transposé en fiction, dédoublé et à dimension androgyne. Bref, il s'agit d'une autobiographie de l'a/Autre, vue du dedans et du dehors.

---

(24) Guy Rosolato, *Pour une Psychanalyse exploratrice de la culture*, Paris, PUF, 1993, p. 130.