

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

**Du masculin au féminin: identités trans et intersexuelle dans quatre œuvres littéraires et
cinématographiques contemporaines (Canada, 1987- 2012)**

par
CATHERINE DUMONT
Bachelière ès Arts (Études littéraires et culturelles)

Mémoire présenté
en vue de l'obtention de
LA MAÎTRISE ÈS ARTS

Sherbrooke
Août 2015

Composition du jury

**Du masculin au féminin: identités trans et intersexuelle dans quatre œuvres littéraires et
cinématographiques contemporaines (Canada, 1987- 2012)
CATHERINE DUMONT**

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**ISABELLE BOISCLAIR, directrice de recherche
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines
NICOLE CÔTÉ, membre du jury
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines
CHRISTIANE LAHAIE, membre du jury
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines**

Du masculin au féminin: identités trans et intersexuelle dans quatre œuvres littéraires et cinématographiques contemporaines (Canada, 1987- 2012)



Avant-propos

À la veille de déposer ce mémoire, je ne peux m'empêcher de songer aux dernières années et de m'étonner devant tout le chemin parcouru depuis mon entrée à l'université. Dire que mes études universitaires, et plus particulièrement ma maîtrise, m'ont transfigurée serait à peine exagéré. J'ai appris à observer le monde avec ce que ma directrice appelle des « lunettes féministes ». Certaines de mes conceptions les plus profondes se sont écroulées. Puis, j'ai eu le sentiment que le monde s'ouvrait; que j'avais enfin les outils pour le lire et l'appréhender.

Première année de Cégep : Je discute avec mon copain de l'époque. Ce dernier matraque pendant toute une soirée l'idée selon laquelle les hommes sont plus intelligents que les femmes. *Les plus grands physiciens, politiciens, humoristes, dirigeants d'entreprises, chirurgiens et écrivains de ce monde ne sont-ils pas tous des hommes?* Ne sachant quoi répondre devant cet argument de taille, j'en viens à lui donner raison...

Première année de baccalauréat : J'assiste à un cours sur les théories littéraires. Au fil de la session, nous survolons la sémiologie, la narratologie, le post-colonialisme, le féminisme, etc. Un jour, mon professeur déclare spontanément à la classe être féministe. J'en suis abasourdie. C'est la première fois que j'entends ces mots sortir de la bouche d'un homme. Il ajoute trouver impensable qu'une femme puisse *ne pas* être féministe. Le suis-je? Je pense que non. Je ne me suis jamais vraiment posé la question. Cet épisode de classe me talonne l'esprit le reste de la journée.

Troisième année de baccalauréat : Je suis inscrite à un cours de *Cultural studies* donné par la professeure qui allait devenir ma directrice. Elle nous parle de *rapports de pouvoir*, de *politique des identités*, mais aussi de *sexe*, de *genre* et de *féminisme*. Ce cours est une révélation. Je n'allais plus jamais lire un livre, voir un film, ni observer les choses de la même façon.

Pour cela, et pour tout le reste, je la remercie.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Isabelle Boisclair pour l'intérêt et l'enthousiasme qu'elle a toujours témoignés envers ce projet de recherche. Merci pour ta rigueur intellectuelle et tes suggestions de lecture des plus stimulantes. Merci de m'avoir toujours accueillie dans ton bureau à bras ouverts, que ce soit pour soulager mes doutes ou relancer ma réflexion! Merci d'être aussi inspirante et passionnée.

Mes remerciements vont également à Nicole Côté et Christiane Lahaie, mes évaluateuses, pour leurs conseils judicieux et leur lecture attentive de mon travail. Un merci spécial à Christiane d'avoir mis sur ma route *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx.

Je remercie mes amies du Cart-elles qui, dans la dernière année, m'ont donné la motivation nécessaire pour terminer ce mémoire. Merci pour les moments de fou rire et les tasses de thé que nous avons partagés. L'esprit de collégialité qui régnait au bureau s'est tout naturellement transformé en amitié. Cette dernière m'est précieuse.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance à mes parents et à ma sœur pour leur soutien inconditionnel. Merci de m'avoir toujours encouragée à poursuivre dans cette voie peu commune, mais ô combien inspirante, qu'est la littérature. Merci, maman, de m'avoir transmis ton amour pour les mots et les arts.

Enfin, je n'aurais pu mener à bien ce projet sans la présence de deux autres personnes: mon amoureux Marc-Olivier et ma meilleure amie Marilynn. Au cours de cette belle aventure, les moments de doutes et de découragement ont été nombreux. Ceux de joie et d'euphorie encore davantage. Merci de les avoir partagés avec moi. Vos conseils et vos encouragements perpétuels me sont inestimables. Merci d'avoir lu – ou écouté (!) – presque chaque ligne de ce mémoire. Merci pour les discussions animées qui en ont parfois découlé. Merci à tous les deux de croire en moi plus que je ne saurai sans doute jamais le faire moi-même.

Résumé

La pensée hétéronormative n'admet que deux sexes, mâle et femelle, auxquels correspondent deux genres, masculin et féminin. Sur l'horizon contemporain qui est le nôtre, certains individus refusent toutefois ces fatalités et décident de changer de sexe et/ou de genre, ou alors de le choisir (dans le cas des personnes intersexuées). Ce mémoire se penche sur les représentations de ces identités dites problématiques dans quelques œuvres littéraires et filmiques contemporaines. Parmi les œuvres illustrant des personnages transitant d'un sexe et/ou d'un genre à l'autre, force est de constater que le passage du masculin au féminin est le plus souvent représenté. Ainsi en est-il des romans *Le sexe des étoiles* (1989) de Monique Proulx, *Self* (1998) de Yann Martel, *Annabel* (2010) de Kathleen Winter et du film *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan, qui mettent respectivement en scène les figures du transsexuel, du « transtextuel », de l'intersexué et du transgenre.

Considérant que le statut des femmes est encore aujourd'hui plus précaire et plus globalement désavantagé que celui des hommes, nous cherchons à comprendre, dans ce mémoire, la façon dont la diégèse explique le choix des personnages masculins à vouloir performer le genre féminin. Nous identifions également les changements qui affectent le statut de ces personnages passant du masculin au féminin. Plus précisément, nous cherchons à vérifier si ce passage s'accompagne d'une déchéance et, si oui, sur quel(s) plan(s) cette déchéance s'exprime-t-elle.

Mobilisant les théories féministes, constructionnistes et matérialistes, l'analyse de chaque œuvre s'articule autour des trois axes suivants: le discours entourant le système de sexe genre présent dans les « textes », le rapport au masculin et au féminin qu'entretiennent chacun des personnages et, finalement, les conditions économique, matérielle, sociale et symbolique de chacun de ceux-ci à la suite de leur transition.

Mots-clés : Transsexualité, transgendérisme, « transtextualité », intersexualité, sexe/genre, déchéance, littérature, cinéma.

Table des matières

INTRODUCTION	1
PROBLÉMATIQUE	2
CADRE THÉORIQUE.....	6
OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE.....	7
CORPUS.....	7
ÉTAT DE LA QUESTION	9
RÉCEPTION CRITIQUE DES ŒUVRES AU CORPUS	10
MÉTHODOLOGIE.....	12
STRUCTURE DU MÉMOIRE.....	14
CHAPITRE 1. SYSTÈME DE SEXE/GENRE ET TRANSIDENTITÉ.....	16
LES THÉORIES CONSTRUCTIONNISTES DU SEXE	17
<i>Le genre comme sexe social</i>	17
<i>Une nouvelle conception du système de sexe/genre</i>	18
<i>La construction performative du genre</i>	19
LE MASCULIN ET LE FÉMININ : UN RAPPORT DISSYMMÉTRIQUE.....	20
<i>La masculin comme sujet universel</i>	20
<i>Le traitement matériel des femmes</i>	22
<i>L'hétérosexualité reproductive</i>	24
<i>L'objectivation sexuelle des femmes</i>	25
QUEER THEORY ET TRANSIDENTITÉ.....	27
<i>L'intersexuation</i>	27
<i>Le transsexualisme</i>	33
<i>Le transgendérisme</i>	36
CHAPITRE 2. LE PERSONNAGE INTERSEXUEL ET SA TRANSITION PUBERTAIRE DANS ANNABEL DE KATHLEEN WINTER : DÉCHÉANCE SYMBOLIQUE	38
LE RAPPORT À LA NORME.....	41
<i>Discours patriarcal : sous la loi de Treadway</i>	41
<i>Discours médical : sous le « scalpel de la norme »</i>	44
<i>Discours des femmes : l'ouverture à l'identité trouble</i>	46
<i>Une socialisation masculine et hétéronormative</i>	48
LE RAPPORT AU MASCULIN ET AU FÉMININ	54
<i>L'identification au féminin</i>	54
À SAINT-JEAN DE TERRE-NEUVE : LA VIOLENCE DE LA BICATÉGORISATION	60
<i>Déchéance anticipée</i>	60
<i>Déchéance réalisée</i>	62
CHAPITRE 3. LE PERSONNAGE TRANSGENRE DANS LAURENCE ANYWAYS DE XAVIER DOLAN : DÉCHÉANCE SOCIALE ET PSYCHOLOGIQUE.....	68
AU-DELÀ DES NORMES DE SEXE ET DE GENRE : LA TRANSITION DE LAURENCE	71
<i>L'ouverture à l' « Autre »</i>	71
<i>L'insaisissable Laurence</i>	72
<i>Déboulonner les stéréotypes de genre</i>	74

<i>Le rapport à la norme et la contrainte à l'hétérosexualité</i>	76
FÉMININ STÉRÉOTYPÉ.....	79
VIOLENCE ET OSTRACISME.....	80
<i>Le déni de reconnaissance</i>	81
<i>L'île au Noir : l'utopie d'un monde libéré des normes de sexe et de genre</i>	83
<i>La domination masculine</i>	85
CHAPITRE 4. LE PERSONNAGE TRANSEXUEL DU SEXE DES ÉTOILES DE MONIQUE PROULX : DÉCHÉANCE ÉCONOMIQUE	90
L'IDENTITÉ SUBVERSIVE DE MARIE-PIERRE.....	93
<i>Fascination pour l'autre</i>	95
<i>Sous le signe de l'hybridité</i>	97
RÉPUDIATION DU MASCULIN, IDÉALISATION DU FÉMININ.....	102
<i>Le refus du masculin</i>	102
<i>La surperformance du féminin</i>	104
DU MASCULIN AU FÉMININ : LA PENTE DESCENDANTE.....	106
<i>Corps ambigu, féminin non reconnu</i>	106
<i>Langage et réalité sociale</i>	107
<i>Lieux et nourriture</i>	111
<i>Les « cravates » ou l'omniprésence de la domination masculine</i>	114
CHAPITRE 5. LE PERSONNAGE « TRANSTEXTUEL » DE SELF DE YANN MARTEL : DÉCHÉANCE CORPORELLE ET MATÉRIELLE	120
DU MASCULIN AU FÉMININ AU MASCULIN : TRANSGRESSIONS DES NORMES DE SEXE ET DE GENRE.....	123
<i>Un portrait qui ouvre sur l'ambiguïté</i>	123
<i>L'enfance ou la découverte du système de sexe/genre</i>	124
<i>L'éclatement de la « matrice hétérosexuelle »</i>	128
IDÉALISATION DU FÉMININ, RÉPUGNANCE DU MASCULIN.....	130
LE MASCULIN/FÉMININ COMME RAPPORT DE POUVOIR.....	131
<i>Le masculin comme « sujet social »</i>	131
<i>Violence et corps féminin</i>	134
<i>Le sexe masculin comme seule planche de salut</i>	135
CONCLUSION	119
BIBLIOGRAPHIE	152
ANNEXES	161

Liste des figures

Figure I : La Mona Lisa dans <i>Laurence Anyways</i>	162
Figure II : Scène 6 : Angoisse en classe.....	163
Figure III : Scène 53 : L'Île au Noir.....	164
Figure IV : Scène 20 : La première journée en femme.....	165
Figure V : <i>Portement de croix</i> de Jérôme Bosch (en. 1500-1516).....	166
Figure VI : Couverture de l'édition francophone du roman <i>Self</i>	167
Figure VII : La scène du viol dans le roman <i>Self</i> , p. 244-245.....	168

Introduction

« Chacun s'essaie à présenter autrui comme différent. Mais tout le monde n'y arrive pas.
Il faut être socialement dominant pour y réussir. »

Monique Wittig

Problématique

Il est reconnu que les femmes, en tant que groupe historiquement minorisé et opprimé, ont longtemps été oblitérées comme sujet social (Mathieu, 1991). Toutefois, il est beaucoup moins admis que cette oblitération continue d'être leur apanage. L'exclusion des femmes de la sphère de la production de même que leur exploitation au sein de l'économie domestique ne sont que quelques exemples des différents modes d'exercice de la domination masculine au fil du temps (Delphy, 1998, Guillaumin, 1992). Dans *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, la sociologue Colette Guillaumin soutient qu'

[a]utour de l'appareil reproducteur externe, femelle ou mâle, une construction matérielle et symbolique est élaborée, destinée à exprimer d'abord, à mettre en valeur ensuite, à séparer enfin, les sexes. Cette construction double un rapport social matériel qui n'a, lui, rien de symbolique : celui de la division socio-sexuelle du travail et de la distribution sociale du pouvoir. (1992 : 117-118)

À partir de ce constat, Guillaumin montre que l'appropriation physique et matérielle du corps des femmes de même que l'accaparement de leur force de travail s'apparentent en plusieurs points aux formes d'appropriation que sont le servage et l'esclavage. Aussi, lorsque ces types de rapports sont réalisés dans le cadre de l'économie domestique et qu'ils concernent les rapports de classes de sexe, Guillaumin suggère de les désigner sous l'appellation « sexage ».

Bien que les luttes féministes des années 1970 aient permis aux femmes de gagner en autonomie, il demeure que certaines inégalités persistent entre ces dernières et les hommes, et ce, autant sur le plan économique, matériel que politique. Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu souligne que l'accroissement de l'accès des filles à l'enseignement supérieur a constitué

un facteur décisif dans la transformation de leur condition. (1998 : 124) Il ajoute toutefois que si elles sont désormais « plus nombreuses que les garçons à obtenir le baccalauréat et à faire des études universitaires, [elles] sont beaucoup moins représentées dans les sections les plus cotées » (1998 : 125) et « restent pratiquement exclues des postes d'autorité et de responsabilité, notamment dans l'économie, les finances et la politique ». (1998 : 124) Selon un rapport publié en 2010 par la Bibliothèque du Parlement du Canada, en dépit du progrès enregistré par les femmes sur le marché de l'emploi, le plafond de verre n'a pas encore été fracassé :

les données statistiques montrent que les femmes continuent de gagner moins que les hommes au Canada [...] [e]t cela, malgré que les femmes soient en voie d'être aussi présentes que les hommes sur le marché du travail et qu'elles aient comblé l'écart dans le niveau de scolarité. [...] Bien que des lois existent depuis les années 1960 pour garantir un salaire égal à travail égal, les femmes et les hommes au Canada n'ont pas encore atteint l'égalité salariale. L'écart s'est rétréci rapidement entre 1976 et le début des années 1990; cependant, [...] les progrès sont limités depuis.¹

En plus des inégalités économiques et matérielles qui défavorisent les femmes, l'intégrité corporelle de ces dernières se trouve aussi menacée. L'organisme Oxfam Solidarité soutient que les actes de violence perpétrés à l'endroit des femmes « constituent la violation la plus fréquente des droits humains² ». Ces actes prennent des formes aussi diverses que les abus, le harcèlement, la maltraitance et le viol. À ce propos, une étude menée par Condition féminine Canada en 2014 révèle qu'une femme sur trois sera victime d'une agression à caractère sexuel au cours de sa vie³.

C'est ce rapport dissymétrique entre les sexes, qui apparaît d'ailleurs à bien d'autres niveaux d'analyse, qui nous intéressera dans le cadre de ce projet de recherche. Selon Bourdieu, « l'ordre

¹ BIBLIOTHÈQUE DU PARLEMENT DU CANADA, *Publication de recherches de la Bibliothèque du Parlement. L'écart salarial entre les femmes et les hommes*, [En ligne], le 29 juillet 2010, <http://www.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/2010-30-f.htm>, (Page consultée le 2 avril 2013).

² OXFAM SOLIDARITÉ, « Violence faite aux femmes », [En ligne], <http://www.oxfamsol.be/fr/themas/violence-faite-aux-femmes>, (Page consultée le 15 septembre 2014).

³ CONDITION FÉMININE CANADA, *Fin à la violence faite aux femmes et aux filles*, [En ligne] 2 décembre 2014, <http://www.swc-cfc.gc.ca/violence/index-fra.html>, (Page consultée le 15 décembre 2014).

social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé ». (1998 : 22-23) Dans la même foulée que Guillaumin, il relève que « [l]a différence *biologique* entre les *sexes*, c'est-à-dire entre les corps masculin et féminin [...] peut ainsi apparaître comme la justification naturelle de la différence socialement construite entre les *genres* ». (1998 : 23, souligné dans le texte) Est ici décrite la conception essentialiste qui a pour effet de masquer les bases matérielles des relations de pouvoir. Plusieurs théoriciennes féministes, notamment Delphy, Guillaumin et Wittig, ont d'ailleurs insisté sur le fait que le sexe et le genre étaient le résultat d'un système de division naturalisé, au sein duquel le féminin est désavantagé sur les plans économique, matériel, social et symbolique. Gouvernés différemment par des normes sociales, les deux rôles de genre produits par ce dispositif s'articulent hiérarchiquement.

Dans ce même ordre d'idées, la pensée dominante conçoit encore aujourd'hui l'identité sexuée à partir de la prémisse essentialiste voulant que le « féminin » et le « masculin » soient inhérents aux attributs « femelle » et « mâle ». (Butler, 2005) Pourtant, certaines identités fluctuantes sont de plus en plus présentes dans la société. Celles-ci tantôt confondent le masculin et le féminin, tantôt abolissent les distinctions auparavant claires entre les deux sexes en passant outre ces catégorisations. Que nous pensions au transsexuel,

décidant de « changer de sexe » par le moyen d'une opération chirurgicale, [à] une personne intersexuelle à l'anatomie génitale indéterminée, ou encore [à] un individu ne se reconnaissant ni comme homme ni comme femme, l'identité « trans » remet [...] en question le système de bicatégorisation du genre. (Bereni et autres, [2008] 2012 : 43)

Colette St-Hilaire suggérait il y a déjà plus de dix ans que l'on puisse voir, dans cette prolifération de figures sexuelles non conventionnelles, les signes d'une « mutation [du] dispositif fondé sur la naturalisation de la différence des sexes, la domination masculine et la contrainte à l'hétérosexualité ». (1998 : 58)

Comme nous venons de le suggérer, les personnes transsexuelles et transgenres se font de plus en plus nombreuses et, avec les intersexuelles, elles sont de plus en plus visibles dans l'espace public et médiatique. Parallèlement, la littérature et le cinéma sont aussi devenus, ces dernières années, le relais « de la mise en scène, de l'ambiguïté et de la marginalité sexuelle ». (St-Hilaire, 1999 : 57) Pensons au roman *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides (2002), qui raconte l'histoire d'une jeune fille découvrant, à la puberté, sa condition intersexuelle, ou bien à *Laurence Anyways*, un film québécois réalisé en 2012 par Xavier Dolan, qui nous invite à suivre le parcours de Laurence, un homme transgenre ayant fait le choix de vivre en tant que femme. Eu égard à la variabilité identitaire de ces personnages à l'identité sexuelle trouble – soit du fait de leur passage de l'un à l'autre sexe/genre (transsexuel·le·s et transgenres), soit du fait de leur assignation par une instance externe qui, devant l'ambiguïté du sexe, en fait une saisie aussi prématurée qu'arbitraire (intersexuel·le·s), qui se transforme en injonction à la conformité –, qu'en est-il des représentations culturelles contemporaines de ces identités marginales? Qu'est-ce que leur mise en scène « dit » sur l'identité sexuelle et de genre, de même que sur la dissymétrie sociosexuelle qui structure l'ordre social? C'est ce qui nous intéressera dans le cadre de cette étude. En prenant appui sur un corpus cinématographique et littéraire contemporain mettant en scène des personnages changeant de sexe et/ou de genre, nous nous poserons les questions suivantes : les transitions identitaires vécues par les personnages ont-elles une incidence sur leur condition économique, matérielle, sociale et symbolique? Sachant que le statut des femmes est encore aujourd'hui plus précaire et plus globalement désavantagé que celui des hommes, comment expliquer qu'en ce qui concerne les identités transsexuelles et transgenres, le passage du masculin au féminin soit le plus souvent représenté dans les œuvres? S'accompagne-t-il d'une déchéance marquée? Si oui, sur quels plans s'accomplit-elle et comment la diégèse explique-t-elle le choix des personnages masculins à vouloir performer le genre féminin en regard de cette déchéance? Que l'identité sexuelle/de genre

résulte d'une transition ou d'une supposée ambiguïté, les personnages se conforment-ils aux stéréotypes féminins véhiculés par leur culture ou essaient-ils au contraire d'en renouveler les performances? Par ailleurs, en ce qui a trait aux personnages intersexués, dont on sait que le caractère ambigu peut donner prise à des saisies tantôt masculine tantôt féminine, leur statut est-il rattaché à cette saisie de façon notable? Si oui, quels stratagèmes identitaires adoptent-ils et elles en regard du genre, entre le maintien de l'ambiguïté et son atténuation?

Cadre théorique

Pour bien cerner les enjeux liant les transitions identitaires et sexuelles des personnages étudiés et leur statut, notre analyse prendra appui sur les principales théories contemporaines sur le sexe/genre, et ce, dans une perspective à la fois féministe, constructionniste et matérialiste. (Butler, Delphy, Guillaumin, Rubin, Wittig) Par souci de lisibilité, nous présenterons ces différentes assises théoriques dans notre premier chapitre. Par ailleurs, n'étant ni intersexe ni trans, nous soulignons que c'est en tant que personne sensible aux politiques régissant les identités sexuelles et surtout, en tant qu'alliée, que nous nous intéressons à ce sujet. Nous assumons donc une posture extérieure et subjective, certes, mais informée. Nous sommes d'ailleurs consciente de tout ce que cela peut avoir de surplombant, c'est pourquoi nous nous référerons tout au long de cette étude à plusieurs ouvrages portant sur la transidentité afin de ne jamais perdre de vue le vécu des personnes intersexuelles et trans.

Objectifs et hypothèses de recherche

L'objectif de ce mémoire consiste à étudier la condition économique, matérielle, sociale et symbolique⁴ de personnages ayant effectué une transition identitaire ou présentant une identité de sexe/genre ambiguë. Bien que nous puissions déjà supposer qu'ils feront l'objet d'un traitement différentiel et inégal de la part du « groupe de référence » (Landowski, 1997, Paterson, 2004) du seul fait de leur instabilité identitaire et de leur caractère *queer*⁵, nous voulons surtout vérifier dans quelle mesure les variations dans le statut des personnages sont attribuables, dans les « textes », aux changements de sexe et/ou de genre. Plus précisément, nous souhaitons mettre au jour les rapports entre la déchéance – ou l'éventuelle ascension – des personnages et leur passage du masculin au féminin – et, inversement, du féminin au masculin, le cas échéant (ou leur saisie masculine ou féminine). En arrière-plan, un second objectif est visé. Considérant la dissymétrie qui structure l'ordre social et qui distribue inégalement les pouvoirs, les ressources et les richesses entre hommes et femmes, nous tenterons d'identifier les motivations avancées par les personnages masculins ayant choisi d'effectuer une transition identitaire vers le genre féminin. On peut s'attendre à observer dans les « textes » une idéalisation du féminin de la part des protagonistes. Éventuellement, celle-ci débouchera sur une désillusion, car nous croyons que les fictions ne pourront éviter de représenter les effets de la domination masculine.

Corpus

Au départ, nous pensions mener cette étude sur un corpus portant exclusivement sur la transsexualité, qui expose littéralement la transition d'un sexe et d'un genre à l'autre. Ce corpus

⁴ Nous désignerons aussi toutes ces conditions spécifiques en employant le terme « statut ».

⁵ Le terme *queer* « signifie "étrange", "bizarre", "anormal". Ce terme est communément utilisé comme insulte homophobe : "pédale". [...] Il devient une catégorie d'auto-identification dans le cadre d'une pratique de fierté, aujourd'hui devenue classique, qui consiste à retourner le contenu infamant d'une insulte ». (Dorlin, 2008 : 109)

s'étant révélé plutôt limité, nous avons étendu notre objet d'étude à la transidentité et inclut la représentation de l'intersexuation et du transgendérisme, puis de ce que l'on pourrait appeler la transtextualité⁶. Ce choix s'est avéré judicieux à plusieurs égards : il ouvrait la porte à un corpus beaucoup plus riche, et ce, autant par rapport à la diversité des œuvres (en terme de quantité) que par rapport à la diversité des représentations qui nous était offertes. Nous nous sommes retrouvée devant une dizaine d'œuvres⁷ qui contribuaient toutes, d'une façon ou d'une autre, à enrichir notre réflexion. Une sélection s'est donc imposée. Nous avons circonscrit le corpus dans un cadre géographique et temporel précis. Ainsi, nous nous sommes limitée à quatre œuvres canadiennes contemporaines⁸ qui mettaient toutes en scène une forme différente de transidentité. Seule ombre au tableau : l'absence de personnage transgenre dans la littérature canadienne contemporaine⁹. C'est ce qui explique la présence d'une œuvre cinématographique dans le corpus. Ainsi, nous avons sélectionné les romans *Le sexe des étoiles* (1987) de Monique Proulx, *Self* (1998) de Yann Martel, *Annabel* (2010) de Kathleen Winter, le film *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan qui mettent respectivement en scène les figures du transsexuel, du « transtextuel », de l'intersexué et du transgenre¹⁰. Ces quatre œuvres diversifient les représentations et interrogent l'imaginaire des sexes et des genres (Boisclair, 2008) par la mise en place de protagonistes qui échappent à la bicatégorisation du genre, soit parce qu'ils figurent l'entre-deux, soit parce qu'ils traversent les frontières du sexe et du genre. De plus, même si, au départ, nous envisagions de considérer le

⁶ Isabelle Boisclair propose d'appeler « transtextualité » (Boisclair, inédit), les traversées génériques rendues possibles par le seul pouvoir de la littérature. À distinguer, donc, de l'usage genettien de ce terme.

⁷ Voir les sections « corpus » et « corpus secondaire » de la bibliographie.

⁸ Par contemporaine, nous entendons la période postérieure à la décennie 90 qui coïncide avec l'essor des mouvements *trans*. Comme *Le sexe des étoiles* a été publié en 1987, nous considérons qu'il peut tout de même faire partie du corpus.

⁹ Certes, nous retrouvons un grand nombre de personnages travestis dans la littérature canadienne contemporaine, notamment dans plusieurs œuvres de Michel Tremblay. Contrairement au transgendérisme, le travestissement recèle toutefois un caractère plus carnavalesque et théâtral, en plus de relever plus souvent de performances ponctuelles et passagères. Dans le cadre de notre analyse, il était donc plus pertinent d'intégrer un personnage transgenre.

¹⁰ Ces différentes formes de transidentité feront l'objet d'une présentation détaillée dans notre premier chapitre.

changement de statut d'un sexe à l'autre sans égard aux points d'origine et d'arrivée de la trajectoire, il s'est avéré que la transition identitaire des personnages s'effectuaient toutes du masculin au féminin, ce qui nous est d'ailleurs apparu un facteur de cohérence pour l'analyse¹¹.

État de la question

Pendant longtemps, les individus présentant une identité sexuelle trouble ont « été tenu[s] à distance aussi bien de la scène d'énonciation que de l'écran des représentations. Ce n'est que depuis peu qu'on les entend, qu'ils et elles prennent la parole pour se dire et que, sujets émergents dans l'espace social, ils deviennent du coup objets de l'espace symbolique ». (Boisclair, 2008 : 63) Ainsi, on retrouve, à ce jour, peu de travaux sur les représentations littéraires et filmiques des identités sexuelles troubles. En littérature, il existe, certes, plusieurs œuvres mettant en scène les figures du transsexuel, de l'intersexuel, du transgenre ou du travesti, mais les études qui en sont faites se limitent quant à elles bien souvent à quelques œuvres isolées. À cet égard, le présent mémoire se veut une contribution à l'analyse textuelle de ce corpus.

Avant de nous pencher directement sur les recensions critiques de nos œuvres à l'étude, il importe de souligner l'article d'Isabelle Boisclair intitulé « Le personnage intersexué : voie de renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres? » publié en 2008 dans la revue *Nouvelles questions féministes*. L'auteure s'intéresse « aux significations produites par la mise en récit » (2008 : 63) du personnage intersexuel dans trois œuvres contemporaines et tente de dégager ce que ces textes « "disent" sur l'intersexualité ». (2008 : 63) Il appert, au terme de son analyse que

le renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres n'est pas la conséquence immédiate ni automatique de la mise en place, au cœur du récit – fût-il fictif ou véridique – d'un personnage intersexué. Cette mise en place est tantôt l'occasion de traduire la souffrance psychique de ce que certains intersexués vivent dans la réalité

¹¹ Notons cependant que dans *Self*, le personnage, après s'être métamorphosé en femme, se transforme de nouveau en homme à la fin du récit.

– ainsi en est-il dans *La tête en bas* de Noëlle Châtelet – tantôt d’exprimer la souffrance provenant de la stigmatisation sociale d’identités hors-normes, comme c’est le cas dans *Le saut de l’ange* de Maud Marin. Mais elle peut aussi ébranler les fondements imaginaires des identités de genre et le traitement matériel qui en résulte, comme dans *Middlesex*. (2008 : 76-77)

Même si l’objet de cet article ne consistait pas à étudier la condition économique, matérielle, sociale et symbolique de personnages intersexuels, l’idée de déchéance y est tout de même abordée. Ainsi, non seulement les identités inter et trans ont été peu étudiées jusqu’ici – ce que leur incursion publique récente explique en grande partie –, mais jamais encore la question de changement de statut découlant d’un changement de sexe ou de genre n’a été étudiée.

Réception critique des œuvres au corpus

En ce qui concerne notre propre corpus, il est à noter que les recensions critiques¹² du roman *Annabel* (2011) de Kathleen Winter et du film *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan, sont quasi inexistantes étant donné l’année récente de leur publication et de leur réalisation. Du côté d’*Annabel*, on retrouve toutefois un article publié par Mareike Neuhaus dans la revue anglophone *Studies in Canadian Literature* et qui s’intitule « Inventions of Sexuality in Kathleen Winter’s *Annabel* ». Dès le début, l’auteure de l’article mentionne clairement ses objectifs : « the analysis that follows will examine the interarticulation of space and sexuality and its implications for individuals of “deviant” bodies, before exploring the novel’s discourse of sexuality and its relation to other such discourses. » (2012) Ses observations nourriront notre analyse.

Le sexe des étoiles a quant à lui fait l’objet d’une pléthore d’articles. Toutefois, la situation économique, matérielle et sociale du personnage de Marie-Pierre, si elle a été effleurée, n’a jamais

¹² Nous excluons ici la réception journalistique.

constitué à elle seule un objet d'analyse. Quoique très éclairant, l'article de Lori Saint-Martin s'est plutôt attaché à illustrer comment « à partir de stratégies narratives fort différentes de celles des textes féministes radicaux, se posent malgré tout [dans le roman] des questions qui prolongent dans de nouvelles directions la réflexion des années 1970 ». (1997 : 242) L'utilisation de l'humour et de l'ironie par Monique Proulx de même que « l'absence de parti pris narratif évident en faveur de l'un ou l'autre sexe » (1997 : 251) sont ainsi pour Lori Saint-Martin des signes de l'appartenance du *Sexe des étoiles* à la littérature métaféministe. Dans son article « Sexe M. ou F.? La (double) figure du corps transsexuel », Claudia Labrosse expose en quoi « le corps transsexuel réussit à réactiver puis à déjouer un certain nombre de [...] stéréotypes culturellement admis ». (2009 : 99) Plus particulièrement, elle s'intéresse à l'hybridité du corps du personnage de Marie-Pierre qui, « doté d'attributs à la fois féminins et masculins en fait l'incarnation d'un paradoxe qui institue le conflit toujours actuel entre l'identité de l'individu et ses dehors qui ne sont pas toujours conventionnels ». (2009 : 99) Enfin, dans son article « Au-delà des dualismes : identité et générécité (gender) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx », Patricia Smart souligne que les personnages gravitant autour de Marie-Pierre sont aussi empreints d'une certaine dualité. Mais plus encore, elle évoque l'omniprésence de la domination masculine dans la société dépeinte par Monique Proulx.

Enfin, roman peu étudié, *Self* a fait l'objet d'un nombre très limité de recensions critiques. Les recherches entourant son étude nous ont toutefois conduit vers un article fort éclairant, écrit conjointement par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin. Ainsi, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », paru en 2006 dans la revue *Recherches féministes*, s'attache à démontrer en quoi le roman, tant par son discours que par ses procédés textuels, participe à un renouvellement des identités de genre. (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 7) Pour cette raison, les deux auteures inscrivent l'œuvre au cœur d'une dynamique postmoderne de

l'identité sexuelle, apte, selon elles, à multiplier les reconfigurations sociales et à diversifier les représentations.

Ce tour d'horizon le confirme : jusqu'à maintenant, les œuvres de notre corpus ont fait l'objet d'analyses, et certaines portent nécessairement sur la condition identitaire problématique représentée. Cependant, parmi ces analyses, aucune ne questionne le changement de statut du personnage.

Méthodologie

Afin de mener à bien notre étude, il importe de développer une méthode d'analyse qui favorisera l'atteinte de nos objectifs, lesquels reposent sur une compréhension des mécanismes d'oppression, de stigmatisation et d'altérisation qui sont possiblement à l'œuvre dans les fictions étudiées et qui sous-tendent les rapports de sexe en société. Dans la mesure où la littérature et le cinéma « participe[nt] à la construction/déconstruction des normes sexuées » (Sellier, 2009 : 16), il sera pertinent, dans un premier temps, de nous pencher sur le discours explicite concernant l'identité sexuelle et de genre, qu'il soit tenu par une instance narrative ou par les personnages. Nous devons bien entendu être soucieuse de replacer chaque énoncé dans l'économie narrative de chacun des récits. Ainsi, nous tiendrons compte de la pluralité des points de vue (Rabatel : 1998) pour établir le discours de l'œuvre. Nous incluons également dans ce discours le profil sémantique des protagonistes que nous dresserons à travers l'examen de leurs traits physiques et psychologiques, de leurs actions et de leurs discours. Aussi aurons-nous recours à la terminologie de Philippe Hamon sur le statut sémiologique du personnage (1984) que nous aurons toutefois adaptée pour les besoins méthodologiques. Par exemple, considérant que l'espace est un marqueur du personnage dans de nombreuses œuvres littéraires et filmiques et que les lieux et les objets du

décor sont souvent utilisés pour appuyer son portrait, nous intégrerons à notre analyse tous les motifs métonymiques qui seront jugés pertinents. (Paterson, 2004).

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le rapport au féminin et au masculin des personnages afin de déceler les raisons pour lesquelles ils se détournent de l'identité mâle qui leur a été assignée à la naissance et performant le genre féminin. Nous pourrions également vérifier s'ils relaient une vision stéréotypée du féminin ou s'ils proposent au contraire un modèle de femme qui, sans être inédit, diffère des normes.

Pour bien saisir le mouvement de déchéance (ou d'ascension) des personnages, nous devons, dans un troisième temps, comparer leur statut économique, matériel, social et symbolique antérieur à leur transition à celui d'après. Pour ce faire, nous considérerons comme indicateur de ce statut leur rapport à l'argent, à la nourriture et à l'espace, car il s'agit de dispositifs extrêmement significatifs dans la construction de l'altérité. (Paterson, 2004) Nous pourrions ainsi déterminer si leur déchéance économique et matérielle transparaît dans les lieux qu'ils habitent ou qu'ils fréquentent de même que dans le motif de la nourriture. Dans le cas des personnages intersexué, transgenre et transsexuel¹³, il conviendra de vérifier comment leur statut trouble est accueilli par la famille et la société. Enfin, les rapports amoureux et sexuels des protagonistes s'avèreront un lieu d'analyse déterminant. Ils nous permettront de mettre en lumière les relations de domination qui sous-tendent possiblement la dyade homme/femme dans les œuvres, mais aussi de scruter tous les indices textuels qui témoignent de l'appropriation physique et matérielle du corps des femmes. (Guillaumin, 1992)

Comme notre corpus comporte une seule œuvre cinématographique, il importera de prendre certaines précautions méthodologiques afin d'assurer une cohérence entre les quatre chapitres

¹³ Le transtextuel échappe à cette saisie de l'ambiguïté.

d'analyse. Nous sommes consciente que le cinéma est un système de représentation complexe et qu'il convoque un langage, des signes, et des outils d'analyse qui lui sont propres. Aussi, notre approche relevant autant de la sociocritique que de la sémiologie, nous laisserons un peu de côté ce qui relève de l'ordre du filmique pour nous concentrer davantage sur les gestes et les paroles des personnages.

Structure du mémoire

Le premier chapitre du mémoire servira à poser les jalons théoriques de notre étude, laquelle s'inscrit sur un horizon féministe. Comme nous croyons que les mécanismes d'assujettissement et de domination qui sous-tendent en société les rapports entre le masculin et le féminin seront observables dans les œuvres de notre corpus, il importe de comprendre préalablement ce qui fonde l'« oppression spécifique » (Delphy, 1998) des femmes dans la société, mais aussi des individus dont l'identité de sexe et/ou de genre ne correspond pas aux catégories prédéterminées. Ce sera aussi l'occasion de nous familiariser avec les identités intersexuelles, transsexuelles et transgenres. Par la suite, chacune des œuvres analysées fera l'objet d'un chapitre à l'intérieur du mémoire.

Comme nous l'avons souligné précédemment, nous croyons que la condition économique, matérielle, sociale et symbolique des personnages sera affectée en raison de leur identité sexuelle « problématique ». Nous souhaitons toutefois déterminer si leur déchéance (éventuelle) peut être également liée à leur nouveau statut de femme. En ce sens, étant donné que les personnages intersexuel et transgenre de notre corpus ne parviennent pas à évacuer leur statut « trouble », ce sont les personnages transsexuel et transtextuel qui nous indiqueront si, même après avoir complété leur trajectoire du masculin au féminin, ils demeurent toujours altérés. Les œuvres ne seront donc pas présentées chronologiquement. Nous étudierons d'abord *Annabel* (intersexualité) puis

Laurence Anyways (transgendérisme) pour ensuite nous pencher sur *Le sexe des étoiles* (transsexualité) et finalement sur *Self* (transtextualité). La même méthodologie structurera chacun des chapitres.

Chapitre 1
Systeme de sexe/genre et transidentite

Les théories constructionnistes du sexe

Le genre comme sexe social

En 1949, avant même l'essor des *gender studies*, Simone de Beauvoir invite à envisager la dimension culturelle de l'identité sexuelle dans son premier tome du *Deuxième sexe*. La célèbre phrase « On ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir, 1949 : 13) sous-entend que la féminité est non pas attribuable à une nature quelconque, mais qu'elle résulte plutôt d'un apprentissage culturel et social. C'est toutefois à la fin des années 1960 que la distinction terminologique entre « sexe » et « genre¹⁴ » est introduite. En effet, le psychiatre Robert Stoller, dans ses études sur ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la transsexualité, propose le terme de genre pour distinguer le sexe biologique de l'identité psychologique. Au cours des années 1970, les sexologues John Money et Anke Ehrhardt ajoutent la nécessité de « distinguer le "rôle de genre" qui désigne les comportements "publics" d'une personne – et l'"identité de genre" qui renvoie à l'expérience "privée" que celle-ci a d'elle-même ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 25).

La contribution de la sociologue britannique Ann Oakley s'avère aussi déterminante en ce sens où « la distinction sexe/genre prend [avec elle] une charge résolument critique et s'inscrit cette fois explicitement dans le mouvement de libération des femmes ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 26) Le sexe se réfère dès lors à la « distinction biologique entre mâles et femelles, tandis que le "genre" renvoie à la distinction culturelle entre les rôles sociaux [...] des hommes et des femmes [(masculin/féminin)].» (Bereni et autres, [2008] 2012 : 26) La notion moderne de genre

¹⁴ Terme on ne peut plus galvaudé, le « genre » a fait l'objet d'usages multiples au cours des dernières décennies, se voyant attribuer des définitions aussi variées que « sexe social », « rôle de genre », « sexe de l'âme », « différence des sexes » ou « rapports sociaux de sexe ». Afin de rendre compte de tous ces usages, Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Révillard ont consacré un chapitre à l'évolution du concept de genre dans leur *Introduction aux études sur le genre* « en s'intéressant aux différentes manières dont il a été distingué du sexe ou opposé à lui dans la pensée féministe, les sciences sociales et la philosophie ». (Bereni et autres, 2008 : 15)

vient donc « briser cette identité naturelle en prenant en compte la construction des sexes historique, culturelle et sociale » (Agacinsky, 2007 : 8) et permet au féminisme des années 1970 « d’adosser la dénaturalisation des rapports sociaux à des revendications politiques ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 26).

Une nouvelle conception du système de sexe/genre

Bien que cette conception de « sexe social » se soit avérée un point de départ déterminant pour plusieurs féministes, elle a tout de même fait plus récemment l’objet d’une critique par plusieurs d’entre elles. Pour Judith Butler, la distinction entre sexe et genre entraîne une dichotomie nature-culture plutôt problématique. En effet, extraire le genre de l’idée de nature « contribue [...] à renforcer la division mâle/femelle comme réalité naturelle » (Bereni, et autres, [2008] 2012 : 29) en laissant voir un sexe biologique « pur » qui préexisterait à toute société. Selon Baril,

[I]a construction culturelle du « sexe » est [...] un élément clé dans la pensée de Judith Butler, élément qui traverse son œuvre de *Gender Trouble* à *Undoing Gender*. Cette perspective constructiviste implique que le « sexe » n'est pas une donnée fixe, naturelle, anhistorique, sur laquelle vient se rajouter un genre construit socialement et politiquement, mais bien une construction. En effet, l'interprétation et le sens donnés à des caractéristiques anatomiques en soi sans importance représentent des choix sociaux, culturels et politiques. En ce sens, c'est le genre et sa catégorisation binaire qui détermine le « sexe ». Ce sont les normes, le langage et les jeux de pouvoir qui modèlent le « sexe » mâle et femelle. (2005 : 85-86)

Le postféminisme et la *Queer theory* affirment donc que la relation entre sexe et genre peut être inversée : c’est plutôt le genre qui précède le sexe, lequel « est la représentation de ce qu’une société donnée suggère comme étant naturel ou biologique » (Grange, 2010 : 111). Christine Delphy considère d’ailleurs que « si le genre n’existait pas, ce qu’on appelle le sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu’une différence physique parmi d’autres » ([2001] 2009 : 27) ou, pour reprendre la terminologie de Colette Guillaumin dans

L'idéologie raciste, il serait un « trait jugé non pertinent ». En somme, l'usage du concept de genre, malgré certaines indéniables utilités critiques, risque de masquer le fait qu'il existe une organisation sociale de la différence et, à ce titre, cristallise une longue série de conflits et de rapports de domination. Tout comme Lucie Gosselin, nous croyons que c'est ce « mode d'articulation, désenclavé de l'idée de nature, où le genre construit le sexe, qui [nous] permet[tra] d'explorer et de comprendre le phénomène de l'intersexuation » (Gosselin, 2012 : 15), mais aussi celui de la transsexualité et du transgendérisme.

La construction performative du genre

Dans *Défaire le genre*, Judith Butler dénonce le fait que nous soyons tous et toutes, en tant qu'individus, assujettis aux normes de sexe et de genre, dans la mesure où c'est notre anatomie qui détermine « [notre] dénomination, [notre] insertion [...] dans la société ». (Lescouret, 2010 : 10) C'est dans cette perspective que Butler conçoit le langage comme un acte performatif produisant les idéologies en place et assurant leur maintien. (Butler, 2005) Par exemple, avant chaque naissance, tout un appareil médical est mis en branle afin de déterminer le sexe d'un nouveau-né. « C'est une fille! » (ou « c'est un garçon! ») est une déclaration qui semble à première vue inoffensive. Pourtant, à l'instant où elle est prononcée, elle devient assignation normative et conditionne le comportement qu'adoptera l'entourage du nouveau-né vis-à-vis ce dernier.

Ainsi, avant même de voir le jour, garçons et filles sont tous « encod[és] selon le statut approprié à l'intérieur du système » (Rubin, 1998 : 57), leur « corps [étant] forcé de correspondre à un discours dont la domination est constante ». (Joseph, 2009 : 26-27) En opposant le masculin et le féminin, ce système binaire et hiérarchique oblige tout un chacun à incorporer les rôles, les comportements, les réactions et les sensations dévolus à son sexe/genre. En ce sens, Butler invite

à parler du genre en termes de performance. Il faut voir celle-ci comme une « stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide [*sic*], des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être ». (Butler dans Joseph, 2009 : 26) Fassin, dans sa préface à l'édition française de l'essai de Butler, affirme d'ailleurs que « le travesti est notre vérité à tous » (dans Butler, 2005 : 16) dans la mesure où « il (ou elle) "révèle la structure imitative du genre lui-même"¹⁵ ». (dans Butler, 2005 : 16, cité dans le texte) Parce qu'ils sont joués, mimés et représentés, les genres masculin et féminin sont, pour Butler et la *Queer Theory*, les produits d'habitudes et de performances. Aussi, la notion de « performativité » nous sera-t-elle des plus utiles pour analyser les représentations : les individus transgenres, transsexuels ou intersexuels illustrent de façon aigüe que le genre peut être performé indépendamment du corps sexué – même si dans le cas du transsexuel, le corps est modelé pour correspondre au genre performé dans une dynamique d'inversion par rapport au sens commun, où le genre s'aligne sur le corps.

Le masculin et le féminin : un rapport dissymétrique

La masculin comme sujet universel

Dans son mémoire *Intersexualité. Des sexes en question dans les sociétés occidentales*, Lucie Gosselin souligne avec justesse que « la binarité des sexes ne crée pas deux groupes sexués égaux, mais bien deux groupes hiérarchisés où les femmes ont historiquement un statut inférieur à celui des hommes ». (2012 : 20) Bien que les luttes féministes des années 1970 aient permis aux femmes de gagner en pouvoir et en légitimité, il n'en reste pas moins qu'elles sont encore fréquemment niées comme sujet social alors que l'homme continue de s'imposer comme catégorie générale de

¹⁵ Fassin rapporte ici les propos de Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*.

l'humain. Bourdieu soutient d'ailleurs que « la force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer ». (1998 : 22) Bien avant Bourdieu, Guillaumin avait d'ailleurs identifié le sujet de cette « vision androcentrique » en forgeant la notion de « catégorisant ». En 1970, époque à laquelle elle publie en France *L'idéologie raciste*, elle identifie le groupe de référence au :

groupe adulte, blanc, de sexe mâle, catholique, de classe bourgeoise, sain d'esprit et de mœurs, [Selon elle, il] est cette catégorie qui ne se définit pas comme telle et fait silence sur soi-même. [Cette catégorie] impose aux autres cependant à travers la langue sa définition comme norme, dans une sorte d'innocence première [...]. Reflet de la distribution du pouvoir, [le catégorisant] est, au sens propre du mot, le sujet social¹⁶. ([1972] 2002 : 295-296)

À cet égard, soulignons que la langue française a été conçue à l'image de la hiérarchie entre les sexes et que la grammaire a aussi fait du masculin une sorte de « sujet social ». En effet, qui, dans un cours de grammaire, n'a jamais entendu la célèbre expression voulant que « le masculin l'emporte sur le féminin »? Très tôt à la petite école, cette courte phrase agit comme un leitmotiv dans l'esprit des enfants, leur enseignant de façon subtile, mais efficiente, que le genre masculin sera toujours apte à représenter l'humanité alors que le féminin, quant à lui, ne pourra jamais renvoyer à autre chose qu'à lui-même¹⁷. La linguiste Marina Yaguello, qui s'intéresse au sexisme langagier, souligne d'ailleurs que « [l]a langue commune, la langue dominante, est avant tout celle

¹⁶ Dans cette optique, en étudiant comment les différences physiques entre les hommes et les femmes étaient utilisées « depuis plus d'un siècle [pour] justifie[r] l'inégalité entre les groupes dits "de sexe" » (2001 : 8-9), Christine Delphy a remarqué le caractère insidieux que recelait le terme « différence ». Elle fait observer qu'« une "vraie" différence est d'une part réciproque [...] et d'autre part [qu'elle] n'implique pas de comparaison au détriment de l'un des deux termes. Or la différence invoquée sans arrêt à propos des femmes, mais aussi des homosexuel-les, des "Arabes", des Noirs, n'est pas réciproque, bien au contraire. Ce sont elles et eux qui sont différents; les hommes, les hétérosexuels, les Blancs, quant à eux, ne sont "différents" de personne, ils sont au contraire "comme tout le monde". Cette différence est un stigmat. » ([2001] 2009 : 9)

¹⁷ Il en est de même pour l'expression l'« Homme » avec un « H » majuscule utilisé pour désigner l'humanité.

des hommes. [...] Cette langue essentiellement masculine exprime le mépris de la femme. La place de la femme dans cette langue est le reflet de sa place dans la société. » (cité dans Joseph, 2009 : 34).

Le traitement matériel des femmes

Bourdieu, à la suite de Nicole-Claude Mathieu, a fait appel au concept de dissymétrie pour évoquer le traitement différentiel, inégal et hiérarchique entre les hommes et les femmes. Plus précisément, selon lui,

[l]e principe de l'infériorité et de l'exclusion de la femme, que le système mythico-rituel ratifie et amplifie, au point d'en faire le principe de division fondamentale de tout l'univers, n'est autre chose que la dissymétrie fondamentale, celle *du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument*, qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques, des rapports de production et de reproduction du capital symbolique, dont le dispositif central est le marché matrimonial, et qui sont au fondement de tout l'ordre social : les femmes ne peuvent y apparaître qu'en tant qu'objets ou, mieux, en tant que symboles dont le sens est constitué en dehors d'elles et dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique détenu par les hommes. (1998 : 65)

Pour plusieurs féministes matérialistes, dont Christine Delphy, le patriarcat¹⁸ est le système qui assujettit les femmes aux hommes dans les sociétés industrielles contemporaines. Il constitue avant tout d'un ordre politique et idéologique et crée, du même coup, des divisions sur les plans matériel et économique. En réunissant chacun des articles qui forment aujourd'hui les deux tomes de *L'ennemi principal*, Delphy poursuivait une ambition bien claire : « construire une vision théorique de l'oppression des femmes à partir de prémisses matérialistes ». ([2001] 2009 : 7) En ce sens, il était impératif de partir de la cellule familiale, lieu de l'exploitation du travail domestique des

¹⁸ Dans la préface du second tome de *L'ennemi principal*, Delphy précise qu'elle utilise les expressions « genre », « oppression des femmes » et « patriarcat » de façon à peu près interchangeable. Selon elle, « [l]e "genre" est le système de division hiérarchique de l'humanité en deux moitiés inégales. Dans [s]on acception, la hiérarchie est un trait de ce système aussi important que la division, et c'est pourquoi il peut être utilisé comme synonyme de patriarcat. » (Delphy, [2001]2009 : 45)

femmes et, par extension, de leur exploitation économique. Bien que les articles colligés aient été initialement publiés entre les années 1970 et la fin de la décennie 90, – et que certaines données pourraient aujourd’hui être réactualisées – nous considérons que les théories de Delphy demeurent fondamentales pour mettre au jour la dissymétrie en jeu dans les relations de pouvoir. Avec Kate Millett, Delphy a été l’une des premières à pointer du doigt la dimension économique de l’asservissement des femmes. Selon elle, « que les femmes fassent le travail domestique et qu’elles le fassent gratuitement ne doit rien à une nature quelconque, et tout à une organisation sociale qui leur dicte de le faire [...] ». ([2001] 2009 : 7).

Dans cette même optique, Gayle Rubin, une anthropologue américaine, conçoit cette organisation comme un dispositif social qui « prend les femelles comme matériau brut et les façonne pour produire des femmes domestiquées ». (Rubin, 1998 : 4) Dans *L’économie politique du sexe : Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, elle suggère, tout comme Delphy, que l’oppression des femmes peut être localisée au cœur de la dynamique capitaliste. Ce système serait d’ailleurs « l’héritier d’une longue tradition où les femmes n’héritent pas, où les femmes ne dirigent pas ». (Rubin, 1998 : 14) Ce qui différencie le mode de production domestique du mode de production capitaliste réside toutefois dans le fait que « les exploité·e·s du mode de production domestique ne sont pas rémunéré·e·s, mais entretenu·e·s » par leur mari. (Delphy, [1998] 2009 : 13) Delphy va encore plus loin en affirmant que « l’exclusion du travail des femmes du domaine de l’échange ne résulte pas de la nature leur production » ([1998] 2009 : 45), mais que ce sont plutôt les femmes en tant qu’épouses et dans le cadre de la relation conjugale qui ne sont pas rémunérables. Rappelons d’ailleurs que jusqu’en 1965¹⁹, les hommes pouvaient s’opposer à ce que « leur » épouse travaille à l’extérieur. (Delphy, [1998] 2009 : 47) Même si ces dispositions ont fini

¹⁹ En France. Au Québec, ces éléments sont encore en discussion au cours des années 70. Voir, par exemple, « Mômman travaille pas, a trop d’ouvrage » du Théâtre des Cuisines en 1976.

par être abrogées et que « la » femme est devenue libre de travailler en dehors de la cellule familiale, celle-ci n'a récupéré qu'en partie sa force de travail qui reste toujours appropriée, puisque la femme

doit « assumer ses obligations familiales », c'est-à-dire fournir gratuitement le travail domestique et l'élevage des enfants. Non seulement le travail à l'extérieur ne la dispense pas du travail domestique mais il ne doit pas nuire à ce dernier. La femme n'est donc libre que de fournir un double travail contre une certaine indépendance économique. (Delphy : [1998] 2009 : 47)

L'hétérosexualité reproductive

Monique Wittig soutient quant à elle que l'appropriation de la classe des femmes par la classe des hommes est indissociablement liée au régime de l' « hétérosexualité obligatoire ». (Rich, 1982, Wittig, [2001] 2007) Lorsqu'elle clôt en 1978 sa conférence sur *La pensée straight* en déclarant que « les lesbiennes ne sont pas des femmes », elle suggère que ces dernières ont échappé à leur programme de socialisation dans la mesure où elles n'ont pas rempli « le contrat social et sexuel implicite du féminin ». (Lescouret, 2010 : 58) C'est que Wittig entrevoit l'hétérosexualité comme un système de subordination ayant d'abord et avant tout une base économique. L'obligation de reproduction de l'espèce qui incomberait aux femmes « consiste[rait] essentiellement en ce travail, cette production par les femmes, qui permet aux hommes de s'appropriier tout [leur] travail ». (Wittig, 2007 : 84) Selon elle, les lesbiennes représentent une menace pour l'ordre hétérosexuel, car « elles sont la preuve vivante que les femmes ne sont pas nées les domestiques naturelles des hommes » (Wittig, 2007 : 84) et qu'elles « n'appartiennent pas à une classe asservie ». (Wittig, 2007 : 85) La théoricienne nous invite donc à considérer le sexe comme « une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle ». (Wittig, 2007 : 38) Selon Yves-Charles Zarka, il appert d'ailleurs qu'« au fil des siècles de la culture occidentale, [s'est élaboré] le lieu commun de l'hétérosexualité sur fond de domination masculine : sorte de normalité enregistrée, admise, établie, implicite » (2010 : 11) que l'on peut aussi définir par le terme

« hétéronormativité ». L'impératif selon lequel à chaque sexe correspondraient un seul genre et une seule orientation sexuelle possible en est ainsi venu à imprégner les conceptions dominantes.

L'objectivation sexuelle des femmes

L'appropriation matérielle – collective ou individualisée – du corps des femmes, telle qu'illustrée par Guillaumin, ne se limite pas à la sphère domestique ou professionnelle, mais se manifeste aussi sur le lieu plus circonscrit de la sexualité. Dans son ouvrage intitulé *Les scripts de la sexualité*, John H. Gagnon avance que « toutes les conduites sexuelles de tous les individus dans la même société, femmes comme hommes, seraient façonnées par le pouvoir qu'ont les hommes sur les femmes ». (2008 : 121) « L'objectivation sexuelle » (Fredrickson et Roberts, 1997) de ces dernières en constitue la manifestation la plus courante et demeure sans conteste l'un des outils d'oppression les plus puissants du patriarcat²⁰. Ce procédé consiste à instrumentaliser les femmes, à les réduire à leur corps, à leur dénier toute forme d'autonomie sexuelle et de subjectivité, etc. Les formes d'objectivation sont diverses, passant par le regard objectivant posé sur le corps féminin (*male gaze* (Mulvey, 1992)), au harcèlement et à l'agression sexuelle, son expression la plus violente. *Le male gaze* est un phénomène qui « peut avoir lieu directement, de personne à personne, quand un homme regarde le corps d'une femme, mais [il] s'exprime aussi à travers les médias, comme la publicité, qui offrent au regard des corps sexualisés de femmes²¹ ». Ceci nous renvoie au discours de Gagnon, qui postule que « [l]es représentations des femmes dans les médias en général, et plus particulièrement dans les représentations sexuelles explicites, proposent des modèles qui créent un climat général d'absence de respect envers les femmes et conduisent à des actes de

²⁰ SEXISME ET SCIENCES HUMAINES – FÉMINISME. *Un blog féministe pour déceler les mécanismes sexistes qui maintiennent les inégalités entre femmes et hommes*, [En ligne], <http://antisexisme.net/tag/objectification-sexuelle/> (Page consultée le 2 février 2015).

²¹ Ibid.

violence sexuelle ». (Gagnon, 2008 : 114) Les attitudes et les pratiques qui désignent les femmes comme sexuellement disponibles et qui tendent à tolérer certaines formes d'agressions à leur endroit participent d'ailleurs de ce que les féministes appellent communément la « culture du viol ». C'est cette même culture qui apprend aux femmes à intérioriser le regard des hommes sur leur propre corps et à percevoir celui-ci comme un objet à inspecter, puis à évaluer. Cette auto-objectification entraîne des conséquences on ne peut plus néfastes sur le plan psychologique :

Elle augmente l'anxiété des femmes à propos de leur apparence physique (c'est-à-dire, leur peur de comment et quand leur corps va être regardé et évalué), leur anxiété par rapport à leur sécurité physique (par exemple, la peur d'être violée), ainsi que la honte qu'elles ressentent par rapport à leur corps (émotion résultant du fait de se comparer à des standards de beauté et de ne pas les atteindre)²².

Concernant la peur du viol, cette dernière induit chez les femmes une restriction dans la liberté de leurs mouvements. En effet, plusieurs études portant sur « l'incidence de la peur des violences sur la mobilité des femmes » (Bereni et autres, [2008] 2012 : 89) révèlent que celles-ci mettent en œuvre toutes sortes de stratégies d'évitement lorsqu'elles se trouvent dans l'espace public. Elles privilégient, par exemple, le taxi comme moyen de transport lorsqu'elles rentrent seules le soir, détournent le regard et/ou font semblant d'être occupées lorsqu'elles croisent des hommes, restreignent leur tenue vestimentaire, etc. (Bereni et autres, [2008] 2012 : 89) Or,

[c]es contraintes qui pèsent sur la liberté de circulation des femmes ne sont pas nécessairement dues à une expérience personnelle des violences les plus graves (viol, agression physique); le harcèlement « ordinaire », passant notamment par des interpellations verbales (insultes, « drague ») semblent jouer un rôle plus significatif. Plus fréquentes et souvent considérées comme anodines, ces interpellations constituent pour les femmes une forme de « rappel à l'ordre » constant rappelant la possibilité d'agressions plus graves, notamment sexuelles. ([2008] 2012 : 90)

²² *Ibid.*

En somme, la culture du viol a un effet insidieux sur les femmes : par la peur, elle contribue à les maintenir « à leur place » et à faire subsister la domination des hommes à leur endroit. Que ce soit sur le plan domestique ou sexuel, les féministes combattent d'ailleurs l'idée selon laquelle un individu peut naturellement être voué à en servir un autre ou à lui être assujéti. Comme le soulève si bien Colette Guillaumin, il serait absurde de croire que « la nature fixe[rait] les règles sociales et [irait] jusqu'à organiser des programmes génétiques spéciaux pour ceux qui sont socialement dominés ». (1992 : 56) Cette dynamique relève plutôt de la construction sociale. Qu'en est-il maintenant du traitement alloué aux personnes dont l'identité sexuelle et de genre échappe à la bicatégorisation?

Queer theory et transidentité

Pour bien saisir ce qui est en jeu dans chacune des identités troubles qui seront envisagées au cours de ce travail, il importe de fournir quelques éléments de définition. Voyons ce qui distingue l'intersexuation, la transsexualité et le transgendérisme.

L'intersexuation

« Hermaphrodisme », « ambiguïté génitale », « désordre du développement sexuel », « variation du développement sexuel », « troisième sexe », « intersexualité » et « intersexuation » : nous voici devant une profusion de termes et d'expressions employés, tantôt par le corps médical tantôt par différents groupes militants, pour désigner les personnes présentant une « "physiologie ambiguë", incluant des caractéristiques sexuelles des deux sexes ». (Gosselin, 2012 : 28) Comme le souligne Lucie Gosselin, les mots et les expressions utilisés pour décrire cette réalité physiologique « sont empreints de multiples significations; ils ne sont ni objectifs ni équivalents entre eux ni dénués de pouvoir d'évocation subtile et ne signifient pas la même chose pour chaque

personne qui les emploie ». (Gosselin, 2012 : 26) S'intéresser au phénomène de l'intersexuation, c'est donc se familiariser avec un vocabulaire foisonnant et fort en connotation; un vocabulaire qu'il est impératif de définir préalablement.

Le vocabulaire utilisé

C'est sous le terme d'hermaphrodisme, issu de la mythologie grecque, qu'ont historiquement été dénommées les situations d'intersexualité. (Bereni et autres, [2008] 2012 : 36) Dans *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, la biologiste Anne Fausto-Sterling convoque la légende racontée par Ovide dans *Les métamorphoses*, pour expliquer son origine :

L'intersexualité est une vieille histoire. Le mot « *hermaphrodite* » vient d'un mot grec qui combinait le nom de Hermès [...] et Aphrodite (déesse grecque de l'amour sexuel et de la beauté). Il existe au moins deux mythes grecs sur les origines du premier hermaphrodite. Dans l'un, Aphrodite et Hermès donnent naissance à un enfant si parfaitement doté des attributs de ses deux parents que ceux-ci, incapables de décider de son sexe, lui donnent le nom d'Hermaphrodite. Dans l'autre, leur enfant est un garçon d'une beauté remarquable dont une nymphe des eaux tombe amoureuse. Submergée de désir, elle mêle si profondément son corps au sien qu'ils se fondent en un seul. (2012 : 53)

La figure de l'hermaphrodite a longtemps fait l'objet d'une certaine fascination, allant jusqu'à incarner un idéal originel qui précéderait la division sexuelle de l'humanité en deux groupes sexuels distincts. En effet, selon une interprétation répandue de la Bible, Adam aurait d'abord vu le jour en tant qu'hermaphrodite puis, après la chute, aurait été « scindé en deux individus, l'homme et la femme ». (Fausto-Sterling, 2012 : 54) Un certain glissement symbolique s'est toutefois profilé au cours de l'Histoire, faisant des hermaphrodites des êtres criminalisés et « pathologisés ». Le mot a d'ailleurs été « récupéré par les médecins dans une acceptation stigmatisante, puisque renvoyant à une anomalie ». (Picquart, 2009 : 111) L'hermaphrodisme est donc perçu « comme une bizarrerie de l'espèce humaine, un peu inquiétante et qui, à ce titre, a pu être montré dans les foires, jusqu'au XXe siècle, pour l'édification des foules ». (Picquart, 2009 : 111) De nos jours, le corps médical

parle seulement d'hermaphrodisme « vrai » ou « pur » pour définir les individus qui possèdent un ovaire et un testicule, ou une « gonade mixte (*ovostestis*) associant des structures de type mâle et de type femelle » (Gilbert-Dreyfus, 1972 : 23) et qui, ce faisant, ont la capacité de féconder et d'être fécondés. Les cas d'hermaphrodisme pur étant des plus rares, le terme a conservé dans l'imaginaire populaire son caractère à la fois mythique et monstrueux.

L'« intersexuation » et ses multiples dérivés tirent quant à eux leur origine du mot « Intersexuality », employé pour la première fois en 1917 par l'endocrinologue Richard Goldschidt dans l'article « Intersexuality and the Endocrine Aspect of Sex ». (Gosselin, 2012) C'est toutefois au cours de la décennie 90, alors que l'on assiste à la naissance d'un mouvement de luttes intersexes menées par différents groupes militants, que l'emploi du terme se répand, d'abord parce qu'il est « moins chargé de connotations monstrueuses et fantasmagoriques que celui d'hermaphrodisme » (Gosselin, 2012 : 27), ensuite parce qu'il est plus représentatif des diverses réalités, dans la mesure où il embrasse un plus large spectre de phénomènes. Certaines personnes intersexuées ne le considèrent cependant pas adéquat, car un « être humain [ne] ne se classe pas exclusivement selon les catégories médicales ». (Gosselin, 2012 : 27) Aussi, l'expression anglaise « Disorder of Sex Development », traduite en français par « Désordre du développement sexuel » a-t-elle été adoptée en 2005 par le milieu médical pour remplacer les termes « intersexe » et « hermaphrodite » jugés alors insatisfaisants. Plusieurs milieux associatifs représentant des personnes intersexuelles, dont l'Organisation Internationale des Intersexes (OII), ont toutefois rejeté cette expression qu'ils jugent discriminante, car elle fait de l'intersexualité « [une] maladi[e] qu'il faut soigner et qui appell[e] un traitement hormonal et/ou chirurgical ». (Picquart, 2009 : 118) En ce sens, Picquart nous invite à privilégier l'expression *variations du développement sexuel* lorsque l'on évoque les cas d'intersexuation, puisqu'elle se révèle beaucoup plus neutre que celles de désordre du développement sexuel et d'ambiguïté génitale qui comportent toutes deux des connotations

négatives. « C'est la même volonté de ne pas préjuger des individus qui [l']a conduit à récuser une autre notion, celle de "troisième sexe" » (Picquart, 2009 : 119), liée selon lui, à une hiérarchisation où le masculin prime encore et toujours :

le troisième sexe n'est que *troisième*. Il en va de même pour le deuxième qui n'est que second. Par contre, le premier restera toujours premier [...]. Premier de quoi, d'ailleurs? de l'humanité? de la classe? Et premier en quoi? en droit? en fait? En intelligence? en force? [...] Le sexe masculin tient le haut du pavé, les femmes viennent ensuite, et après, après... il y a tous les autres, ceux qui ne comptent pas. (Picquart, 2009 : 121-122)

Tout comme Lucie Gosselin, nous utiliserons le terme « intersexualité » (et son dérivé « intersexuation »), car c'est lui « qui nous semble le moins connoté péjorativement malgré son origine médicale et parce que c'est lui qui est le plus employé dans le milieu militant intersexe ». (Gosselin, 2012 : 28) Nous nous garderons cependant d'utiliser « intersexué » pour désigner une personne; nous préférons « personne intersexuelle », qui qualifie d'abord l'individu et non pas son identité, conformément au souhait exprimé par plusieurs personnes intersexuelles.

Définition générale de l'intersexuation

Les travaux de nombreux scientifiques ont permis de démontrer « que le sexe représente un ensemble de données et non pas un seul élément permettant de considérer qu'on est soit mâle soit femelle » (Bereni et autres, 2008 : 25), alors que cette idée d'un élément identificatoire unique et stable traverse les conceptions dominantes. Ainsi, l'anatomie (pénis/vagin), les gonades (testicules/ovaires), les hormones (testostérone/œstrogène) et l'ADN (chromosomes XY/ XX) constituent tout autant de marqueurs déterminants dans la construction biologique du sexe sans qu'aucun d'eux ne soit à lui seul déterminant. À cet égard, « on considère [...] comme intersexuel tout sujet chez lequel on découvre une discordance [...] de l'une au moins des huit composantes du sexe, autrement dit, la coexistence, en proportions variables, d'attributs masculins et féminins apparents ou occultes ». (Gilbert-Dreyfus, 1972 : 23) Selon diverses sources, l'intersexualité

toucherait aujourd'hui entre 1,7 % et 4 % de la population. Dans « Démédicaliser les corps, politiser les identités : convergences des luttes féministes et intersexes », les auteur·e·s s'intéressent plus particulièrement au script médical entourant l'intersexualité. Selon eux et elles, les médecins recourent presque systématiquement à « un discours pathologisant qui rend nécessaire les technologies chirurgicales et chimiques de production du dimorphisme sexuel et de l'identité de genre ». (Kraus et autres, 2008 : 7)

La réassignation chirurgicale

Dès après avoir constaté chez un nouveau-né un appareil génital ne permettant pas une identification certaine comme mâle ou femelle, les spécialistes procèdent à une série d'exams cliniques visant à identifier ce qui fait en sorte que soit masqué le « vrai » sexe. Jusque dans les années 1990,

pour les médecins formé·e·s à la théorie de Money, il convenait de déterminer le plus rapidement possible le « bon » genre à donner aux enfants intersexes selon l'apparence et le développement probable de leurs organes génitaux après correction; celle-ci était justifiée par la nécessité de faire correspondre le sexe au genre pour assurer un bon développement psychologique et érotique (comprendre « hétérosexuel ») chez l'enfant. Dans ce cadre théorique et pratique, les médecins présentent la série de tests (chromonimiques, hormonaux, cytologiques) visant à déterminer la nature du « syndrome » comme une façon de découvrir le « vrai sexe » de l'enfant, une vérité obscurcie par des organes génitaux « ambigus ». (Kraus et autres, 2008 : 6)

Déjà, notons-le, vouloir corriger une nature qui déroge aux normes culturelles apparaît discutable. Mais plus encore, les critères pris en compte lors de l'assignation relèvent d'une logique arbitraire. Par exemple, un « phallomètre » permet de déterminer la nature du sexe à attribuer à l'enfant. Dans le cas d'organes dit ambigus, si l'organe sexuel se situe entre 2,9 et 4,5 cm, il sera désigné pénis, et le nouveau-né sera éventuellement conformé et élevé en garçon. Si l'organe fait moins de 1,5 cm, il sera appelé clitoris, et le nouveau-né sera élevé en fille. (Bereni et autres, 2008 : 26) Entre

les deux mesures, on doit se référer à d'autres critères de détermination. De nombreuses analyses de l'intersexualité

ont ainsi montré comment tous les jours, au travers de procédés chirurgicaux, des sexes indéterminés sont promulgués ou reconstruits en fonction de critères directement liés à la nécessité sociale de distinguer les hommes des femmes. On prend ainsi en considération la capacité à uriner debout ou assis, les normes de sociabilité masculine (taille du pénis), la capacité de pénétrer ou d'être pénétré.e, [la capacité de porter des enfants], etc. (Bereni et autres, [2008] 2012 : 35)

Julien Picquart critique d'ailleurs chez le corps médical la tendance à créer bien plus souvent des filles que des garçons sous prétexte que le pénis « a une complexité organique plus grande » (Picquart, 2009 : 149) qu'un vagin. Il serait, du coup, plus difficile de construire un phallus que d'avoir recours à une réduction du clitoris. Selon Picquart, derrière ces réassignations se cache une idéologie sexiste :

c'est notre société, sexiste, qui ne peut envisager que cette merveille multifonctionnelle qu'est le pénis puisse avoir des défaillances, alors que le vagin ne sera jamais rien d'autre qu'un trou et un trou, ça fonctionne toujours. Ça n'a même pas besoin de fonctionner. Le trou n'a rien besoin de faire lui. Il est passif, quand le sexe de l'homme est actif. (Picquart, 2009 : 149)

Mieux vaut donc « un vagin approximatif qu'un pénis moyennement fonctionnel » (Picquart, 2009 : 149) résume-t-il. Les médecins insistent d'ailleurs sur le fait que c'est le sexe de socialisation qui joue le rôle le plus crucial dans le développement de l'enfant, avalisant ainsi les théories constructionnistes. N'est-il pas contradictoire, en effet, de corriger « toutes les occurrences qui risqueraient d'[...] invalider la prémisse essentielle selon laquelle il y aurait deux sexes naturels existant dans un domaine pré-social »? (Bereni et autres, [2008] 2012 : 37) Cette urgence qui « préside aux interventions sur les corps des nouveau-né·e·s » (Kraus et autres, 2008 : 8) est moins médicale et administrative que sociale. Tout se passe, en effet, comme si « [l]a marque du genre [...] conférer[ait] aux corps leur "qualité" de corps humains; un nouveau-né ne devient humain que lorsqu'on a répondu à la question de savoir si c'était un garçon ou une fille ». (Butler, 2006 : 223)

Pour une dépathologisation de l'intersexuation

Aujourd'hui, de nombreux mouvements contestataires, à la fois intersexuels et transsexuels, militent pour « la dépathologisation de l'intersexuation et l'arrêt de procédures chirurgicales dénoncées comme des violences et des mutilations inacceptables ». (Bereni et autres, 2008 : 24) Non seulement les opérations ont pour effet d'éventuellement atténuer ou de carrément supprimer les potentialités érotiques du sujet, mais elles compromettent les possibilités de choisir et d'adopter l'autre genre que celui déterminé. Les personnes intersexuelles affirment aujourd'hui la nécessité de laisser le choix aux individus présentant une variation du développement sexuel à la naissance, quitte à les élever de façon non spécifiquement marquée jusqu'à ce qu'ils ou elles aient effectué un choix. L'OII revendique quant à elle « une identité intersexe dans des corps normaux puisque fonctionnels ». (Guillot, 2008 : 144)

Le transsexualisme

Définition

Le transsexualisme, tout comme le transgendérisme, découle de la « dysphorie du genre », c'est-à-dire de l'impression de décalage que peut ressentir un individu entre son sexe et son genre, ce « malaise produi[sant] en général le sentiment d'être emprisonné dans un corps qui ne correspond pas à son identité ». (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 180) Comme le soulèvent Alexandra Augst-Merelle et Stéphanie Nicot dans *Changer de sexe. Identités transsexuelles* :

on peut réduire une dysphorie en adaptant son rôle social à son identité et/ou en modifiant son corps. Ainsi une Trans MtF²³ – qui a une biologie mâle mais qui est plus à son aise dans le rôle social féminin et se sent femme – peut réduire sa dysphorie en adaptant son rôle social (code vestimentaire féminin, choix d'un prénom féminin...) et/ou en féminisant son corps (épilation, traitements hormonaux, éventuellement chirurgie génitale) (2006 : 180),

²³ MtF : « abréviation de l'anglais "male-to-female" (mâle vers femelle) » (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 182). L'expression FtM renvoie quant à elle à « female-to-male » (femelle vers mâle).

soit en adoptant une identité transgenre ou en entamant un processus de transformation.

Le transsexualisme se définit donc par un « sentiment persistant d'inconfort par rapport à son sexe ou [un] sentiment d'inadéquation par rapport à l'identité de rôle correspondante ». (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 41) On attribue la paternité du terme « transsexualisme » au psychiatre américain D.C. Cauldwell qui publie en 1949 un article intitulé « Psychopathia transsexualis, sexology ». (Espineira, 2008 : 177) Le terme est ensuite repris et popularisé quelques années plus tard par le sexologue Harry Benjamin, qui « formalise un *diagnostic* de transsexualisme et milite pour une reconnaissance pleine et entière de la transsexualité et des opérations de changement de sexe » (Bereni et autres, 2008 : 29, souligné dans le texte), lesquelles ont été développées et rendues possibles, précisons-le, par les dispositifs de réassignations chirurgicales mis d'abord en place pour les personnes intersexuées. La notion moderne de transsexualisme se caractérise donc par un changement de sexe effectué par le biais d'un traitement hormono-chirurgical et par un changement d'état civil. (Espineira, 2008 : 177)

La transsexualité comme « trouble de l'identité »

La première génération de médecins à avoir traité des individus transsexuels entrevoyait l'opération chirurgicale « comme une "correction" de la nature, comme une forme de rétablissement ou de mise en adéquation d'un corps et d'une identité ». (Bereni et autres, 2008 : 29) Encore aujourd'hui, la transsexualité « ne [peut] se passer d'une médecine qui la génère dans sa forme diagnostique : elle doit être reconnue comme pathologie pour pouvoir être traitée, et c'est à ce titre qu'elle est répertoriée comme un trouble psychiatrique nécessitant une prise en charge médicale ». (Bereni et autres, 2008 [2012] : 44) Cette conception médicale fait en sorte que le terme « transsexuel » n'est réservé qu'aux individus ayant complété le processus chirurgical. Or, cette conception va à l'encontre du désir de ceux et celles-là mêmes qui s'identifient transsexuel·le·s.

Beaucoup d'entre eux et elles considèrent la transsexualité comme une étape transitoire à laquelle ils et elles veulent justement mettre fin en fixant leur identité de façon définitive afin de se fondre dans la masse des hommes et des femmes normalisés. En réalité, aux yeux de nombreux trans, changer de sexe consiste essentiellement à changer d'organes génitaux pour les faire correspondre à un sentiment identitaire de genre. Selon cette perspective, les organes « apparaissent comme les marqueurs pertinents et indiscutables de l'appartenance à une classe d'êtres qui a droit de cité : les hommes ou les femmes ». (Bereni et autres, 2008 : 29-30) Voilà pourquoi le transsexualisme fait souvent l'objet de critiques tant des théories *Queer* que des féministes, qui considèrent qu'

il réaffirme avec force la dualité des sexes et leur manifestation métonymique par les organes génitaux : en dernière instance, un homme reste défini par son pénis et une femme par son vagin – les caractéristiques secondaires de la sexuation des corps n'étant, comme leur qualificatif l'indique, que secondaires. (Bereni et autres, 2008 : 29-30)

Et si les « trans » étaient moins marginaux qu'on ne le pensait?

Ainsi vu, les personnes transsexuelles participent au « renforcement de l'idéologie du genre » (Bereni et autre, [2008] 2012 : 45) comme concept bicatégorique. Non seulement la réussite de l'opération de réassignation « est évaluée à l'aune de la capacité à passer pour une "vrai" femme ou un "vrai homme" » (Bereni et autres, 2008 : 30), mais la « production d'un être hétérosexuel » (Bereni et autres, [2008] 2012 : 46) semble aussi garante du succès de la transformation. Cela démontre la force de l'hétéronormativité en même temps que cela la prolonge. De plus, si au premier chef il s'agit de faire correspondre le sexe au genre, cela a également pour effet de faire correspondre le genre au sexe, preuve que l'amalgame sexe/genre est profondément figé. En ce sens, le mouvement transgenre s'est opposé au transsexualisme et lui a reproché qu'à travers l'opération de réassignation chirurgicale, les personnes transsexuelles ne souhaitent qu'obtenir, dans l'invisibilité, « l'appartenance pleine et entière à une catégorie d'êtres naturels non interrogés » et ainsi, « sortir de l'ambiguïté [plutôt que de] la cultiver ». (Bereni et autres, 2008 : 30)

Le transgendérisme

Dans le droit fil de ces critiques sur l'hypernormalisation, le transgendérisme est un mouvement qui s'est constitué au tournant des années 1990. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu, dans l'Histoire, des individus isolés revêtant les attributs de l'autre genre et vivant selon ses codes. C'est toutefois dans les années 1990 qu'un mouvement s'est organisé. Il a notamment pris forme en réaction à la violence de la réassignation chirurgicale. Dès le début, le mouvement transgenre a été très clair quant à ses positions : « renoncer à l'expérience de passage, refuser l'invisibilité et la sécurité du repli dans un sexe attesté, et ouvrir à une politique de contestation pleine et entière du genre ». (Bereni et autres, 2008 : 32) À cet égard, ses visées prennent le contre-pied de celles du transsexualisme et « concerne[nt] les personnes qui ne sont pas satisfaites par l'impératif d'une équivalence entre le sexe, la sexualité et la sexuation des corps, et qui remettent en question ce dispositif normatif en en dénonçant les effets ». (Bereni et autres, 2008 : 31-32) On distingue une personne transgenre d'une personne transsexuelle « en ce qu'elle n'a généralement pas recours à la chirurgie et revendique une identité "trans" en tant que telle, et non l'appartenance à une catégorie de sexe homogène ». (Bereni et autres, 2008 : 28) Alexandra Augst-Merelle et Stéphanie Nicot proposent quant à elles une définition plus englobante du transgendérisme qui s'applique davantage au personnage transgenre de notre corpus. Selon elles, « [l]e terme "transgenre" est un terme "chapeau" qui englobe également les travestis, et les personnes n'ayant pas nécessairement entrepris un traitement hormonal ou une opération. Toute personne qui ne s'identifie pas totalement au rôle social culturellement assigné à son sexe est dite transgenre ». (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 183)

En somme, par le biais des vêtements, du maquillage, du *strapping* des seins ou du port d'un pénis postiche, de l'incorporation puis l'expression d'un gestus genré, l'individu transgenre

performe l'autre sexe/genre. Mais au-delà du « paraître », au-delà du jeu performanciel, les personnes transgenres assument généralement la problématique « trans » et l'ambiguïté qui en découle. Elles proposent une diversification et un jeu sur la dualité masculin/féminin et déstabilisent ainsi les catégories homo/hétéro.

Dans ce chapitre théorique, nous avons vu que la pensée dominante n'admettait que deux sexes, mâle et femelle, auxquels correspondaient deux genres, masculin et féminin. Cette idée de binarisme est tellement présente, tellement ancrée dans les sociétés occidentales, que la saisie d'un individu ne peut se concevoir en dehors des deux configurations identitaires que sont l'homme et la femme. Cependant, des savoirs plus récents rompent avec cette conception. Par ailleurs, des technologies sont développées, tantôt pour « corriger » des corps jugés non conformes au schéma binaire tantôt utilisés pour conformer certains individus à leur conception d'eux-mêmes. Enfin, ces développements en incitent d'autres à déroger aux normes du genre et à s'identifier à l'autre genre. Bref, on le voit, de binaire qu'il était, le système identitaire se voit transformé. Comment cela se répercute-t-il dans les représentations littéraires et filmiques? Qu'arrive-t-il lorsque les frontières sont floues? lorsque l'identité sexuelle oscille entre ces deux assignations? Et que nous disent ces représentations en regard du statut alloué aux personnages selon leur sexe et leur genre? C'est ce qui nous intéressera dans les quatre prochains chapitres analytiques, dont le premier porte sur la figure de l'intersexuel.

Chapitre 2

**Le personnage intersexuel et sa transition pubertaire dans
Annabel de Kathleen Winter : déchéance symbolique**

Mes parents n'ont jamais cru
Que je disais vrai
Je leur expliquais
De long en large que
Les vêtements qu'ils me procuraient
N'étaient pas les bons
Les jouets qu'ils m'achetaient
Ne me convenaient pas
Les amis du voisinage
N'étaient pas pour moi
Pas plus que cette terre
Ne le fut jamais
Comme tout le reste
De ce qui m'entourait
Dès les premiers instants de ma vie
Jusqu'à maintenant
Où toujours
Je ne me reconnais pas

Christian Lapointe, *Trans*

Paru en 2011, le roman *Annabel* de Kathleen Winter met en évidence le caractère arbitraire du système de sexe/genre, dont les constructions binaires et les prescriptions normatives tracent la frontière entre ce qui doit être considéré comme un corps *normal* et un corps *anormal*. (Neuhaus, 2012) Le récit prend place en 1968 à Croydon Harbour, un village côtier du Labrador où règne un conservatisme certain. On y voit évoluer le personnage de Wayne, « un enfant mystérieux [qui] voit le jour [...] [n]i tout à fait garçon ni tout à fait fille. Mais les deux à la fois », comme l'annonce la quatrième de couverture. À une telle époque et dans un tel milieu, la naissance d'un enfant intersexe ne peut surgir sans causer scandale. Le père intervient donc de manière stricte dans l'éducation de Wayne afin de le protéger des conséquences délétères, voire mortelles, qu'occasionnerait la mise au jour de son identité trouble.

Le roman, divisé en quatre parties, débute par un prologue dont l'action se déroule au même moment que la naissance de l'enfant intersexe : Graham Montague, un trappeur du Labrador atteint de cécité, et sa fille Annabel font une sortie en canot sur la rivière Beaver. Avant même de lui avoir appris à marcher, Graham a enseigné à sa fille à toujours rester assise à bord d'une embarcation. Or, ce jour-là, alors qu'il est assoupi, Annabel aperçoit un caribou blanc sur la rive. Fascinée par cette « apparition enchantée » (A : 12), elle ne peut s'empêcher de se lever et de tendre les mains vers l'animal. Le canot chavire et la rivière emporte dans son « sein tranquille et profond » (A : 12) la jeune fille et son père endormi. Le roman s'ouvre sur ce microrécit placé en appoint, dont il ne sera presque plus question par la suite. Le personnage de Thomasina Baikie agit toutefois comme un fil conducteur entre les deux récits, car, alors que sa fille et son mari se noient, elle assiste à la mise au monde du jeune Wayne. Elle est donc confrontée simultanément à la mort de deux

fillettes : celle de sa propre fille Annabel à laquelle fait écho, sur le plan symbolique, celle de l'enfant né intersexe, dont la part féminine sera muselée par son père²⁴. (Neuhaus, 2012)

Élevé selon les normes de sociabilité masculine, le personnage de Wayne ignore tout du secret entourant sa propre naissance. S'il grandit en ayant l'intuition qu'il n'est pas tout à fait comme les autres garçons, il « ne se doute absolument pas qu'une fille complètement formée se love à l'intérieur de son corps ». (A : 180) Ce n'est qu'à la puberté, lorsque ses organes féminins se développent, qu'il apprend le mensonge de ses parents sur sa condition intersexuelle. Au terme du récit, Wayne choisit d'abandonner sa médication et de laisser libre-cours à sa *nature* féminine pour se réapproprier « [sa] propre vérité, qui [il] [est] réellement » (A : 375), même si son père le prévient que ce choix sera lourd de conséquences.

Avant d'aborder les répercussions sociales engendrées par la transition identitaire du personnage, il convient de nous pencher sur le contexte familial et médical entourant la découverte de son intersexualité afin de voir comment tout ceci influence sa socialisation pendant l'enfance et l'adolescence.

Le rapport à la norme

Discours patriarcal : sous la loi de Treadway

L'instance narrative nous apprend qu'à Croydon Harbour, « chacun a la certitude de jouer le rôle qui est le sien, celui d'un homme ou celui d'une femme ». (A : 417) La séparation entre les sexes masculin et féminin constitue donc, dans le récit, la base de l'organisation sociale et perpétue le système hiérarchique du genre. Les hommes forment, de père en fils, une longue lignée de

²⁴ Alors que Thomasina est chargée de la focalisation du roman, elle songe qu'elle « n'est pas la seule à avoir perdu sa fille ». (A : 46)

trappeurs, de pêcheurs et de chasseurs tandis que les femmes sont confinées à la sphère de la domesticité. Ces dernières « n'ont pas, au cours de leur mariage, préservé une part d'autonomie » (A : 47); elles « savent toujours ce qu'on attend d'elles, et elles se plient à ces injonctions, tout comme les hommes sont censés accomplir certaines tâches, eux aussi ». (A : 43-44) Les femmes de Croydon Harbour ont si bien intégré le discours du groupe dominant, qu'elles en sont venues à le relayer. Ce comportement s'apparente à ce que Kathleen Barry appelle l'« identification masculine », c'est-à-dire le fait, pour une femme, « d'intérioriser les valeurs du colonisateur et de participer activement à sa propre colonisation et à celle des autres membres de son sexe ». (Barry dans Rich, 1981 : 29) Par exemple, le personnage d'Elisa Goudie rappelle aux autres femmes du village que « la terre d'un homme n'appartient qu'à lui ». (A : 149) Chez les Blake, c'est aussi le sexe biologique qui dicte les espaces impartis à chacun des membres de la famille : la maison appartient à Jacinta « tandis que le lieu où les eaux bifurquent [...] appartient [...] à [Treadway], et appartiendra à son fils, s'il en a un ». (A : 22) C'est dans cet environnement traditionnel et fermé, gouverné par l'autorité patriarcale, que le personnage de Wayne voit le jour.

À première vue, rien n'aurait distingué sa naissance de celle des autres enfants de la baie si cela n'avait été de la découverte de Thomasina au moment où Wayne s'accroche au sein de Jacinta :

Elle remarque un détail minuscule, comme une fleur; un des testicules n'est pas descendu, mais il y a autre chose. Elle se fige durant cet instant interminable qui paralyse les femmes quand l'horreur leur saute au visage. [...] En ajustant le linge, elle soulève tranquillement le petit testicule et constate que le bébé possède aussi des lèvres et un vagin. (A : 23)

Les circonstances entourant la naissance de Wayne appartiennent aussitôt à la sphère du secret et du non-dit, un corps intersexe ne pouvant apparaître que comme « une anomalie dans le système des deux sexes ». (Molinier dans Fausto-Sterling, 2013 : 19) La « particularité » (A : 37) de l'enfant

est d'abord décrite comme une « troublante ambigüité » (A : 36) que Jacinta s'efforce de cacher à son mari. Ce dernier finit pourtant par percevoir

la présence d'un secret dans la maison comme il perçoit la présence du lagopède derrière lui dans la neige, et il décode la nature du secret, ses caractéristiques, tout comme il identifie l'espèce de l'oiseau avant même de tourner la tête. Il sait que le nouveau-né est à la fois fille et garçon et qu'une décision doit être prise. D'où peut bien venir leur enfant? Il n'y a ni ancêtre ni récit vers lequel se tourner. (A : 34)

Ce passage illustre bien à quel point la conception de l'identité sexuelle est ancrée dans des repères traditionnels tournés vers le passé.

D'un côté, Thomasina et Jacinta « voi[ent] dans la différence de l'enfant une grâce étrange qu'il faut protéger. Un atout fragile, peut-être même un pouvoir ». (A : 36) De l'autre, Treadway refuse de le laisser « vivre tel qu'il est venu au monde ». (A : 35) Le personnage de Treadway est ainsi dessiné pour figurer ceux qui croient que « l'humanité passe par l'inscription dans un sexe, et un seul » (Picquart, 2009 : 193) et que socialement, aucune autre possibilité ne peut être envisageable. Pour cet homme pragmatique, il ne suffit qu'à « identifier l'organe sexuel le plus évident, le plus aisé à reconnaître, de manière à faciliter au maximum l'existence de toutes les personnes concernées ». (A : 34) Quelques jours après la naissance, l'autorité du père se fait entendre : « Ce sera un garçon et il s'appellera Wayne, *comme son grand-père* ». (A : 37, nous soulignons) Ce verdict inscrit l'enfant dans la descendance familiale, plus largement dans la tradition patriarcale. Or, le maintien du système patriarcal repose précisément sur le dispositif du binarisme sexuel et sur celui de la différence des sexes, dont les fondements se voient ébranlés devant les cas d'intersexualité. Voilà pourquoi « [l]a naissance d'individus au sexe ambigu en regard de la norme entraîne une anxiété profonde et donne lieu à des procédures très sophistiquées de fabrication et de normalisation des corps ». (St-Hilaire, 1998 : 71)

Discours médical : sous le « scalpel de la norme »

À l'hôpital de Goose Bay, Jacinta se voit opposer par le corps médical la même résistance que celle manifestée par Treadway. Plutôt que d'accepter la coprésence de deux sexes chez l'enfant, le médecin souhaite corriger son corps afin de le rendre conforme à la dualité des sexes. Dans son article « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes », St-Hilaire observe que dans les situations d'intersexuation, « tous les moyens [sont] déployés pour créer des sujets humains cohérents selon un modèle issu de la croyance en la naturalité du dimorphisme sexuel ». (1998 : 64) Il en est de même dans le roman de Winter. À l'occasion du premier examen médical de Wayne, le docteur Ho adopte une approche des plus normatives, expliquant qu' « il s'agit [...] de créer une anatomie masculine *crédible* [...], de faire en sorte que l'enfant se sente à l'aise avec son identité masculine et que les gens qui font aujourd'hui ou feront un jour partie de sa vie le soient aussi ». (*A* : 56-57, nous soulignons) C'est donc dire que le corps de Wayne est modifié d'abord et avant tout *par* et *pour* autrui (Butler dans Gosselin, 2012 : 35), l'opération chirurgicale et les hormones visant principalement à rendre son corps « intelligible » à l'égard de la « matrice culturelle ». (Butler, [1990] 2006)

Le personnage de Jacinta fait d'ailleurs remarquer au docteur Ho combien son discours « pathologisant » a aussi, et surtout, un effet déshumanisant : « Selon vous, [...] il faut que le sexe d'un enfant soit crédible. Pensez-vous que mon enfant, tel qu'il est en ce moment, telle qu'elle est, n'est pas crédible? Comme un de ces monstres de film de science-fiction? Et qu'on doit rendre crédible. Comme un être humain digne de ce nom? » (*A* : 58) Ceci nous renvoie à l'analyse de Neuhaus qui postule que « Wayne's body does not fit into the binary norm of sexuality, but the doctor makes it fit by applying what Alice Dreger has called a "monster approach" that ignores all ethical guidelines usually applied in medical situations ». (2012 : 33,

citée dans le texte) Par ailleurs, la suite de la discussion entre Jacinta et le médecin illustre parfaitement l'arbitraire des assignations identitaires :

- Nous voulons lui donner une chance. Dès que possible après la naissance [précise le docteur Ho] [...] On tente de déterminer le vrai sexe de l'enfant.
 - Le vrai, et non le faux.
 - On utilise ce phallomètre. [...] Si le pénis atteint ou dépasse ce trait, nous le considérons comme un vrai pénis. S'il est d'une longueur inférieure, nous le considérons comme un clitoris.
- Jacinta déchiffre avec peine les minuscules caractères.
- Un centimètre et demi?
 - C'est ça.
 - Et que fait-on s'il n'a pas cette longueur?
 - Quand un phallus n'atteint pas un centimètre et demi, à sept centièmes de centimètre près...
 - Sept centièmes?
 - Oui. Quand il est inférieur de sept centièmes à ce critère, nous pratiquons l'ablation des caractéristiques masculines et, plus tard, à l'adolescence, nous sculptons une morphologie féminine.
 - Et s'il est juste au milieu? En plein milieu du trait? Un centimètre et demi pile?
 - Alors on fait l'estimation la plus judicieuse possible, à partir des tests endocriniens, mais chez un nouveau-né, vu l'état actuel de nos connaissances en endocrinologie, nous nous basons sur l'hypothèse la plus probable. La taille du pénis à la naissance est le premier critère pour attribuer le sexe. (A : 58-59)

Les critères pris en compte lors de l'assignation relèvent non pas d'une « vérité » du corps, comme le laisse entendre le docteur Ho, mais plutôt d'une logique reposant sur la nécessité sociale de distinguer les hommes et les femmes. Rappelons, avec Piquart, que « les opérations [chirurgicales] inscrivent les corps [des personnes intersexuées] dans une pathologisation, là où il pou[r]rait n'y avoir qu'une différence ». (2009 : 157) Cette ouverture à l'identité trouble est d'ailleurs exprimée tout au long du roman à travers le personnage de Thomasina : « Je n'appellerais pas ça une maladie. J'appellerais ça une différence. Une différence signifie une tout autre manière d'être. Ça pourrait être fantastique. Ça pourrait être d'une incroyable beauté si les gens n'avaient pas si peur. » (A : 214-215) Aussi faut-il souligner que le personnage de Wayne « n'a rien qui cloche, à part l'ambiguïté de son sexe. Il tète, gazouille et dort, il a la peau moite et fraîche » (A : 38), il est décrit

comme « un enfant en bonne santé ». (*A* : 74) Malgré tout, son corps est « soum[is] au scalpel de la norme²⁵ » (Butler, 2006 : 33), expression que nous empruntons à Judith Butler pour décrire cette violence infligée aux corps intersexués. Parce que le pénis de Wayne « a la longueur nécessaire [...], [qu'] [i]l frôle le centimètre et demi » (*A* : 60), le docteur Ho annonce qu'il « peut être élevé comme un garçon » (*A* : 60), conformément à la volonté du père. Le roman suggère clairement ici que c'est la loi des hommes qui impose les normes du genre.

Discours des femmes : l'ouverture à l'identité trouble

Comme les personnages féminins du roman occupent une position singulière au sein du système de sexe/genre, ils possèdent une « conscience de genre » (Varikas, 1991) qui semble les disposer à accueillir favorablement l'identité trouble du nouveau-né. Quelque temps après avoir reçu le diagnostic du Dr. Ho, Jacinta et Treadway baptisent leur fils sous le nom de Wayne Blake et scellent ainsi l'appartenance de l'enfant au genre masculin. La cérémonie est vécue comme un deuil par Jacinta, car « c'est ici que s'achève l'existence de [s]a fille, songe [-t-elle] ». (*A* : 69) Or, au moment où le prêtre prononce officiellement le prénom de l'enfant, Thomasina, telle une fée marraine se penchant sur le berceau du nouveau-né pour formuler ses vœux, chuchote le prénom Annabel, juste assez bas pour que personne ne puisse l'entendre : « le prénom Annabel se dépose sur l'enfant avec la légèreté du pollen, à côté de celui que lui a attribué Treadway ». (*A* : 70) À partir de ce moment, chaque fois que Thomasina se retrouve seule avec l'enfant, elle l'appelle par le nom de sa fille emportée par les eaux de la rivière Beaver. Par le personnage de Thomasina est ainsi établi un lien entre les deux enfants, et la propriété féminine de la première est accordée au second.

²⁵ En effet, le docteur Ho procède à une opération chirurgicale consistant à refermer l'ouverture de son vagin.

Grâce à la focalisation interne, il est aussi possible de voir que pour Jacinta, ce caractère hybride confère à son enfant une aura presque magique :

Elle imagine sa fille à l'âge adulte, une beauté en robe de satin écarlate, dissimulant sous son vêtement ses caractéristiques masculines, prête en cas de nécessité à déployer la puissance du guerrier ou l'agressivité latente d'un homme. Puis elle imagine son fils dans la peau d'un chasseur talentueux et mythique, les seins sanglés sous la veste qui les dissimule, habillé du vert de l'espérance et cachant dans son cœur le secret d'une femme capable de guider ses pas sur la voie de l'intuition et de la psychologie. Chaque fois que Jacinta imagine son enfant grandir à l'abri d'une société qui s'érige en juge, elle voit ses moitiés mâle et femelle se compléter, recelant un pouvoir secret et presque magique. (*A* : 36)

On le voit, l'ouverture à l'identité trouble est clairement située du côté des personnages féminins. Cette conception de l'intersexualité, fortement influencée par les récits mythologiques, révèle cependant un ancrage essentialiste relayant ici le sens commun : à l'anatomie mâle et femelle de l'enfant, Jacinta attribue une identité de genre masculine et féminine dont les caractéristiques s'inscrivent en complémentarité, ce qui met bien en évidence « le rapport mimétique entre le sexe et le genre ». (Butler, 2006 [1990] : 68)

Ce modèle binaire entraîne d'ailleurs la stigmatisation – voire la négation – de toutes les identités sexuelles qui se situent en marge des modèles institués que sont l'homme et la femme. Dans ce contexte, le personnage de Jacinta appréhende le sort qui attend son enfant : « le parcours jusqu'à l'âge adulte [...], toute la dimension sociale – l'école au Labrador, les railleries, le qu'en-dira-t-on, tout ce qui pose la question du degré d'amour à témoigner à cet enfant pour qu'il ne souffre pas des réactions cruelles de ceux qui ne veulent pas comprendre ». (*A* : 36) À cet égard, tout au long du récit, Jacinta refoule son désir de voir Wayne vivre comme il est venu au monde (« elle enfouit cette pensée au plus creux d'elle-même » (*A* : 105)) et se terre dans un mutisme de plus en plus lourd à porter. Une peur constante du regard des autres est d'ailleurs exprimée de façon récurrente dans le roman, que ce soit par les propos tenus directement par Jacinta et

Treadway ou par le biais de la focalisation interne. Par exemple, après le baptême, Jacinta a « tout le temps une peur bleue que quelqu'un devine [l'ambiguïté de son enfant] » (A : 73), bien que les gens à qui elle le présente réagissent devant lui comme ils « réagiraient devant n'importe quel bébé normal ». (A : 74) Après avoir emmené Wayne à un pique-nique de la congrégation anglicane, elle déclare à Thomasina : « J'étais terrorisée à l'idée que quelqu'un s'en aperçoive. » (A : 74) L'instance narrative souligne également que « le fait que Wayne ait déjà été fille en même temps que garçon demeure un secret bien gardé, et personne à Croydon Harbour n'est au courant, mis à part ses parents et Thomasina ». (A : 74-75) Jusqu'à l'adolescence, Wayne croit d'ailleurs prendre des médicaments en raison d'une rare maladie du sang. Un jour, Treadway « découvre que le devoir de Wayne consiste à colorier [l'] image d'[...] un jeune homme barbu aux bras de gladiateur arborant des seins et des hanches de femme ». (A : 181) Il accourt chez Thomasina, devenue l'institutrice de son fils, persuadé qu'elle « s'est mis dans la tête d'enseigner au grand jour à toute l'école un sujet qui doit, de l'avis de tout le monde, demeurer caché ». (A : 182) À l'adolescence, lors d'une visite à l'hôpital, Wayne apprend par Thomasina et le docteur Lioukras sa condition intersexuelle. De retour de l'hôpital, il est confronté au mutisme de ses parents qui « [reprennent] leur train-train habituel comme si de rien n'était ». (A : 244) Une seule fois Jacinta revient sur le sujet, pour aussitôt clore la discussion en précisant qu'il ne doit « en parler à personne ». (A : 257) Des expressions et des verbes d'action appartenant au champ lexical du tabou, du secret et de l'interdit parsèment ainsi le récit et illustrent le pouvoir de la norme.

Une socialisation masculine et hétéronormative

Bien que les autres enfants de Croydon Harbour soient aussi soumis aux normes de sexe et de genre, dans le cas du personnage de Wayne, le processus de socialisation fait l'objet d'un important renforcement de la part du père, sous prétexte que la « déviance » physique de l'enfant

pourrait donner lieu à une « déviance » psychologique (entendre une non-conformité du sexe, du genre et de la sexualité). Comme nous le verrons tout au long de l'analyse, ce renforcement passe tantôt par des injonctions explicites, tantôt par des sanctions lorsqu'il y a écart par rapport à la norme, tantôt par un « renforcement différentiel » (Rouyer et Zaouche Gaudron, 2006) qui consiste à valoriser les comportements qui s'inscrivent dans l'ordre du genre.

« *Comme un garçon* »

D'abord, Treadway élève son fils de façon à ce qu'il adopte le plus rapidement possible le comportement attendu en regard de l'identité masculine que lui-même projette :

[Il] prend soin d'emmener Wayne dans la remise plus tôt qu'il l'aurait fait avec une fille. Il le familiarise avec les endroits de la maison réservés aux hommes : le sous-sol, [...] et l'appentis où il tend les peaux pour les faire sécher; la remise avec la motoneige et les haches [...] et au fond, le cagibi où il suspend le gibier. Ce n'est pas par affection que Treadway agit ainsi, parce que cela lui demande un effort d'emmener un enfant si jeune dans ses espaces de travail et il aurait normalement attendu qu'un fils ait quatre ou cinq ans avant de lui apprendre comment devenir un homme. Mais avec *cet enfant-là*, Treadway ne veut courir aucun risque. (A : 75-76, nous soulignons)

L'altérité de Wayne est ainsi mise de l'avant par la désignation « cet enfant-là », qui le singularise, qui problématise sa condition. Comme le donne également à voir cet extrait, Treadway tente de modeler le comportement de son fils selon une grille des plus stéréotypées. Or, si Wayne « [apprend] à jouer ce rôle sans rechigner parce que les choses sont ainsi, [...] cela ne correspond pas à ce qu'il est vraiment ». (A : 79) Jacinta a d'ailleurs « la conviction qu'ils ont beau élever Wayne comme un jeune garçon, il y a en lui une part féminine, aussi féminine qu'elle ». (A : 103) Malgré l'ouverture d'esprit dont elle fait preuve, elle ne parvient pourtant pas à se détacher complètement des cadres établis et participe aussi à cette socialisation différenciée. En effet, lorsque Wayne est adolescent, elle se prive d'aborder avec lui certains sujets, comme sa vie

d'autrefois à Saint-Jean de Terre-Neuve, où elle a habité avant de rencontrer Treadway, avouant qu'elle se serait permis de le faire « [s'il] avait été élevé comme une fille et non un fils ». (A : 320)

Le système de sexe/genre fige ainsi les identités dans des rôles prédéfinis, des rôles que « la socialisation et l'éducation différenciées des individus produisent et reproduisent ». (Dorlin, 2008 : 5) La division rigide des genres est à ce point ancrée dans l'imaginaire qu'elle est même perpétuée par le discours du groupe dominé, comme nous l'avons soulevé en début d'analyse. Par exemple, à l'adolescence, Wayne effectue divers petits travaux pour des pêcheurs de la baie. À la demande de Treadway, il verse la moitié de son revenu à sa mère afin de contribuer aux dépenses de la maison. L'aptitude à cumuler l'argent est reconnue dans les conceptions dominantes pour être une compétence fondamentalement masculine, et c'est à ce titre qu'elle est valorisée par le personnage d'Éliza Goudie : « Wayne te donne un sacré coup de main, pas vrai? dit Eliza à Jacinta. Il cherche tout le temps à améliorer les revenus du ménage. *Un vrai petit homme.* » (A : 269, nous soulignons) Comme en témoigne cet extrait, la socialisation masculine de Wayne s'effectue aussi par le biais de l'assignation langagière. De même, tout au long du récit, Treadway lui martèle l'esprit en le désignant constamment par l'appellation « fils ». Ceci veut illustrer à quel point le langage constitue un acte performatif, dans la mesure où les « énoncés *font ce qu'ils disent* » (Dorlin, 2008 : 119, souligné dans le texte), c'est-à-dire qu'ils font des « sujets genrés ». (Dorlin, 2008 : 119) Vers la fin de l'adolescence, le personnage de Wayne émet d'ailleurs une observation sur le sujet : « Vous définissez un arbre sans voir ce qu'il est; il devient le nom que vous lui donnez. C'est la même chose pour les hommes et les femmes. » (A : 356)²⁶

²⁶ De même, Wayne remarque que «[t]out natif du Labrador désigne les légumes par leur nom générique. Le chou. Le navet. La carotte. Qu'il y en ait un ou cent, on en parle comme d'une entité. Wayne prend conscience que Treadway applique le même traitement aux êtres humains. Les hommes, pour lui, sont tous un seul et même homme. » (A : 128)

Comme Treadway passe la majeure partie de son temps dans la nature, sa compréhension du monde repose essentiellement sur ses observations de la faune et de la flore. Sa conception de l'identité mâle et femelle s'en trouve fortement influencée. Les leçons que Treadway inculque à son fils sont calquées sur le modèle utilisé pour expliquer le règne animal : celui du déterminisme biologique. Un jour, Treadway apprend, par l'intermédiaire d'un autre garçon du village, qu'une fête, à laquelle Wayne est aussi invité, a lieu le soir même. Treadway questionne alors son fils pour savoir si les autres garçons de la classe seront présents. Wayne ignore la réponse, ce qui lui vaut les réprimandes de son père : « Wayne, au Labrador, les garçons sont comme une meute de loups. Ici, il faut agir en s'inspirant des canidés. Toujours savoir ce que fait chacun d'entre nous. C'est le secret de la survie. [...] Ce qui compte, fils, c'est qu[e] [ces garçons] aillent [à cette fête], que ça leur plaise ou non. C'est dans l'ordre des choses. » (A : 111) Cet « ordre des choses » désigne aussi, et surtout, l'ordre du genre, qui « enjoint chacun.e à se conduire conformément à son sexe, et seulement à celui-ci ». (Bereni et autres, 2012 : 131) Wayne doit donc se soumettre à la volonté du père et se rendre à la fête, comme le font les autres garçons de son âge. En somme, tout au long du récit, entre le père et le fils, « [c]'est toujours la même dispute, le même sujet sous un millier de prétextes différents. Comment se conduire en vrai garçon » (A : 112), ce qui implique, notamment, de se conduire en hétérosexuel.

L'hétérosexualité obligatoire

En effet, si l'on se rapporte à l'idéologie dominante, relayée par les habitants de Croydon Harbour, s'inscrire dans l'ordre du genre implique d'avoir un objet de désir hétérosexuel. Wayne est en cinquième année lorsqu'il s'éveille à la sexualité. Cette initiation se déroule sous le signe de la honte et de la culpabilité pour le jeune garçon, qui a l'intuition que ce qu'il ressent lui est interdit. Un jour, alors qu'il est seul dans le vestiaire de l'école, M. Henry, le remplaçant de son

institutrice, le rejoint. Wayne « devine que M. Henry a [quelque chose] en tête, et il ne se trompe pas ». (A : 114) Le garçon « voudrait prendre ses jambes à son coup » (A : 114), mais son instituteur

s'approche de [lui], pose le doigt sur son maxillaire pour dessiner une ligne le long de son visage en remontant jusqu'à l'oreille et, dans une caresse exquise, douloureuse, si légère, le doigt contourne l'arrière de son oreille, là où jamais personne ne l'avait encore touché. La peau est si sensible que Wayne craint qu'elle n'éclate. Des fleurs s'ouvrent entre ses jambes, mais ce sont *des fleurs laides qu'il n'aime pas*. (A : 114-115, nous soulignons)

Le regard négatif que Wayne porte sur cette expérience est ainsi exprimé à travers la métaphore de la fleur, qui devient un symbole récurrent de sa sexualité féminine. Si Wayne évite, à partir de ce moment, de se retrouver seul avec cet homme, c'est bien parce qu'il éprouve de la honte face à cette expérience homosexuelle : « [Wayne] parvient à échapper à M. Henry, mais pas à l'idée qu'un homme l'a désiré et que son corps a réagi à ce désir par son propre désir secret. [...] Pendant un certain temps, l'extase de Wayne reste cachée, comme le bulbe d'une plante enfouie sous la terre. » (A : 116)

Plusieurs événements surviennent dans le récit pour lui rappeler que la société est fondée sur l'hétérosexualité, et que s'il n'agit pas comme les autres garçons, cela fera de lui une « tapette ». (A : 190) Treadway se fait également un devoir de lui expliquer les « choses de la vie » (A : 165) et de « remettre les pendules à l'heure » (A : 165) au cas où il aurait compris certaines choses de travers : « quand tu te maries, tu partages le lit d'une femme. Les femmes ont un vagin. Quand un homme et son épouse couchent ensemble, le pénis entre dans le vagin. » (A : 165) En plus de reconduire une vision hétéronormée de la sexualité, les leçons dispensées par Treadway sont empreintes de pragmatisme : elles donnent à voir une sexualité strictement mécanique, dépourvue d'affect et de plaisir, inspirée par la reproduction animale²⁷.

²⁷ Treadway admet d'ailleurs qu'il aurait préféré tomber par hasard avec son fils sur « l'accouplement de deux caribous dans la harde » (A : 166) plutôt que d'avoir eu à initier cette discussion.

Plus tard, à la puberté, les organes féminins de Wayne se développent, lui donnant de plus en plus l'apparence physique d'une jeune fille. Ses seins commencent à se former tandis que sa pomme d'Adam n'est guère visible. Un jour, pendant un cours d'éducation physique, Wayne se confie à Thomasina au sujet de crampes abdominales qu'il ressent depuis un certain temps. Constatant un renflement au niveau de son abdomen, elle décide de l'emmener voir un spécialiste à l'hôpital de Goose Bay pendant les heures de classe. Au cours de cette rencontre, Wayne apprend qu'il est né intersexuel, que ses parents le savaient, mais qu'ils ont préféré le lui cacher, et que la présence du sang menstruel confiné dans son utérus est à l'origine de ses malaises. Le traitement hormonal qui lui est prescrit ce jour-là vise, une fois de plus, à « réguler » son identité. Il est fondé sur une norme sociale, hétéronormative de surcroît :

[I]es dernières pilules qu'a prescrites le Dr Lioukras ont un effet cumulatif : [...] elles ont augmenté sa masse musculaire et réussi à lui donner l'apparence d'un garçon ordinaire de Croydon Harbour. Il a la voix d'un jeune homme et il est plus costaud qu'une fille. [Son amie] Gracie et lui, de l'extérieur, *ressemblent à un couple*. (A : 296, nous soulignons)

Ceci nous renvoie au discours de St-Hilaire qui fait observer que dans les situations d'intersexuation, « le projet est toujours d'adapter des corps ambigus et de former une unité hétérosexuelle cohérente, conformément aux stéréotypes d'un modèle de dimorphisme sexuel, caractérisé par la hiérarchisation des sexes et l'hétérosexualité reproductive ». (1998 : 73) Or, en dépit des suppléments d'hormones qui lui sont administrés et de la socialisation masculine qu'il reçoit, Wayne ne devient jamais « le fils que [son] père aurait voulu avoir. Un fils qui aurait maintenu la tradition familiale. Un trappeur du Labrador, déterminé et cultivé, solitaire, mais sachant diriger une meute. [Il] est au contraire ambigu, féminin, indécis ». (A : 339)

Le rapport au masculin et au féminin

Dans *Filles-garçons : socialisation différenciée*, Anne Dafflon appelle « agents périphériques de socialisation » « ces objets qui composent l'environnement matériel et symbolique des individus dès leur plus jeune âge, et qui d'une certaine manière, inculquent le genre à distance : jouets et vêtements, d'une part, productions culturelles (albums, livres et publicité...) d'autre part ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 109) Pourtant, Wayne ne s'identifie jamais aux espaces et aux jeux associés à son groupe de sexe. En plus de préférer la compagnie des filles à celle des garçons, il développe un vif intérêt pour la nage synchronisée, les vêtements féminins et l'architecture des ponts, motif récurrent qui se révèle un symbole fort de sa transition identitaire. En adoptant des goûts et des manières d'être attribués au genre féminin, le personnage de Wayne s'inscrit en rupture avec l'ordre du genre²⁸. Pour contrer le mouvement migratoire du passage de son fils du masculin au féminin, Treadway procède d'ailleurs à une série de rappels à l'ordre qui surgissent chaque fois qu'il y a déviance par rapport à la norme.

L'identification au féminin

C'est à l'occasion de la retransmission des Championnats du monde de sports aquatiques à la télévision, alors qu'il est en troisième année, que le personnage de Wayne fait montre pour la première fois d'une fascination pour le genre féminin. L'intérêt qu'il porte depuis un jeune âge pour la géométrie éveille sa curiosité pour les corps en mouvement des nageuses synchronisées :

L'équipe russe se métamorphose en lys. Le lys se déploie pour former un décaèdre.
Les nageuses russes portent des bonnets bleu turquoise, couronnés de paillettes en forme d'étoiles, et des maillots à motifs cachemire. Wayne en reste bouche bée.
- Regarde, Mam, elles dessinent des figures géométriques. Avec leurs corps. [...]
Wayne examine ses mains, ses jambes et regrette de n'en avoir qu'une paire de

²⁸ À cet égard, il importe de souligner que « [l]a socialisation n'est pas [...] un processus mécanique par lequel les individus enregistreraient passivement des injonctions extérieures. Les personnes "socialisées", y compris les enfants, jouent un rôle actif dans le processus de socialisation : elles sélectionnent, s'approprient, transforment ou contournent parfois les contraintes sociales. Précisément parce que la socialisation est la voie par laquelle le genre s'actualise, elle est aussi celle par où celui-ci peut être déstabilisé, transformé ou "défait" ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 108)

chaque. Ce que fait l'équipe russe, il n'en revient tout simplement pas. Une pure merveille. [...] Il y a dans le ballet des nageuses russes une symétrie qui dépasse tout ce que Wayne pouvait imaginer. Il en rêve cette nuit-là. (A : 86)

Pendant deux fins de semaine consécutives, Wayne regarde les demi-finales et les finales, « note les détails des maillots, commente le choix de la musique » (A : 87), au grand dam de son père qui ne comprend pas « pourquoi [il tient] à regarder ça » (A : 87) et qui l'encourage plutôt à se tourner vers le hockey, un sport jugé plus sain pour un jeune garçon. La désapprobation de Treadway pour les loisirs de son fils se manifeste également par la dévalorisation de ceux-ci. En effet, à propos de la nage synchronisée, il déclare que ce sport ne « consist[e] [qu'] à se ridiculiser à huit ou dix personnes en faisant les mêmes singeries ». (A : 89) Treadway est surtout préoccupé par l'idée que Wayne ait choisi « le seul sport, le seul au monde, où il n'y [ait] que des filles ». (A : 90) Cette passion pour la nage synchronisée transfigure Wayne au point où il déclare vouloir être la nageuse Elizaveta Kirilovna, icône de la féminité. Sa mère s'empresse de lui répondre : « Tu ne peux pas souhaiter ça, Wayne. » (A : 92) Soulignons le cas de l'usage que fait Wayne des icônes en costume par rapport à l'usage normatif : il s'identifie à ces sujets féminins plutôt que de les instrumentaliser comme le feraient les autres garçons de son âge. Plus il se projette au féminin, plus il s'écarte du système de sexe/genre, et plus les normes sociales lui apparaissent comme une réalité très contraignantes, édictant à chacun le rôle, le comportement, les goûts, les lieux et même les vêtements qui lui sont dévolus en regard de son sexe, comme en témoigne l'extrait suivant, au cours duquel il dialogue avec sa mère :

- Est-ce que je pourrais avoir un beau maillot orange, de la même forme que celui d'Elizaveta Kirilovna, plutôt que mon caleçon de bain?
- Non.
- Je ne pourrais pas?
- Non, Wayne.
- Les garçons n'en portent pas?
- Ils le pourraient si les gens les laissaient faire.
- Mais les gens ne les laissent pas?

- Non.
- Même si je le mettais quand personne ne regarde?
- Je n'en sais rien, Wayne. Je ne crois pas.
- Me laisserais-tu le mettre? Il lance [à Jacinta] un petit regard farouche qui lui brise le cœur.
- Je sais que Papa dirait non. Mais toi? Toi, tu comprends, hein Maman? Tu vois bien qu'Elizaveta Kirilovna est sensationnelle. Je pourrais être comme elle.
- Wayne, ton père m'a posé la question. Il ne pense pas qu'il y ait des garçons en nage synchronisée. (A : 93)

Le premier rappel à l'ordre significatif auquel Treadway procède survient quelques jours après cet épisode. Il amène Wayne sur un chantier de construction où il a demandé aux ouvriers, quelques jours plus tôt, de préparer un numéro de « ballet de pelleteuses » (A : 100) afin de détourner son fils de la nage synchronisée. Or, le spectacle ne produit pas du tout l'effet escompté : Wayne « a de la poussière dans les yeux et déteste les pelleteuses » (A : 99) qui n'ont ni la grâce ni la synchronie des nageuses²⁹. De retour à la maison, Wayne se précipite dans sa chambre pour feuilleter en cachette la section des maillots de bain du catalogue Eaton et encercle celui qu'il aimerait se procurer avec ses économies. (A : 100)

De la même façon que Wayne est magnétisé par les nageuses, il tombe amoureux de Wally Michelin, une camarade de classe, dès « la première fois qu'il [entend] le timbre friable de sa voix. Amoureux au point de vouloir *entrer dans sa peau* ». (A : 106, nous soulignons) L'amitié qu'il développe avec elle fait aussi l'objet d'une désapprobation de la part de Treadway. Le deuxième rappel à l'ordre du père concerne les activités auxquelles Wayne s'adonne en compagnie de la jeune fille. Un jour, Wayne demande la permission à son père d'emprunter du vieux bois pour

²⁹ La scène, focalisée par Wayne, révèle son dégoût pour le numéro des ouvriers : « Les hommes passent l'embrayage et les pelleteuses sortent cahin-caha de leurs trous pour gagner le centre du cercle de terre battue. [...] Les pelleteuses lèvent leurs bras. Elles inclinent leurs pelles vers la droite, puis vers la gauche. Elles abaissent leurs bras, puis les relèvent. Wayne s'aperçoit qu'elles sont censées le faire au rythme de la musique. Elles sont à contretemps, mais rien ne les arrête. Avec une demi-mesure de retard, elles décrivent un cercle complet, reculent, lèvent et baissent furieusement les bras. » (A : 98-99)

construire une passerelle au-dessus d'un ruisseau près de la maison. L'enthousiasme de Treadway pour le projet est immédiat. En effet, celui-ci croit que les leçons inculquées à son fils ont enfin porté leurs fruits : il s'empresse de dessiner des plans et d'entamer la construction des fortifications. Cependant, le fort gigantesque qu'il s'imagine n'est pas du tout celui auquel aspire Wayne :

- Wally et moi avons hâte de nous en servir [...]
- Wally Michelin?
- Oui. On a vraiment hâte d'aller sur le pont.
- Je croyais que tu voulais y jouer avec des copains, Wayne. Brent Shiwack ou d'autres garçons.
- Non! Je veux y aller avec Wally.
- Je pensais qu'il fallait bâtir ce pont pour que tu puisses en relever une section au cas où tu voudrais couper l'accès à l'autre équipe. C'est une très ancienne tactique de guerre qu'on a utilisée pendant des millénaires. [...]
- Papa. Je veux aller sur ce pont avec Wally Michelin. Il n'y aura pas de guerres. (A : 131)

L'ardeur initialement manifestée par Treadway visait surtout à encourager sa masculinité. Au cours de l'été, Wayne et Wally s'approprient toutefois la passerelle, y aménagent une maisonnette et parviennent à se créer un intérieur douillet, propice aux échanges. On pourrait s'étonner que Treadway ne se réjouisse pas que son fils partage son intimité avec une jeune fille. En raison de leur jeune âge, leur relation est toutefois amicale et non amoureuse, ce qui, aux yeux de Treadway, assimile Wayne au groupe des femmes. Par le biais de la focalisation interne, on constate que la description du pont, effectuée par Treadway, est parsemée de termes péjoratifs qui accusent sa déconsidération du genre féminin :

Si Wayne pouvait perdre cette manie de fainéanter sur le pont en compagnie de cette fille, il profiterait de l'été comme est censé le faire un garçon. Ce n'est même pas un pont : rien à voir avec ce que Treadway avait prévu quand Wayne et lui avaient construit les piles. Le tablier est à présent un bric-à-brac de tentures à rideaux, de fleurs, de papiers éparpillés, de crayons et de babioles. Wayne et Wally ont apporté de la chaînette et des glands dorés et décoré tout l'intérieur comme une tente de carnaval. Treadway déteste ça. On ne peut plus voir la structure; la charpente de tout l'édifice a disparu. Des falbalas, Treadway appelle ça. Comme ces femmes qui se

rendent à un pique-nique couvertes de fanfreluches au point qu'on a peine à reconnaître la personne à qui on s'adresse. (A : 142-143)
Selon cette vision, la parole des femmes est reléguée à la sphère de la subjectivité et les loisirs de ces dernières, jugés superficiels. La désapprobation de Treadway envers le comportement de Wayne s'explique donc surtout par la dévalorisation du genre féminin dans l'espace social et symbolique. En effet,

alors que les filles peuvent parfois empiéter dans des domaines codés comme masculins, les garçons doivent rester à distance des domaines « féminins » : la désapprobation parentale s'exerce de manière très nette quand des jeunes garçons manifestent une préférence durable pour les jouets de filles (poupées, dinette), émettent le souhait de s'habiller en rose ou de faire de la danse. [...] Cette résistance parentale est liée à la hiérarchie symbolique des activités sexuées : au moins jusqu'à l'adolescence, une fille se comportant comme un garçon s'éloigne des assignations de son sexe, mais peut aussi se « grandir » socialement, alors qu'un garçon qui se comporte en fille connaît une double dégradation de genre – en déviant des normes de son sexe *et* en s'abaissant au rang du sexe socialement définit comme inférieur. (Bereni et autres, [2008] 2012 : 131, souligné dans le texte)

Ce deuxième rappel à l'ordre, plus violent cette fois, vise à punir Wayne de s'être trop largement écarté des normes dominantes. « [A]rmé de sa tronçonneuse » (A : 142), Treadway se rend jusqu'au pont et entreprend de « démanteler ce qu'il considère comme un frein au développement *normal* de son fils ». (A : 142, nous soulignons) Ce saccage est motivé par le même raisonnement qui sous-tend son obstination à élever Wayne en garçon. (Neuhaus, 2012) Comme l'explique Neuhaus,

what Treadway perceives (Wayne's body, his bridge) does not conform to bodies or other spaces as generally conceptualized. However, rather than allowing the expression of an alternative intelligibility, Treadway feels compelled to silence this expression so as to make it fit dominant norms. The result for Wayne is that there is no language available to him — verbal, architectural, visual — that could render his self intelligible to himself, that could help him escape the prison that is his body. (2012)

De même, en grandissant, Wayne rêve de façon récurrente qu'il est une fille. Dans un de ses rêves, il marche au bord d'une rivière, se penche au-dessus de la surface de l'eau, mais n'arrive pas à y

apercevoir le reflet de son visage (Neuhaus, 2012). Ce passage souligne de toute évidence le « déni de reconnaissance » (Honneth, 2004) dont Wayne est l'objet.

Au fil du récit, la narration multiplie d'ailleurs les événements qui illustrent l'introjection des normes par le jeune garçon. À l'adolescence, Wayne évite d'afficher ouvertement son identification au genre féminin. Les vêtements féminins exercent chez lui le même pouvoir de fascination que pendant l'enfance, mais il se garde désormais d'en faire part à son entourage. Par exemple, à l'approche de son bal de finissants, il guette « comme aucun autre garçon ne le ferait, ce qu[e] [la vendeuse] va suspendre aux présentoirs dans l'arrière-boutique du magasin » (A : 274) de la Baie d'Hudson, mais « [i]l s'arrange pour que [celle-ci] ne le surprenne pas à examiner l'une après l'autre les robes suspendues aux présentoirs, à la recherche de celle que, dans un monde idéal, il choisirait pour lui-même. ». (A : 275) C'est également pour échapper au discrédit social que Wayne finit par jeter le vieux maillot d'Elizaveta Kirilovna et qu'il se tourne vers la musique, qui lui permet de se projeter au féminin de façon moins marginale, moins visible :

[o]n peut faire la même chose avec les notes d'une mandoline sans se couvrir de ridicule. [...] Une note ressemble à une nage synchronisée : élégante en elle-même, elle devient signe d'un langage exquis quand elle évolue avec les autres. Personne ne peut savoir, quand on expérimente des sons, qu'on a un corps de fille à l'intérieur de soi. Personne ne va trouver quoi que ce soit d'anormal au fait de jouer d'un instrument de musique. (A : 271)

Lorsque Wayne se retrouve seul dans sa chambre à jouer de la mandoline, il s'imagine « comment réagirait son corps s'il cessait de prendre ses pilules : les os des mains qui s'allongent et s'affinent; les épaules plus étroites [...]. Une taille plus longue et des seins de la forme qu'ils avaient commencé à prendre quelques années plus tôt, avant le supplément d'hormones ». (A : 272) Ainsi, Wayne songe à abandonner graduellement ses médicaments pour libérer en douceur la part féminine qui l'habite. Or, il sera confronté aux conséquences économiques et sociales de sa transformation de façon rapide et violente.

À Saint-Jean de Terre-Neuve : la violence de la bicatégorisation

Nous l'avons vu, le personnage de Wayne ne parvient jamais, au cours de sa trajectoire, à performer une masculinité normative. Aussi, à défaut de lui octroyer une reconnaissance sociale, son appartenance à la classe des hommes lui assure une certaine sécurité, du moins, jusqu'à la fin de l'adolescence. Ses études secondaires terminées, Wayne quitte le village isolé de Croydon Harbour et s'installe à Saint-Jean de Terre-Neuve afin de se détacher de l'autorité paternelle et de trouver sa propre voix. L'idée de réunir les parts féminine et masculine qui l'habitent pour redevenir tel qu'il était à sa naissance (A : 375) occupe de plus en plus son esprit. Dans un contexte où hommes et femmes ne semblent être que des « corps marqués par le genre » (Molinier dans Fausto-Sterling, 2013 : 19), cette traversée des frontières est toutefois envisagée avec appréhension :

Dans la rue, parmi les effluves de cigarette, de parfum et de café, Wayne a découvert à quel point le visage, le corps, les vêtements et les souliers des hommes et des femmes qu'il croise sont en même temps différenciés et banalisés. Ce qu'ils ont de masculin ou de féminin est à la fois édulcoré et exagéré. Ils ne peuvent être que l'un ou que l'autre, à l'extrême. Les femmes laissent traîner leurs fines mains gantées, juchées sur des talons ridicules, tandis que les hommes, avec leurs favoris et leurs porte-documents bruns, ont l'air de s'ennuyer comme des petits beagles traquant le même lapin. [...] Où que Wayne tourne son regard, il ne voit que l'un ou l'autre, homme ou femme, abandonné par l'autre. La solitude scinde la rue en deux. Ces deux solitudes peuvent-elles accepter de voir Wayne enjamber ce fossé sans le qualifier de monstre? (A : 355- 356)

Ainsi, bien avant qu'elles ne se fassent ressentir concrètement, les conséquences de cette transition sont longuement anticipées.

Déchéance anticipée

Peu après son arrivée en ville, Wayne téléphone à Treadway pour lui annoncer sa décision de mettre un terme à sa médication, bien résolu à ce que son père ne « s'arroge pas encore une fois

le pouvoir de trancher sur la question ». (A : 357) Or, la conversation s'articule presque exclusivement autour des conséquences économiques et sociales de sa transformation :

Le monde regorge de victimes du système socio-économique [, Wayne]. Tu as bien dû t'en apercevoir à Saint-Jean. [...] Tu as bien dû en croiser, des gens qui ne répondent pas aux attentes de la société, et tu as dû réfléchir aux moyens de composer avec ça. [...] Voilà ce dont je te parle. À Saint-Jean. Je te parle de la misère. Avoir des yeux hagards quand on est encore jeune. Ne pas pouvoir s'offrir un repas, perdre ses dents et, Wayne, se tourner vers la criminalité. (A : 357-358)

Les « différences de richesse entre les quartiers et les gens » (A : 357), auxquelles Treadway fait allusion pendant cette discussion, sont figurées de façon très concrète, dans le roman, par le personnage d'« une femme avec un œil au beurre noir chargée de deux bambins » (A : 357) que Wayne aperçoit dans un quartier défavorisé peu après son arrivée en ville. Cette femme lui donne un aperçu des effets violents et *excluants* engendrés tant par le système patriarcal que par le système capitaliste. Quant à Treadway, cet homme pragmatique et calculateur, il brosse un portrait si disgracieux des conditions de vie qui attendent son fils, que son discours produit sur ce dernier un effet encore plus destructeur que s'il lui avait formellement défendu d'arrêter sa médication : « sans rien dire de précis, Treadway parvient à faire surgir dans l'esprit de Wayne l'image du monstre qu'il craint de devenir ». (A : 358)

Qui plus est, Treadway lui déconseille fortement de revenir habiter à Croydon Harbour s'il cesse de prendre ses hormones et le met en garde de manière plus directe quant aux risques encourus par sa transition : « Ça ne sera pas plus facile à Saint-Jean. Tu dois payer ton loyer. Gagner de quoi te nourrir. Tu as besoin de l'emploi que tu as trouvé³⁰. Tu risques de le perdre si tu n'es pas prudent. » (A : 359) Voilà donc à quoi doit s'astreindre celui ou celle qui échappe à la bicatégorisation, la prudence. Certes, tous et toutes doivent observer une certaine prudence en

³⁰ Peu de temps après son arrivée à Saint-Jean, Wayne parvient à se dénicher un emploi comme chauffeur-livreur dans une épicerie.

toutes occasions, mais dans le cas des personnes intersexuelles, cela suggère qu'elles ne doivent jamais baisser leur garde. Wayne considère donc sérieusement la possibilité de se cacher, de renoncer à vivre au grand jour : « Si je commence à avoir une allure vraiment bizarre, je pourrai travailler une fois le soleil couché. Faire mes livraisons au crépuscule et remonter ma capuche et porter une grosse veste pour que personne ne remarque quoi que ce soit. » (A : 359) Une fois de plus, le corps intersexué est confiné à la sphère du secret et de l'illégitimité.

Déchéance réalisée

Jusqu'à l'adolescence, Wayne a vécu dans un corps qui lui était étranger, un corps condamné dès la naissance par les normes de sexe et de genre, un corps bâillonné par les médecins, la famille et la société. Lorsque Wayne met fin à sa médication, tout se passe comme si l'auteure désengageait le personnage et attribuait une potentialité agentive au corps, ce que l'on peut percevoir à travers sa personnification : « Wayne avait espéré disposer de plus de temps pour s'accoutumer aux transformations de son corps, mais celui-ci *a sauté sur l'occasion* pour ressembler moins à celui d'un homme et davantage à celui d'une femme. » (A : 361, nous soulignons) Seulement une semaine après la réduction de ses doses quotidiennes, sa voix se met à dérailler comme celle d'un adolescent (A : 361) et ses seins commencent à grossir, « comme si, longtemps comprimés, ils pouvaient [enfin] s'épanouir. » (A : 361)

À Saint-Jean, Wayne profite de l'anonymat que procurent les centres d'achat pour se vêtir en femme. (Neuhaus, 2012) Le quartier de la Battery, « dont le côté anarchique [lui] fait du bien » (A : 362) lui permet aussi d'exprimer librement son identité : « La nuit est ici un collier de lumière flottante, un monde de rêves, moitié cité, moitié océan, un hybride tout comme Wayne, croisement de la réalité ordinaire et de ces marges où respire et vit ce qui est mystérieux et indéfini. » (A : 363) En dehors des limites de ce quartier, la ville ne lui offre toutefois qu'une identité en marge.

En effet, Wayne y découvre la violence de la bicatégorisation à laquelle s'ajoute la violence du capitalisme : Frank King, son patron, passe des remarques sur son apparence et le menace à plusieurs reprises de le congédier, ses clientes le délaissent, l'obligeant à « entame[r] désormais ses tournées plus tard dans la journée de manière à faire le gros de la livraison dans l'obscurité, comme il l'avait dit à son père ». (A : 364) Malgré que Wayne s'efforce de « dissimuler soigneusement son corps » (A : 366), les gens qu'il croise au travail ou dans la rue le dévisagent désormais avec un regard où « la peur se mêle au dégoût ». (A : 406) Steve Keating, un collègue de travail à qui il s'est confié au sujet de son intersexualité, lui propose donc d'aller porter ses commandes aux clientes afin que celui-ci reste au volant. (A : 402) Par ailleurs, Wayne loge dans un appartement « vide » (A : 432) et « minable » (A : 432), net signe de sa déchéance économique et matérielle. Un jour, alors que « Steve se pointe avec sa collation, Wayne s'aperçoit qu'il a faim. Son frigo ne renferme qu'une demi-boîte de fèves au lard et du pain ». (A : 401) S'il est frappé d'ostracisme en raison de son ambiguïté identitaire, c'est toutefois en tant que sujet identifié au féminin que Wayne connaît les violences les plus graves.

À l'étang de « l'Homme mort » : l'expression ultime de la violence masculine

L'objectivation sexuelle constitue l'une des principales formes d'oppression subies par les femmes. Sa manifestation la plus commune passe sans conteste par le regard masculin : celui que l'homme-sujet pose sur la femme et qui la réifie. Ainsi, le corps de Wayne, désormais saisi comme féminin, se voit chargé d'une valeur sexuelle et matérielle par les hommes. Wayne en fait l'expérience lors d'une visite au dépanneur Jack's Corner shop durant laquelle il tombe par hasard sur Dereck Warford, un jeune homme de la ville avec qui il a fait connaissance quelque temps auparavant, et à qui Steve n'a pu s'empêcher de révéler sa transition vers le genre féminin. Pendant la conversation, Wayne remarque que Dereck « jauge [s]a poitrine [...] qu'il examine d'un autre œil à présent ». (A : 38) Il s'en approche si près que Wayne sent monter en lui « l'aiguillon de la

peur ». (A : 381) Le soir même, Dereck et ses amis le prennent par surprise dans sa camionnette de livraison et l'emmènent de force à l'étang de l'« Homme mort » où ils l'agressent et menacent de le tuer. Or, c'est bien là que le garçon meurt symboliquement : l'agression dont il est victime achève de lui reconnaître ce statut. En tant que sujet identifié au féminin, Wayne devient une proie, à l'instar des jeunes filles de la ville, ce que sous-entend le discours de Dereck :

Les fillettes du coin, même deux fois plus jeunes que toi, elles savent déjà où c'est [l'étang de l'Homme mort]. [...] Les gars, voilà une fillette qu'est jamais venue ici. On m'a dit qu'elle avait une belle paire de nichons. [...] Quelqu'un veut lui toucher les cheveux? Quand une fillette vient ici, on lui joue avec les cheveux pour la mettre en route. Les filles aiment ça. Hé, Broderick, dégage-lui les cheveux. Joue avec. Excite-la un peu. (A : 383-384)

A priori, l'appellation « fillette », sur le plan dénominatif, ne dissimule aucune connotation péjorative. Dans ce contexte, elle devient pourtant une insulte qui exprime le mépris. Ceci nous renvoie au discours de Sandrina Josphe qui, dans son ouvrage intitulé *Objet de mépris. Sujet du langage*, fait remarquer que « la langue du mépris parlée dans notre société [est] une langue qui fait fréquemment référence au féminin; plusieurs injures destinées aux hommes puisent du reste dans le vocabulaire féminin » (2009 : 34-35), ce qui met bien en évidence la place singulière que les femmes occupent tant dans l'espace social et symbolique que dans la langue.

Rappelons que « [le] langage reproduit les rapports de pouvoir », (Joseph, 2009 : 12) Rien n'est plus vrai si l'on se rapporte à l'expression « Dereck et sa bande », employée à maintes reprises par l'instance narrative. En effet, le personnage de Dereck incarne en tous points la position du sujet dominant. Son pouvoir ne se limite pas à une domination sur les femmes, mais il s'étend aussi aux hommes : il ordonne à ses amis de remonter la chemise de Wayne, de dégrafer son soutien-gorge, de défaire sa ceinture de la même façon qu'il les met tour à tour au défi de le violer (A : 385). Le langage lui permet, en outre, de consolider sa position dans l'espace social. Joseph soutient d'ailleurs que la profération de l'injure « nécessite chez l'énonciateur [...] une certaine

conviction que sa prise de parole injurieuse est justifiée, qu'elle est permise, qu'elle est, en d'autres mots, autorisée. (2009 : 29) Il en est de même pour l'agression sexuelle. C'est précisément la dévaluation du féminin au sein du système de sexe/genre qui autorise un personnage misogyne comme Dereck à considérer toutes les filles comme sexuellement disponibles et à affirmer : « quel type peut choisir de devenir une fillette si c'est pas pour se faire baiser? ». (A : 386)

Aussi bien dire que Wayne subit le traitement concret réservé aux femmes (Guillaumin). Cette agression est toutefois davantage vécue comme une chute symbolique par le personnage. En le « trait[ant] comme un déchet bon à jeter après usage » (A : 385) et en lui tailladant le visage avec un tesson de bouteille, ces hommes lui refusent la beauté à laquelle Wayne a toujours associé le féminin : « La beauté est partie, songe Wayne. Elle est partie et ne reviendra plus et elle n'était encore jamais venue. » (A : 385) Cet épisode douloureux le conduit à un refus explicite du masculin : Wayne « ne sait pas ce qu'il veut » (A : 406), mais une chose est certaine, il « ne veut plus faire semblant d'être un homme ». (A : 406) À la suite de son agression, il se rend régulièrement à Signal Hill et se demande « ce qui arriverait si, au lieu de s'asseoir sur la roche du belvédère pour contempler l'océan, il restait debout dans le noir, respirait un bon coup pour se détendre et se laissait tomber par-dessus l'à-pic. Rien ne pourrait être pire que ce qu'il [a] déjà subi » (A : 426). Wayne tourne ainsi le dos au monde des hommes qui impose les normes du genre pour se tourner vers le vide, vers l'extrême ouverture de l'océan qui *indéfinit*.

En dernière analyse, il appert que le roman *Annabel* de Kathleen Winter nous invite à envisager l'intersexualité comme une incarnation possible et à reconnaître « d'autres configurations [identitaires] que celles fixées par les normes binaires du genre ». (Molinier dans Fausto-Sterling, 2013 : 15) Une multitude de critiques concernant la rigidité du système de

sexe/genre sont formulées sous-main tout au long du récit et récusent les discours essentialistes au nom desquels sont pratiquées les interventions sur les corps intersexués.

Nous avons vu que le personnage de Wayne se voyait attribuer à la naissance un sexe masculin en fonction de critères arbitraires principalement fondés sur une norme sociale. Son identité masculine, confortée par l'éducation différenciée du père, le confine d'ailleurs jusqu'à l'adolescence « dans un rôle étriqué qui ne correspond pas à ce qu'il est ». (*A* : 102) Contrairement aux injonctions prescrites pour le genre qui lui a été assigné, Wayne fait montre d'une fascination pour le genre féminin, fascination qui provient notamment des images ritualisées (Goffman, 1977) du féminin qui circulent dans l'espace social (magazines, catalogues, icônes sportives, etc.). Aussi affiche-t-il une sensibilité qui trouve davantage écho dans le monde des femmes. À ce propos, il importe de rappeler que le projet de changer de sexe/genre est accueilli favorablement par deux femmes, tandis qu'il est mal reçu par le père, le docteur et le patron – porteurs de la crainte de dévalorisation, mais surtout de l'idée même de la moindre valeur des femmes. Quant à la dévaluation – plus symbolique qu'économique, il est vrai –, celle-ci demeure longtemps anticipée, puis réalisée. En effet, en tant que sujet identifié au féminin, Wayne découvre le traitement concret réservé aux femmes.

La fin du roman laisse toutefois entrevoir une possible ouverture à l'identité trouble. Lorsque Treadway apprend que Wayne a été agressé, il se rend à Saint-Jean, résolu à « empêcher à tout jamais Dereck Warford de refaire ce qu'il a fait à son fils, ou sa fille, ou la fille de quiconque » (*A* : 441), ce qui suggère que le père ne voit plus le sexe, mais bien la personne, voire : qu'il se révolte contre la violence masculine. Au terme du récit, Wayne quitte le Labrador, en quête d'une liberté qu'il espère trouver à Boston auprès de son amie d'enfance Wally Michelin. Là-bas, il a enfin l'impression que « l'espace est ouvert, [qu'] il n'y a pas de murs » (*A* : 456) :

[il] remarque autre chose en se mêlant aux étudiants, et c'est qu'il n'a pas l'impression de détonner du fait de son ambiguïté physique, contrairement à ce qu'il éprouvait dans les rues de Saint-Jean. Bien des étudiants ont l'air, comme lui, à la fois masculins et féminins. Il n'y a pas ce clivage des sexes que l'on trouve dans le monde ordinaire, à l'extérieur du campus. Il voit des filles qui ont la même allure que lui, des garçons aussi, et il voit à coup sûr des étudiants qui ne portent pas de maquillage mais dont la beauté nourrie de curiosité et d'intelligence n'a pas de sexe. Il a l'impression de découvrir un monde libre, un monde auquel il veut appartenir. (A : 456)

Cette ouverture à l'identité trouble est exprimée tout au long du récit à travers une valorisation narrative de l'hybride, du sensible, du féminin. Ainsi, par le biais de son personnage intersexuel, Winter décloisonne les frontières entre le masculin et le féminin. Le motif du pont, dont on se rappelle qu'il était objet de fascination pour Wayne, invitait sans doute déjà les lecteurs et lectrices, en début de roman, à envisager le sexe et le genre comme un continuum.

Chapitre 3
Le personnage transgenre dans *Laurence Anyways* de Xavier Dolan : déchéance sociale et psychologique

Je n'ai jamais existé
En dehors de toi
Et si je peux
Un jour
Me départir de ce sexe
Informe
Ce sexe
Qui pend
Là
Entre ces jambes
Qui ne me convient pas
J'arriverai peut-être
À me créer
Une forme d'histoire
Propre à moi-même

Christian Lapointe, *Trans*

Lorsque sort en 2012 le film *Laurence Anyways*, Xavier Dolan affirme en entrevue que sa troisième œuvre cinématographique « fait [...] écho à un moment de [s]a vie, celui où [il] [a appris] à "devenir un homme" » (Fradet, 2012 : 47). Le jeune réalisateur inscrit indirectement son film dans une logique constructionniste de l'identité selon laquelle le genre d'un individu ne serait pas inné, mais découlerait plutôt d'un apprentissage culturel et social. De fait, son film relate l'histoire de Laurence, un homme qui, toute sa vie, a appris à jouer le rôle attendu en regard du sexe masculin. Or, le jour de ses trente-cinq ans, il³¹ avoue à Fred, sa compagne, qu'il estime être une « erreur de la nature », une femme enfermée dans le corps d'un homme. Si cette déclaration trouble Fred, cette dernière choisit, contre toute attente, d'accompagner Laurence dans le processus de transformation qu'il dit vouloir entreprendre. De façon non linéaire, le récit retrace donc « pendant dix ans, de 1989 à 1999, le parcours d'un couple [atypique] dans lequel l'homme a décidé de changer de sexe. » (Lussier, 2012) Le schéma narratif se dessine sur deux plans. Le premier se déroule au présent de la narration, c'est-à-dire à la fin des années 90, et donne à voir une entrevue que Laurence accorde à une journaliste à l'occasion de la sortie de son roman autobiographique, dans lequel il livre le récit de sa transition. Cette entrevue est ponctuée d'analepses qui permettent, sur un deuxième plan, de relater le parcours de Laurence, des mois précédant sa transition jusqu'au présent de la narration.

Soulignons que l'aspect médical de la transition est évacué de l'histoire – l'opération de réassignation chirurgicale n'étant pas encore complétée au terme du récit³². C'est dans cette mesure

³¹ Comme le film donne à voir le personnage de Laurence avant et après sa transition identitaire, nous avons choisi de le désigner par le pronom « Ille ». Ce procédé nous permet d'éviter l'alternance entre les pronoms il et elle (selon nous faisons référence à son passé masculin ou à sa nouvelle identité féminine), mais aussi de rendre compte de sa dualité, de son identité mouvante. Les pronoms démonstratifs et les pronoms personnels qui ont pour antécédent le personnage de Laurence seront également employés sous leur forme féminine et masculine (celui-celle-ci, ce dernier-cette dernière, lui-elle) L'accord des participes passés suivra cette même logique.

³² À la fin du récit, le personnage de Laurence a reçu une augmentation mammaire, mais n'a pas encore subi l'opération de changement de sexe.

que nous considérons Laurence comme un personnage transgenre : même s'il a des visées transsexuelles, sa trajectoire est avant tout marquée par un jeu sur les codes vestimentaires et par l'adoption d'une gestuelle genrée. La transition de Laurence vers le genre féminin altère-t-elle sa condition économique, matérielle, sociale et symbolique? Comment affecte-t-elle le couple hétérosexuel qu'elle forme avec Fred? Comment son rejet de la masculinité est-il perçu? Telles sont les questions qui guideront notre analyse. Cette dernière reposera sur quelques scènes clés qui nous permettront de déceler le discours relayé par l'œuvre filmique aussi bien sur l'identité de sexe/genre, sur le rapport au féminin et au masculin du personnage que sur son statut à la suite de sa transition. Notre analyse se concentrera sur le discours et les personnages. Comme la musique, le décor et le traitement filmique participent tout aussi activement à la construction du sens de l'œuvre, ces éléments seront également pris en compte, sans cependant faire l'objet d'un examen systématique, ce qui déborderait des objectifs du mémoire.

Au-delà des normes de sexe et de genre : la transition de Laurence

L'ouverture à l' « Autre »

Le film *Laurence Anyways* est non seulement porteur d'un discours sur le système de sexe/genre, mais il est, en soi, un long commentaire critique sur les fondements mêmes de ce système : la domination masculine, la contrainte à l'hétérosexualité, la naturalisation de la différence des sexes, autant de vecteurs d'oppression qui, selon la sociologue Colette St-Hilaire (1999), sont à la base des rapports hiérarchiques et inégaux entre les sexes. Au-delà d'une critique des systèmes en place, *Laurence Anyways* nous invite ainsi à repenser notre rapport à la norme.

Au cours de l'entrevue qu'elle accorde en début de film, Laurence affirme « recherche[r] une personne qui comprenne [sa] 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 ». (*LA*, 0 : 40) Ces deux phrases sont prononcées en voix hors-champ par le personnage principal en incipit, alors que l'écran est encore complètement noir. À ce titre, elles constituent une orientation de lecture importante, suggérant que « la fin de la démarcation entre la norme et la marge » (*LA*, 2:21:30), à laquelle aspire Laurence, ne pourra se faire sans une remise en question profonde de la « pensée dominante » (Wittig, 2007) ou « pensée *straight* », expressions employées par la sociologue Monique Wittig pour parler d'une pensée « qui refuse de faire retour sur elle-même, qui ne remet jamais en cause ce qui la constitue au premier chef ». (2007 : 37) Le personnage de Laurence profite d'ailleurs de son statut d'enseignant en littérature pour faire réfléchir ses étudiant·e·s à la notion d'altérité : « Y a-t-il une littérature assez grande pour qu'on l'excuse d'entraîner le rejet et l'ostracisme dont sont victime les personnes différentes, personnes qui dans un autre espace-temps pourraient être vous et moi? C'est bien là le sujet de votre prochaine dissertation. » (*LA*, 0 : 06 : 30) L'ouverture à l'Autre se révèle d'ailleurs, dans le film, un thème on ne peut plus privilégié qui passe, entre autres, par une valorisation du sensible comme nous le verrons à l'instant.

L'insaisissable Laurence

C'est sous le signe de l'identité floue, ambiguë, que le personnage de Laurence apparaît pour la première fois aux spectateurs et spectatrices. Une silhouette, de dos, d'une personne aux cheveux longs, vêtue en femme, se dessine à l'écran. S'agit-il de Laurence, le personnage principal? Nous supposons que oui, bien que nous n'en ayons pas encore la certitude³³. Le personnage se retourne lentement vers la caméra, puis se dérobe à notre regard. À peine la caméra nous laisse-t-elle entrevoir la prémisse de son profil, que le plan change subitement. Le personnage s'éloigne de dos,

³³ La façon dont les personnages qu'il croise sur son chemin le regardent constitue toutefois un indice révélateur de son étrangeté. Car, dans les premières minutes du film, ni la transsexualité ni la marginalité ne sont données, elles sont plutôt à construire. Par ailleurs, au début du film, on ne sait pas le sexe du personnage, Laurence étant un prénom épïcène.

dans un mouvement au ralenti, puis s'enfonce dans un épais brouillard. Alors que son identité était sur le point d'être révélée aux spectateurs et spectatrices, elle est aussitôt retirée. Cette scène donne le ton au reste du film : elle suggère que ce dernier ne leur fournira pas de réponses, mais qu'il les obligera plutôt à réfléchir, à se poser beaucoup de questions.

La deuxième apparition de Laurence, désormais identifié·e sans équivoque, joue d'une autre façon sur les thèmes de l'indécision et de l'ambiguïté. La scène se déroule à la fin des années 80 alors que le personnage n'a pas encore effectué sa transition identitaire, pas même partagé à ses proches son intention de transiter vers le genre féminin. Laurence se trouve dans la cuisine, puis va rejoindre Fred étendue sur son lit. Une reproduction « grand format » de la *Mona Lisa* orne le mur au-dessus du lit. Depuis la réalisation de ce portrait par Léonard de Vinci au 15^e ou 16^e siècle, une multitude d'hypothèses ont été formulées concernant l'identité du modèle. S'il s'agit, à première vue, d'une femme – lecture relayée par le titre du tableau – nombre d'historien·e·s de l'art se sont employé·e·s à étayer la thèse selon laquelle le modèle serait un homme³⁴. À ce jour, l'énigme entourant ce sujet aux traits androgynes n'a pas été résolue. Bien que le personnage de Laurence entretienne un lien analogique avec ce tableau, en raison de son ambiguïté identitaire, la présence appuyée de ce portrait nous invite aussi à remettre en question nos présupposés identitaires, à voir au-delà des apparences en matière de sexe et de genre, à admettre les zones troubles.

Un second plan du tableau est présenté un peu plus tard dans le film, à la suite de la transition de Laurence. Cette fois-ci, des lettres blanches, inscrites sur la toile, forment le mot « Liberté »³⁵. L'inscription rend l'analogie explicite : la Joconde renvoie bel et bien à la revendication de Laurence d'une identité trouble et ambivalente. Le mot déborde d'ailleurs du tableau, tout comme Laurence déborde des cadres établis. Dans ce même ordre d'idée, celui·celle-ci, à la fin du récit,

³⁴ Herfort, Sophie (2011). *Le Jocond : qui était vraiment Mona Lisa?*, Michel Lafond, Paris, 277 p.

³⁵ Voir annexe 1.

choisit de s'exiler pendant quelque temps aux États-Unis afin de se soustraire à la pression sociale exercée à son endroit. C'est à bord d'une caravane, symbole de son identité mouvante, que le personnage de Laurence entreprend son voyage. Ajoutons que Dolan multiplie les personnages qui s'écartent de la norme sexuelle et identitaire, relativisant ainsi la singularité de Laurence. Autour de ce dernier-cette dernière évoluent une belle-sœur lesbienne, deux collègues de travail vivant dans la clandestinité une relation homosexuelle, un groupe de drag queens exhibant à outrance leur féminité et qui, telles des guides spirituelles, épaulent Laurence dans son transgendérisme. Ces signifiants filmiques, additionnés les uns aux autres, permettent de voir en *Laurence Anyways* une œuvre où l'éclatement de la binarité est fortement valorisé au détriment d'un respect contraignant de la norme.

Déboulonner les stéréotypes de genre

Avant même le *coming out* de Laurence, le couple qu'elle forme avec Fred (dont les prénoms, masculin pour l'une, féminin pour l'autre, subvertissent les normes du genre) se situait en marge, comme ce que rappelle Laurence à la fin du film : « avant même que je sois marginale, on était déjà marginaux ». (*LA*, 2 : 35 : 19) Un petit jeu auquel elles s'adonnaient de temps à autre consistait d'ailleurs à énumérer à tour de rôle les conventions qui leur semblaient les plus absurdes. En effet, elles se moquaient, entre autres, des prescriptions sociales entourant les enfants et leur bicatégorisation, moquerie qui prenaient la forme de déclarations solennelles : « Le rose et le bleu poudre [...] : rapport malsain avec l'enfance. Les parents qui peignent la chambre de leurs enfants en couleurs pastel. À ajouter à la liste des choses qui nous enlèvent un peu de plaisir. » (*LA* : 0 : 7 : 48)

C'est également sous le couvert de l'humour et de l'ironie que Dolan pointe du doigt les stéréotypes sexistes qui saturent le discours social. En témoigne l'épisode durant lequel Laurence

rend visite à sa mère pour lui annoncer qu'elle compte entreprendre un changement de sexe. Laurence est assise sur le divan du salon familial et prend des nouvelles de sa mère. Elle tente vraisemblablement de créer un climat propice à son aveu. Ironiquement, il s'agit du moment que choisit sa mère pour s'adresser ainsi à son fils : « Ça tombe bien que tu sois là, j'ai besoin d'un homme pour monter la télévision. » (*LA*, 0 : 27 : 44) Deux scènes plus tard, on aperçoit la mère de Laurence qui marche dans la rue d'un air contrarié, son fils sur ses talons. Avant de rentrer dans la maison, elle lui crie de façon cynique : « Tu peux monter la télévision quand même? » (*LA*, 0 : 30 : 02) La révélation se trouve ainsi escamotée sur le plan formel. Parallèlement à cette scène, Fred se rend chez sa mère dans le but d'y trouver un certain réconfort à la suite de l'annonce de son amoureux. Cette dernière essaie de la consoler en affirmant que Laurence a probablement déjà tiré un trait sur leur relation : « Je suis sûre qu'il a commencé à faire son deuil de son côté. Non, tous les hommes ne pleurent pas bien longtemps, hein? » (*LA*, 00 : 29 : 02) Mais bientôt Fred prend sa défense. Elle use de l'ironie pour réactiver, puis dénoncer certains clichés machistes qui imprègnent le discours ambiant. À propos de Laurence, elle déclare à sa sœur Stéphanie qui méprise ce dernier-cette dernière : « Juste marcher dans la rue [habillé en femme], là, je sais pas si tu réalises, mais ça prend des couilles en tabarnak. » (*LA*, 0 : 42 : 50)³⁶ Or, lorsqu'elle éprouve de la colère contre lui-elle, Fred joue avec sarcasme sur ces mêmes clichés : « Ben, je compte sur toi Laurence. T'es l'homme de la situation. » (*LA*, 1 : 14 : 47) Ces passages, dans lesquels la force, le courage, le flegme et la raison sont présentés comme intrinsèques à la condition masculine, illustrent bien à quel point « [l]a dichotomie masculin/féminin sous-tend [...] toute une série d'autres dichotomies fondamentales de la pensée ». (Bereni et autres, 2008 : 8) Plus précisément,

[d]ans les sociétés modernes occidentales, les oppositions binaires suivantes sont structurées par la dichotomie masculin/féminin : faiblesse-force, sensibilité-

³⁶ Laurence utilise aussi l'ironie pour désamorcer la situation lorsqu'il annonce son changement de sexe à Fred : « Y'a pas mort d'homme ». Symboliquement, c'est pourtant le cas.

rationalité, émotion-raison, altruisme-individualisme, don-calcul, tradition-modernité, concret-abstrait, répétition-innovation. (Bereni et autres, 2008 : 8)

Ces différences, constituées en termes d'oppositions supposément naturelles, témoignent de la prédominance d'un sexe sur l'autre. Les identités masculine et féminine sont en outre prédéfinies, voire modelées, de façon à maintenir les rapports hiérarchiques entre les sexes.

Le rapport à la norme et la contrainte à l'hétérosexualité

Dans la scène où le personnage de Laurence annonce à Fred son désir de changer de sexe, tout le poids des normes sociales est exprimé. Ils se trouvent alors tous deux dans leur voiture (d'abord sur la route, ensuite, au beau milieu d'un lave-auto). Fred, euphorique, essaie de convaincre Laurence de partir quelques jours avec elle pour New York. Elle parle et gesticule avec une intensité qui augmente progressivement tandis que la musique se fait de plus en plus forte et oppressante. Les deux pièces choisies pour cette scène (*Montagues et Capulet* de Sergei Prokofiev et la *Symphonie n°4* de Brahms) offrent un contrepoint ironique à la situation. En effet, Laurence ressent une inadéquation entre son corps et son identité de genre. Or, la musique classique s'inscrit dans un mouvement culturel et artistique qui repose précisément sur le respect méticuleux des normes et des conventions, normes en l'occurrence droites, linéaires, calculées, cartésiennes, symétriques. Par ailleurs, la musique du ballet *Montagues et Capulet* a été composée dans les années 1935 spécialement pour une adaptation du ballet *Roméo et Juliette*. Le thème de cette pièce concorde avec celui de l'amour impossible auquel sont condamné·e·s Fred et Laurence, dont le défi quotidien consistera à affronter les préjugés de leur entourage et à braver les tabous de la société. Malgré l'amour qu'elles se portent mutuellement, elles ne parviendront pas à survivre à cette transition, leur environnement (la famille, la société) étant trop largement imprégné par les normes binaires du genre. Dolan utilise ces ressources sonores pour nous faire ressentir l'angoisse d'une relation sans issue possible. En effet, au moment même où la musique atteint son crescendo, Fred

lui adresse des interpellations masculines qui figurent le pouvoir et la domination (« You're the king! You're the boss! » (LA, 0 : 20 : 38) auxquelles Laurence ne s'identifie visiblement pas. Elle s'efforce de s'inculquer une norme, mais le sentiment d'étouffement qui l'envahit pendant cette conversation déclenche chez lui/elle une urgence vitale de livrer à Fred son secret : « J'ai un truc important à te dire, Fred! C'est très important. Faut que ça sorte! Faut que je te le dise! Je n'en peux plus! Je vais mourir, Fred! Je vais mourir si je te le dis pas! Écoute! Je vais mourir. » (LA, 0 : 20 : 57)

À cause du poids de la conception essentialiste, Laurence et Fred entérinent d'ailleurs, tout marginaux qu'elles soient, certains aspects du discours dominant. Lorsque Laurence explique à Fred les raisons pour lesquelles elle souhaite changer de sexe/genre, elle déclare qu'après trente-cinq ans, elle n'en peut plus de « voler sa vie [...] à celle qu'[elle est] né pour être ». (LA, 0 : 23 : 14) Cette déclaration, à l'instar de la majorité des discours transsexuels, reconduit les théories entourant la naturalité de la différence des sexes : elle laisse entendre que l'on *nait* homme ou femme, contrairement à ce que Simone de Beauvoir avançait il y a déjà plus de cinquante ans. De même, bien que Fred fasse montre d'une certaine ouverture d'esprit, son imaginaire est imprégné par l'idéologie dominante en matière de sexualité. Son premier réflexe consiste à voir dans la démarche de Laurence une volonté cachée d'« hétérosexualiser » son désir (Butler, 2005 : 85) :

- Pourquoi tu m'as pas dit que t'étais homosexuel?
- Parce que je suis pas homosexuel.
- Pourquoi tu m'as pas dit que t'étais homosexuel? Est-ce que tu m'imaginais en homme?
- Je ne suis pas homosexuel, Fred.
- Heille, arrête de me niaiser, ostie! Tabarnak! Laurence, t'es fif. T'es fif. T'es gay, ostie. T'es gay. C'est pas la fin du monde. T'es gay. (LA, 0 : 22 : 36)

L'anthropologue Gayle Rubin souligne bien la suprématie du genre : « [ce dernier] n'est pas seulement l'identification à un sexe; il entraîne aussi que le désir soit orienté vers l'autre sexe ». (Rubin, 1998 : 33) Or, bien que le personnage de Laurence adopte le genre féminin, il ne souhaite

pas pour autant se lier avec des hommes. Non seulement il reste amoureux de Fred tout au long de sa trajectoire, mais il entretient une relation avec une autre femme pendant un certain temps – ce qui fait de lui-elle une lesbienne.

La suite du film illustre d'ailleurs à quel point lui-elle et Fred déstabilisent ensemble la dualité homosexualité/hétérosexualité. Parce que Fred choisit de poursuivre sa relation amoureuse avec Laurence, cela fait-il soudainement d'elle une lesbienne? Poser la question révèle plutôt le pouvoir des normes, qui incite à tout catégoriser. À ce propos, Elsa Dorlin, résumant la pensée de Teresa de Lauretis ([1991] 2007) dans un de ses manifestes, soutient que

[L]es identités « lesbiennes et gays » sont devenues des identités qui tendent à homogénéiser les différentes identités sexuelles [...] qui circulent et façonnent nos sexualités. En d'autres termes, elles contribuent à renaturaliser le binarisme homosexuel/hétérosexuel, sur le modèle du binarisme femme/homme, plutôt que de le complexifier. (2008 : 113, souligné dans le texte)

Si Laurence souhaite changer de sexe, c'est plutôt parce qu'elle ne se reconnaît pas dans cette masculinité normative : « Ok. Fred, c'est pas que j'aime les hommes. C'est que je suis pas fait pour en être un et c'est différent. Hein? Tu vois ça? [Ille pointe ses biceps] Ça c'est pas moi, ça. [Ille pointe ses organes sexuels] Ça non plus, c'est pas...ça non plus. Ça me dégoute. » (*LA*, 0 : 22 : 56) Dans cette scène, un glissement métonymique s'opère : la répudiation de Laurence à l'égard de ses attributs physiques renvoie surtout, au final, aux « significations culturelles » (Butler, 2005 [1990] : 71) qui leurs sont connotées. Ainsi que nous l'avons soulevé précédemment, la socialisation différentielle a fait des attributs mâle et femelle des traits constitutifs de la saisie des individus. La réaction de Fred s'assimile d'ailleurs au discours dominant, en laissant entendre que les attributs masculins de Laurence sont les principaux marqueurs de son identité : « Tout ce que moi, j'aime de toi, c'est ce que toi, tu détestes de toi. C'est ça que tu me dis, c'est ça? » (*LA*, 00 : 23 : 26) Or, le personnage de Laurence montre bien que l'on ne se définit pas seulement par notre sexe et notre genre. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, ce n'est que par un jeu de

performances et par un investissement d'une féminité, qui est tout aussi normative que la masculinité qu'on lui commande d'afficher, que Laurence embrasse ce qu'elle considère être sa « véritable » identité.

Féminin stéréotypé

Le personnage de Laurence n'aborde jamais clairement son rapport au féminin. C'est plutôt par une superposition des signifiants filmiques que les spectateurs et spectatrices comprennent que ce rapport se fonde entre autres sur une idéalisation du genre féminin. Une scène particulière, au tout début du film, constitue un exemple éclairant. Assis derrière son bureau, le personnage de Laurence fait face à sa classe. Un plan montrant ses mains jouant avec des trombones fait place à un plan de sa nuque rasée. La caméra alterne ensuite entre le visage soucieux de Laurence et quelques-unes de ses étudiantes sur lesquelles elle pose successivement son regard. L'une d'entre elles brosse sa longue chevelure dans un mouvement au ralenti, procédé qui met l'accent sur le caractère genré du geste. Une autre enroule nonchalamment une mèche de cheveux autour de son doigt. Une autre encore, qui regarde son enseignant droit dans les yeux avec un air de défi, arbore une chevelure blonde gaufrée. La scène se termine par un retour au plan révélant le personnage de Laurence de dos. Sa main se pose lentement sur sa nuque, qui offre tout un contraste avec la chevelure des étudiantes de sa classe. Ce plan suggère que Laurence envie les jeunes filles et leur longue chevelure, non pas simplement comme attribut à s'approprier, mais comme dispositif permettant une performance dite féminine, à imiter : ce que traduit les trombones fixés sur chacun de ses doigts, simulant de longs ongles comme ceux que portent certaines femmes³⁷.

L'identification de Laurence au genre féminin passe forcément par la reconduction de certains stéréotypes. Sa mère affirme que tout petit, Laurence se « déguisait » déjà en fille. Plus

³⁷ Voir annexe 2.

tard, c'est en se procurant des vêtements de femmes dont elle se débarrasse après usage et en empruntant en cachette à Fred des sous-vêtements roses qu'elle se projette au féminin. Puis, à l'occasion de son premier jour en tant que femme, Laurence se rend au travail maquillée, vêtue d'une jupe et d'un tailleur, de talons hauts et de bijoux. Plutôt que d'habituer de manière graduelle son entourage à sa nouvelle identité, elle choisit d'investir pleinement la sphère de la féminité : « Tant qu'à sortir en jupette faire la folle, j'ai préféré y aller à fond, plonger tête la première. » (LA, 0 : 37 :15) Cette appropriation des codes vestimentaires et de la gestuelle socialement réservés au genre féminin ne suffit toutefois pas à faire de lui·elle une femme, car ses traits physiques et sa voix sont toujours ceux d'un homme. Ainsi, Laurence présente tout au long de sa trajectoire une identité ambiguë. À la fois masculin et féminin, son corps déroge des « normes d'intelligibilité culturelle » (Butler, 2005 : 85) au sens où il ne répond pas à l'alignement du sexe et du genre prévu par l'ordre binaire.

Violence et ostracisme

Certes, le film n'a pas à proposer de théorie précise sur l'identité de sexe et de genre. La quête du personnage de Laurence devient pourtant « un prétexte pour montrer que la société gère la différence et l'exclut honteusement ». (Fradet, 2012 : 47) C'est la notion même d'altérité qui est ici convoquée. Cette dernière est établie en regard d'une série de « traits jugés pertinents » (Landowsky, 1997) – dans le cas qui nous intéresse, le sexe, le genre et la sexualité – qui opposent un sujet donné à un groupe de référence. Sont ainsi *altérisés*, mis au ban de la société, ceux et celles qui, à l'instar de Laurence, dérogent au genre assigné à leur sexe.

Deux passages invitent plus particulièrement les spectateurs et spectatrices à prendre conscience de l'exclusion sociale dont est victime Laurence. Le premier, que nous avons évoqué en début de chapitre, se situe au tout début du film, dix ans après sa transition. Le personnage –

dont le visage ne sera jamais révélé pendant la scène – marche dans la rue et croise sur son passage des hommes et des femmes provenant de groupes d'âge et de classes sociales différents dans lesquels les spectateurs et spectatrices pourraient se reconnaître. Dolan joue avec ce sentiment d'identification et le renverse. Filmés en caméra subjective, donnant à voir le point de vue de Laurence, ces personnages le·la dévisagent, affichant à sa vue un regard teinté d'effroi. L'effet est déstabilisant pour les spectateurs et spectatrices : cela donne l'impression que ce sont elles et eux qui sont ainsi dévisagé·e·s et dédaigné·e·s. Une scène semblable est produite un plus tard dans le film alors que Laurence se promène pour la première fois en femme dans les couloirs du cégep où ille enseigne et que les étudiants et étudiantes le·la dévisagent sur son passage. Sa propre classe, quant à elle, accueille favorablement sa nouvelle identité, faisant comme si rien n'avait changé depuis leur dernière rencontre et lui laissant momentanément croire que la société sera clémente à son égard. Cependant, la réalité le·la rattrape bien assez vite et lui fait perdre une bonne partie de ses illusions quant à l'acceptation sociale de sa nouvelle identité.

Le déni de reconnaissance

En effet, son entourage l'altérise en condamnant son nouveau mode de vie. À l'annonce de son changement de sexe, sa mère l'avertit qu'ille ne peut pas compter sur elle s'ille a besoin d'aide. Lorsqu'elle le·la rencontre pour la première fois en femme, elle lui demande depuis combien de temps ille se « déguise ». Elle utilise un terme qui souligne qu'elle ne prend pas au sérieux sa démarche. De son côté, sa belle-sœur, qui est pourtant lesbienne et qui s'inscrit ainsi en rupture avec l'ordre du genre, emploie constamment un langage qui suggère le caractère grotesque de sa transition. Par exemple, dans une scène où elle accompagne Fred dans une boutique spécialisée dans la vente de perruques, elle adopte un ton méprisant à l'égard de Laurence, allant jusqu'à spécifier qu'en sortant fumer, elle en profitera peut-être pour aller « vomir un peu dans [s]a

bouche ». (*LA*, 0 : 43 : 27) Son attitude condescendante se manifeste même en présence de Laurence, à qui elle déclare, pendant un souper de famille : « C'est vrai que j'en vois pas tous les jours, moi, mettons, des gars *jackés* sur des talons. C'est vrai que c'est spécial. » (*LA*, 0 : 49 : 06) Dans ce même ordre d'idées, à la fin du film, Laurence fait remarquer à la journaliste qui l'a interviewé·e qu' « [elle] ne [l'a] même pas regardé·e une seule fois dans les yeux » (*LA*, 2 : 25 : 15) depuis le début de l'entrevue. De plus, cette dernière ne lui parle presque jamais au féminin, lui refusant la pleine reconnaissance de son identité féminine. Fred agit aussi de la sorte dans tous les moments de crise qu'elle connaît avec Laurence, usant de ce procédé pour le·la blesser.

Au fil de leur parcours, le couple de Laurence et de Fred est constamment mis à l'épreuve, les deux amoureux·ses devant composer quotidiennement avec les répercussions sociales engendrées par le statut trouble de Laurence. Par exemple, Fred passe une entrevue au terme de laquelle l'employeur l'informe qu'elle ne sera pas embauchée en raison de sa situation personnelle qui, selon ses sources, accapare son esprit. Ceci illustre que l'ostracisme qui pèse sur les trans finit par rejaillir sur leurs proches. « Cette pression est [également] cristallisée par une scène dans un restaurant où, devant les préjugés exprimés par une serveuse, Fred se lanc[e] dans une tirade » (Lussier, 2012) qui débouchera sur la fin de leur union. Tout dans le début de cette scène prépare le terrain à ce moment de crise : la tension déjà palpable entre Fred et Laurence depuis le début du déjeuner – tension qui s'explique par un œil au beurre noir qu'elle arbore et pour lequel ille fournit une explication douteuse³⁸ –, les regards curieux que leur jettent les clients du restaurant auxquels s'ajoutent les commentaires inconvenants de la serveuse. Ne sachant, de « madame » ou de « monsieur », quelle interpellation utiliser à l'égard de Laurence, cette dernière lance alors : « Excusez, mais on vient qu'on sait plus. C'est "confusionnant". Surtout avec le look, là. Qu'est-

³⁸ En fait, ille s'est fait tabasser et refuse d'en informer Fred, qui le soupçonne pourtant, ce qui la rend anxieuse.

ce que vous voulez? C'est pété. » (LA, 1 : 14 : 19) Elle revient à la charge en les questionnant sur les motifs de l'accoutrement de Laurence ainsi que sur la nature de leur relation. Il n'en faut pas plus à Fred pour fracasser son assiette d'un coup de poing sur la table, se lever, et déclamer sa tirade avec fureur sous le regard estomaqué de tous les client·e·s :

- Ostie d'grosse vache!
- Ben voyons, mademoiselle. On peut tu rester polie, à matin?
- On a tu gardé les cochons ensemble, toi pis moi? C'est quoi, ces questions-là de colons sales de mangeux de marde?
- Ben, j'suis curieuse. C'est...c'est normal que je m'intéresse.
- Y' as-tu rien qu'au coin de Panet où est-ce qu'on peut vivre quand on n'a pas de friteuse pis de clôture verte, ostie? Y a-tu rien qu'un coin de rue où est-ce qu'on peut respirer le même air sans se faire regarder de travers, dans c'te trou-de-cul de ville, là? [...] Je fais peur aux clients? Ah, ben, est bonne ça, tabarnak! Il doit vous faire peur en crisse avec son cutex lui! Ah, ça fait peur ça, hein? Tout le monde chie dans ses culottes. Ostie. Regarde-moi dans les yeux quand je te parle. T'as-tu déjà magasiné une perruque pour ton chum, toi? Hein? Non, han? T'as-tu déjà eu peur quand il sort de chez vous, qu'il se fasse tabasser dans la rue? Pis qu'il te revienne pas en un morceau? Hein? Tu marches tu dans mes culottes, toi crisse? Tu la vis-tu, ma vie? Non! Je te permets pas de rentrer dans notre vie pis de poser des questions. T'as aucun droit sur moi! (LA, 1 : 15 : 17)

En exprimant de façon crue ses frustrations, Fred met violemment au jour l'ostracisme que connaissent ceux et celles qui n'adoptent pas une vie rangée et traditionnelle. Dans un tel contexte, l'effritement de leur couple semble inévitable. Fred finira d'ailleurs par se soumettre à l'idéologie dominante en adoptant une vie conventionnelle et en se mariant avec un homme d'affaires de qui elle aura un enfant.

L'île au Noir : l'utopie d'un monde libéré des normes de sexe et de genre

Des années après leur rupture, Laurence, toujours amoureux·se de Fred, entreprend de la reconquérir en l'amenant à l'Île au Noir, un lieu fictif qui, dans le film, se situe au cœur du fleuve Saint-Laurent. Cet endroit reculé où illes sont désormais anonymes lui apparaît idéal pour reconstruire leur relation à l'abri des jugements et des regards. L'Île au Noir devient pour ainsi dire

le lieu de tous les possibles. C'est du moins ce que suggère cette scène onirique durant laquelle Fred et Laurence marchent dans un ralenti sur une route déserte : les deux femmes rient, s'embrassent et tournoient tandis que des centaines de vêtements colorés tombent du ciel³⁹. Les vêtements revêtent dans l'imaginaire collectif une forte teneur symbolique. Ils reflètent les normes et les conventions d'une société donnée, à une époque donnée. En ce sens, l'Île au noir représente une alternative, un monde où il serait enfin possible de se départir des règles et des conventions pour vivre librement. Là-bas Laurence souhaite d'ailleurs présenter à Fred Alexandre et Fanny, un couple composé d'une femme et d'un homme ayant autrefois été une femme : « Je voulais qu'on voie ça, qu'on sache que c'était possible. » (*LA* : 2 : 08 : 07) Fred a toutefois du mal à se détacher des cadres établis. Complètement dépassée par sa rencontre avec le couple, elle demande à Fanny, à la fin de la soirée, si elle était lesbienne avant la transition d'Alexandre. Or, cette dernière revendique un amour libre et dégagé des normes; un amour où le sexe et le genre occupent peu d'importance : « Je suis à la personne... Alors, Alexandre... Alexandra... Alexandrin... Ça suit la logique du cœur pour moi. [...] J'ai pas besoin de me questionner sur le sexe. » (*LA*, 2 : 14 : 54) Cependant, pour Fred, ce couple n'a rien à voir avec le leur : « On est d'accord que c'est plus facile pour vous quand même. Hein? Parce qu'en fait ça paraît pas. » (*LA*, 2 : 15 : 17) Cette remarque dénote à quel point la sexualité des individus est constamment saisie à travers le prisme d'un idéal hétéronormatif. Cette rencontre se révélera infructueuse et leur rupture, définitive. Aussi bien dire que l'Île au Noir ne leur offrira qu'un moment passager de bonheur, le poids de la norme talonnant leur esprit jusque dans cet endroit isolé du monde. Dans un élan de colère, Fred avouera à Laurence avoir été enceinte de lui quelque temps après sa transition. Ne sachant comment composer avec le regard de la société, elle aura finalement choisi de se faire avorter. Pendant dix ans, Fred et

³⁹ Voir annexe 3.

Laurence auront donc « tenté de survivre à cette transition en s'embarquant dans une aventure [...] dont leur perte semblera être la rançon⁴⁰ ».

La domination masculine

La première scène du film, située au présent de la narration, s'ouvre sur un plan de l'appartement de Laurence, dix ans après sa transition. Hormis les longs rideaux vaporeux qui ornent la fenêtre, la pièce se révèle complètement vide. Le deuxième plan donne à voir une chambre dépouillée dont le matelas et la lampe de chevet déposés à même le sol constituent l'unique mobilier. La scène suivante se déroule avant la transition de Laurence. Sa chambre est confortablement meublée et le matelas repose sur une base de lit. L'enchaînement de ces deux scènes contrastées expose crûment, bien qu'à rebours, la déchéance économique et matérielle qui caractérise la trajectoire du personnage de Laurence, dont l'identité hors-norme mène, comme le révèle la suite du film, à son congédiement. En effet, peu de temps après son changement de genre, Laurence est convoqué·e par la direction du collège à une rencontre pendant laquelle on lui annonce son renvoi. Bien que ses collègues de travail reconnaissent que son statut ambigu n'altère en rien la qualité de son enseignement (*LA*, 0 : 58 : 15), une « coalition de parents mécontents » (*LA*, 0 : 59 : 01) insiste sur le fait que la transsexualité est reconnue comme une maladie mentale⁴¹. L'un des membres du regroupement, éditorialiste pour *Le Courrier du grand Montréal*, publie d'ailleurs un article dont le titre sensationnaliste (« La classe de Monsieur l'enseignante ») joue sur la grammaire pour insinuer le caractère sordide de la situation. L'affaire remonte jusqu'au ministre de l'Éducation, qui exige le congédiement de Laurence. Devant le désarroi de ce dernier-cette

⁴⁰ Citation tirée du site officiel du film : *LAURENCES ANYWAYS*, [En ligne] <http://www.laurenceanyways.ca/>, (Page consultée le 20 novembre 2014).

⁴¹ Jusqu'en 2012, le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM), un ouvrage de référence publié par la Société américaine de psychiatrie, a répertorié la transsexualité et le transgendérisme à titre de « troubles de l'identité sexuelle ». Dans sa plus récente édition, parue en 2013 (le DSM V), l'expression « dysphorie de genre » a toutefois remplacé celle de « trouble de l'identité sexuelle », dépathologisant ainsi les personnes trans.

dernière, son supérieur l'invite à envisager cette affaire comme une occasion en or d'entamer sa carrière littéraire et de se consacrer entièrement à la rédaction de son prochain recueil plutôt que de « perdre [son] temps puis [son] argent avec des recours qu'[ille pourrait] gagner, [...] après deux ans d'avocateries plates, d'audiences médiatisées... de factures exorbitantes pour des frais de service ». (*LA*, 1 : 00 : 35) Cette proposition contrarie Laurence, qui perçoit immédiatement la faille économique de ce projet : « Donc, si je comprends bien, vous essayez de me manipuler en me prêtant des intentions bohémiennes qui sous-entendent le fait que je n'aie besoin d'aucune stabilité financière et que la vie est un rêve pour les gens de lettres, c'est ça? » (*LA*, 1 : 00 : 57)

Après avoir appris qu'elle ne disposait que de quelques heures pour récupérer ses effets personnels, Laurence salue sa collègue et les cinq autres hommes assis autour de lui-elle et s'apprête à partir. Avant de quitter la pièce, elle inscrit au tableau une courte phrase en latin (« *Ecce homo* »), dont la traduction française est « voici l'homme ». Il s'agit d'une allusion directe aux évangiles du Nouveau Testament (Jean, 19:5) : Judas Iscariote désigne le Christ aux soldats romains, qui l'arrêtent et le portent devant Ponce Pilate. Comme il est d'usage de relâcher quelqu'un au moment de la Pâque juive, Ponce Pilate demande à la foule qui libérer, précisant que Jésus est innocent. Or, la foule préfère libérer Barabbas, un célèbre brigand et faire crucifier Jésus, le « roi des juifs ». Ce dernier est alors livré aux soldats qui le fouettent et lui mettent une couronne d'épines sur la tête, ce qui débute sa passion. Après l'avoir ramené devant la foule, Ponce Pilate déclare : « Voici l'homme ». Dolan établit ainsi un rapprochement entre le Christ sacrifié et Laurence, qui lui aussi est innocent. Par ailleurs, le congédiement de Laurence est aussi présenté comme un effet de la domination masculine, dont l'étendue du pouvoir se fait ressentir jusque dans les lieux réservés à la transmission du savoir, dans un contexte où le système éducatif ainsi que l'Histoire et la culture ont été façonnés en regard d'une perspective masculine. C'est d'ailleurs ce que semble pointer du doigt Dolan dans la scène où Laurence se présente en classe pour la première fois en femme.

Accrochés sur le mur derrière lui·elle, les portraits de plusieurs hommes ayant marqué l'Histoire le surplombent⁴². Ces symboles machistes sont annonciateurs de l'agression que lui fera subir un homme rencontré par hasard.

À la suite de son congédiement, Laurence se rend dans une taverne. Assis·e au comptoir du bar, il·le est bientôt rejoint·e par un autre client dont la forte carrure l'identifie au modèle du mâle dominant. Dès que ce dernier remarque Laurence, il l'interpelle cavalièrement : « Tabarnak! T'as toute un look, toé, crisse! » (*LA*, 1 : 05 : 08) Laurence l'ignore. L'homme se lève et se dirige lentement vers lui·elle. À son approche, Laurence retire sa boucle d'oreille, comme pour atténuer son ambiguïté. Alors que l'homme s'apprête à poser sa main sur lui·elle, Laurence le repousse violemment et le fait tomber sur le sol. L'altercation n'en reste pas là : Laurence sera puni·e pour avoir osé défier l'autorité masculine. La scène d'après révèle en contre-jour la silhouette de deux individus au fond d'une ruelle. Il s'agit de Laurence, effondré·e sur le sol, se faisant tabasser par l'homme de la taverne. Sa respiration haletante se fait entendre en voix hors-champ. Le second plan montre Laurence qui marche dans la rue, le visage ensanglanté. Un long plan de son visage souffrant est entrecoupé par différentes scènes du tableau *Portement de croix* de Jérôme Bosch⁴³. Représentation allégorique de la barbarie et du pouvoir masculins, la peinture, réalisée au Moyen Âge, figure des hommes à l'allure aussi rustre, ténébreuse et redoutable que son agresseur et évoque le moment ayant précédé la crucifixion du Christ. Succédant à l'inscription « ecce homo », l'apparition du tableau *Portement de croix* de Bosch réitère l'analogie entre le Christ sacrifié et le personnage de Laurence. D'ailleurs, ni les passants qui croisent son chemin ni l'homme à qui il·le demande vingt-cinq sous pour faire un appel ne lui apportent de l'aide. Aussi bien dire que Laurence prend toute la mesure de l'indifférence et de la cruauté réservées à ceux qui ne répondent

⁴² Voir annexe 4.

⁴³ Voir annexe 5.

pas à la norme. Un homme performant comme lui le genre féminin l'accoste dans la rue et l'accueille dans une église qu'elle partage avec d'autres travesties. Ce lieu de culte et de religion, dont la mission est subvertie par le groupe de drag queens, devient un refuge où est plutôt célébré le culte du plaisir et de la diversité sexuelle. Ainsi, au sein même d'une église, elles transgressent les normes édictées par la religion catholique, principal vecteur d'oppression des femmes et de transmission de l'idéologie patriarcale. Là-bas, Laurence appelle sa mère et la supplie de lui venir en aide. Cette dernière, sous l'ascendant de son mari, reste de glace devant la détresse de son fils et lui raccroche la ligne au nez. Le plan en plongée utilisé à la fin de la scène accentue la déchéance déjà manifeste du personnage.

Dans ce chapitre, nous avons vu que les conditions de vie du personnage de Laurence changeaient considérablement au cours de sa trajectoire vers le genre féminin. En effet, elle perd son emploi d'enseignant, son appartement est désormais dégarni, elle se fait agresser par un inconnu, se voit refuser l'aide demandée à sa propre mère et connaît une rupture avec Fred. Ainsi est illustrée sa déchéance économique, matérielle, sociale et psychologique. Cela dit, à la fin du récit, sa mère finit par le-la reconnaître et par renouer avec lui-elle, et ses étudiants et étudiantes, rappelons-le, ne passent aucune remarque sur sa nouvelle apparence, ce qui signale une possible ouverture aux identités troubles par la génération montante. Dolan nous invite d'ailleurs à percevoir les individus pour ce qu'ils sont réellement. Hormis son apparence physique, le personnage n'a pas changé outre mesure au cours de sa trajectoire. Avant d'être un homme ou une femme, il est d'abord Laurence, *Laurence Anyways*, comme le suggère d'entrée de jeu le titre du film.

Certes, le traitement différentiel que subit Laurence est d'abord attribuable à ses choix. Les normes en regard desquelles elle se trouve altérisé·e sont toutefois édictées par le même système

régulateur qui soutient, d'une part, la suprématie du masculin et, de l'autre, l'oppression du féminin. La fin du film met d'ailleurs de l'avant le caractère subordonné des femmes dans la société. Dans la dernière séquence où Laurence est interviewé·e pour son livre, ille déclare à la journaliste avoir choisi « de *descendre la pente* dans la peau d'une femme ». (LA, 2 : 28 : 54, nous soulignons) La journaliste ajoute que cette pente, toutes les femmes la descendent, suggérant que ces dernières ont toutes été un jour ou l'autre victimes de la domination masculine.

Chapitre 4

**Le personnage transsexuel du *Sexe des étoiles* de Monique
Proulx : déchéance économique**

Entendre le brouhaha
Sordide
De ce vaste monde
En perte de lui-même
Me semble assurément pire
Que de le voir
Tel qu'il est
Divisé
Qu'on le veuille ou non
Entre femmes et hommes
Entre frères et sœurs
Tous prisonniers de leurs corps
Qu'on le veuille ou non
De la domination de celui-ci
Sur ceux d'autrui

Christian Lapointe, *Trans*

En 1987 paraît *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx, roman qui sera porté à l'écran six ans plus tard par la réalisatrice féministe Paule Baillargeon. Dans ce récit, les questions sur le fondement de l'identité de sexe et de genre foisonnent. « Au-delà des apparences protubérantes, qu'est-ce qui fait donc que l'on est un homme ou une femme » ? (4^e de couverture) Voilà le genre d'interrogations auxquelles nous invite à réfléchir le personnage de Marie-Pierre, une transsexuelle qui, contrairement au protagoniste de *Laurence Anyways*, a déjà complété, au début du récit, l'opération hormono-chirurgicale pour devenir une femme. Ce personnage, dont le prénom évoque d'emblée la dualité, est présenté aux lecteurs et lectrices sous la forme d'une « créature » (SE : 60) des plus hybrides et énigmatiques. Tandis que les genres masculin et féminin, « entendus comme des attributs exprimant le mâle et le femelle » (Butler, [1990] 2005 : 85), sont des catégories « jugée[s] fondatrice[s] dans la constitution du sujet humain » (St-Hilaire, 1998 : 58), le personnage de Marie-Pierre se joue des conventions, prenant plaisir à repousser la frontière poreuse qui existe entre les deux sexes.

Avant sa transformation, Marie-Pierre Deslauriers, connue alors sous le nom de Pierre-Henri Deslauriers, occupait un statut légitime dans toutes les sphères de sa vie, que ce soit sur le plan économique, professionnel ou familial. Microbiologiste de renom ayant raflé le prix Nobel, elle dirigeait un laboratoire de recherche en plus d'exercer son rôle de mari et de père de famille, autant de caractéristiques glorieuses qui marquaient son appartenance au « groupe de référence » (Guillaumin, 2002). Comment, dans de telles circonstances, expliquer le choix de Marie-Pierre de vouloir quitter cette position? Comment expliquer cette violence, cette atteinte portée à son corps? Quelles sont les conditions qui précèdent son changement de sexe et qui motivent son choix de vouloir se détourner de son identité mâle valorisée pour devenir une femme, en empruntant la voie irréversible de la chirurgie? Comme le souligne Elsa Dorlin, la socialisation différentielle des hommes et des femmes, instaurée par l'ordre symbolique, implique un accès asymétrique aux

ressources matérielles et sociales. Devenir une femme implique par le fait même l'appartenance à la classe des minoritaires, « et on enten[d] ici par minoritaires non ceux qui seraient forcément en nombre moindre mais bien ceux qui dans une société sont en état de *moindre pouvoir*, que ce pouvoir soit économique, juridique, politique ». (Guillaumin, 1992 : 219, souligné dans le texte) En ce sens, le changement de sexe de Marie-Pierre entraîne-t-il un changement – voire une perte – de statut? Son identité civile, son statut économique et social de même que son statut parental, qui étaient jusque-là légitimes, se voient-ils affectés? Si au premier chef l'altérité de Marie-Pierre découle de son statut de transsexuelle, cette altérité est-elle doublée par son nouveau statut de femme? Et qu'en est-il des rapports amoureux et sexuels de la protagoniste? Possède-t-elle toujours la même « agentivité » ? (Butler, [1990] 2006)

L'identité subversive de Marie-Pierre

La socialisation de genre constitue un processus par lequel les individus intériorisent des normes, incorporent les codes dominants, « apprennent à se comporter, à sentir et à penser selon les formes socialement associées à leur sexe ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 107) Le personnage de Marie-Pierre contrevient à ce dispositif, en faisant à moult reprises mention du sentiment d'inadéquation qu'il ressent depuis l'enfance entre son corps mâle et l'identité de genre de laquelle il se réclame :

J'avais un corps de garçon, voyez-vous, avec un phallus, des poils naissants, et tout ce qu'il faut, mais en dedans, j'étais une fille, je SAVAIS que j'étais une fille. C'était une certitude qui remontait à l'origine, aux premiers balbutiements de ma conscience, au sac utérin peut-être, c'était une certitude inébranlable. (SE : 142)

Par l'utilisation de la majuscule, Proulx met l'accent sur la « certitude ». Elle indique « l'emprise du genre »⁴⁴ et rappelle, d'une certaine manière, que celui-ci précède le sexe, en détermine le sens

⁴⁴ Nous faisons référence au titre d'un ouvrage publié en 2006.

et la valeur. Comme l'identité sexuée repose sur un postulat socialement admis voulant qu'à chaque sexe correspondent un seul genre et une seule orientation sexuelle possible, le personnage de Marie-Pierre ne peut se concevoir que comme un échec vivant au sein du dispositif : « [J]' étais une erreur. Une erreur, partout, à tous les instants de mon existence ». (SE : 141) En ce sens, l'opération de changement de sexe se présente à elle comme la seule façon possible de se faire restituer son « vrai corps ». Au cours d'une entrevue réalisée sur les ondes de la station de radio CDKP, Marie-Pierre affirme qu'avant même son opération, « [elle] étai[t] une femme. [...] Simplement, il a fallu corriger cette anomalie physique qu'était [son] corps ». (SE : 61)⁴⁵ Cette mise en adéquation du sexe, du genre et de la sexualité peut donc être vue chez Marie-Pierre comme un acte remis au service du dispositif de la binarité sexuelle et de celui de la différence des sexes. En revanche, soulignons que même si la transsexuelle semble réaffirmer la dualité mâle/femelle comme donnée naturelle, elle brouille tout de même ce que St-Hilaire appelle « les contours traditionnels de la catégorie "sexe" » (1998 : 73), en exhibant un corps qui ne correspond ni tout à fait au masculin, ni tout à fait au féminin :

Étrange créature, en vérité, aussi biscornue que fascinante. [...] Le corps de Marie-Pierre Deslauriers semblait bâti sur le paradoxe [...] Seins et fesses rebondis à souhait, donc, mais chaperonnés par une paire d'épaules on ne peut plus sportives; visage aux traits délicats et à la chevelure mousseuse, mais encadré de maxillaires on ne peut plus massifs; mains colossales, larges comme des gants ignifuges, mais vernies et manucurées et voletant gracieusement dans les airs telles de chétives phalènes. (SE : 59-60)

Le personnage de Marie-Pierre ne cesse de jouer sur l'ambiguïté et sur la provocation, se targuant auprès de Gaby, une recherchiste de la station de radio avec laquelle elle s'est liée d'amitié, d'être passée à son « émission de débiles » (SE : 252) précisément « [p]our que les gens [la] trouvent

⁴⁵ Dans son ouvrage *La transsexualité*, Colette Chiland s'attache à démontrer que pour la plupart des transsexuel·le·s, le choix d'effectuer cette traversée des frontières ne découle non pas « du désir d'appartenir à l'autre sexe, mais de l'évidence qu'ils appartiennent à l'autre sexe » (Chiland, 2003 : 34, je souligne).

harmonieuse et parfaite et que ça les écœure. Pour semer le doute dans leurs esprits tellement remplis de certitudes ». (*SE* : 252) Soulignons que sa propre trajectoire l'a amenée à remettre en question à plusieurs reprises les principes fondamentaux de l'identité anatomique :

Où exactement, dans quelles cellules précises du cerveau l'identité sexuelle des individus s'exprime-t-elle? Le savez-vous?... Moi, je ne le sais pas, et pourtant, j'ai cherché désespérément à le savoir, j'ai été un grand scientifique, j'ai fouillé dans l'infiniment petit. Qu'est-ce qui fait que l'on SAIT⁴⁶ que l'on est un homme, ou une femme, les attributs physiques mis à part? (*SE* : 143)

Toutes ces « échappées », qui relèvent autant de son apparence physique que du discours qu'elle tient, donnent lieu à des attaques virulentes à son endroit⁴⁷. Ainsi que le signale Gaby, depuis l'entrevue, « [ç]a n'arrête pas, les téléphones. Les gens sont sidérés, scandalisés, ils appellent depuis deux semaines pour engueuler, pour demander "c'est qui ça, comment ça se fait que ça existe, ça se peut pas, ça se peut-tu"» (*SE* : 123), car la transsexualité est une chose, mais sa saisie en est une autre. Elle « représente un refus ou une transgression de la division rigide des genres et, en tant que telle, menace notre identité donnée et le système des rôles sociaux qui nous définissent ». (Pacteau, 1986 dans Robert, 1997 : 18) La panique identitaire, ou « panique sexuelle » (Rubin, 2010 : 172) qui gagne de nombreux individus est d'ailleurs symptomatique d'un problème beaucoup plus large que Judith Butler associe à la « peur de l'Autre » (Butler, [1990] 2005).

Fascination pour l'autre

Si Marie-Pierre suscite haine et indignation, elle devient, en contrepartie, une véritable source de fascination pour de nombreux personnages du roman qui se surprennent à épier ses moindres faits et gestes : « comment ne pas traquer du regard cet être qui osait cumuler au grand jour les

⁴⁶ On note ici le même usage de la majuscule qui insiste sur l'idée de certitude.

⁴⁷ À ce propos, il importe de situer le contexte historique dans lequel prend place le récit. Ce dernier se déroule dans le Québec des années 80, décennie très conservatrice après la folie des années 70, associées au mouvement de libération des femmes et au mouvement indépendantiste. À cette époque, au Québec, la transsexualité devait rester dans le placard.

deux grandes contradictions de l'espèce humaine? [...] [D]ans le plus petit battement de cils, qui sait, pouvait se dissimuler la résolution de cette énigme vivante ». (*SE* : 179) Dans son article intitulé « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle », Hans-Jürgen Lüsebrink stipule que la fascination pour l'Autre constitue l'un des trois dispositifs psychologiques et anthropologiques qui régissent la perception de l'Autre. Selon lui, ce dispositif « renferme la projection de désirs, résultants de manques perçus dans sa propre culture, sur des cultures étrangères ». (Lüsebrink, 1996 : 54) Ceci s'applique aussi à l'identité de genre. Toutes les injonctions différenciées en fonction du sexe biologique répriment, comme le fait si bien ressortir le personnage de Marie-Pierre, la personnalité de tout un chacun : « Vous êtes tous pareils. Mâle et femelle enchevêtrés en dedans mais vous refusez ça, vous vous démenez pour rester conformes à votre façade externe, toujours. Ça doit être bien fatigant. » (*SE* : 251) Cela dit, Marie-Pierre est aussi mise en face de ses contradictions par Gaby : « Et toi? [...] Parlant de façade... Le mâle-en-dedans-de-toi, qu'est-ce que tu en as fait? » (*SE* : 251) En effet, en dépit d'un discours qui invite à s'affranchir des normes, Marie-Pierre reconduit, d'une certaine façon, la logique binaire du genre, comme nous l'avons soulevé précédemment.

Ces multiples contradictions qui la façonnent, aussi bien que la dualité qu'elle affiche au grand jour, expliquent sans nul doute l'attraction qu'elle exerce sur l'ensemble des personnages du roman qui, tous, sont à l'étroit dans leur identité. Pour chacun d'eux, Marie-Pierre agit comme un véritable catalyseur au sein du récit, les invitant à percevoir, puis à extérioriser leur dualité. Avant de nous pencher sur le rapport au féminin de Marie-Pierre ainsi que sur sa condition économique, matérielle, sociale et symbolique, un détour par l'examen des autres personnages s'impose. Dans la mesure où leur identité est définie en rapport à Marie-Pierre, identifier ce qui est socioéconomiquement rattaché à leur état nous en dira autant sur elle que sur eux.

Sous le signe de l'hybridité

Dans *Le sexe des étoiles*, Monique Proulx met en scène une constellation de personnages qui sont tous forgés de nuances à divers degrés. Plus précisément, chacun d'eux est doté d'attributs propres au genre féminin *et* au genre masculin en plus de porter, du moins, la plupart d'entre eux, un prénom qui symbolise leur dualité : Dominique, Gaby (Gabrielle), Camille, Michèle, Luc, René.

René - Gaby-Luc

Le premier chapitre du roman s'ouvre sur une scène de rupture amoureuse entre les personnages de Gaby et de René. De toute évidence, le processus de séparation a été initié par Gaby, dont l'indifférence et l'insensibilité manifestes devant la peine de son ex-conjoint sont des plus désarçonnantes, dans la mesure où elles vont à contre-courant des stéréotypes :

Voilà donc ce que l'on ressentait à faire souffrir les autres : une sorte d'ennui, somme toute confortable, composé de torpeur, de morosité et d'un gringalet fantôme de culpabilité – la culpabilité de n'en point éprouver, en fait –, mixture finalement bénigne qui n'empêchait pas Gaby d'apprécier la densité ocre de la lumière de ce midi d'automne, ni son estomac de borborygmer d'inanition, hélas. [...] Et tandis que René, allégorie vivante de l'ontologique détresse humaine, se convulsait dans un désespoir sans borne, Gaby, elle, lançait des regards désolés au gorgonzola et se haïssait d'avoir faim [...]. (SE : 9-10)

L'attitude de Gaby déroge du comportement socialement attendu envers les femmes; elle ne fait montre ni de l'empathie, ni de la compassion, ni de la douceur qui sont supposément inhérentes au genre féminin. Le contraste offert par la vulnérabilité dont fait montre René accentue ce renversement des normes. Au sein du couple, les rôles dévolus à chacun des sexes se trouvent également inversés sur les plans matériel et économique. En effet, du temps de leur union, c'est Gaby qui jouissait d'un statut économique enviable alors que René vivait à ses dépens :

Il portait le jacket de cuir rouge, celui-là à manches dites chauves-souris et à design milanais qu'elle avait payé sans tressaillir cinq cent quatre-vingt-dix-neuf dollars plus taxe et qu'elle lui avait offert [...] Il portait aussi les bottes de daim noir mi-longues qu'elle avait marchandées comme une forcenée chez un boutiquier de Paris et pour lesquelles on l'avait finalement escroquée de trois cents dollars américains, qu'elle

s'était empressée de lui donner, de retour de voyage [...]. Et, tiens, une des paires de pantalons en molleton écru dont elle lui faisait bimensuellement cadeau car il aimait passionnément les beaux vêtements, pauvre pitou, et ne pouvait pas se les permettre. (SE : 119)

Ce renversement des codes traditionnels se perpétue au sein du couple que Gaby forme par la suite avec Luc. Ce dernier n'incarne en rien la figure du mâle dominant. Il s'acquitte de toutes les tâches domestiques, en plus de se faire le chantre d'une affirmation féministe qui a de quoi étonner sa nouvelle compagne :

Question rôles sexuel et domestique, l'émerveillement perdurait. L'homme nouveau avait fini par naître, et Luc Desautels en constituait un prototype émoustillant. Non seulement épousait-il les revendications les plus intimes de Gaby mais il les devançait, les estimait timorées – la féminisation des termes était à prescrire, TOUTE la langue française par trop phallo se devait d'ailleurs d'être reconstruite, vivement la prêtrise et la papauté pour les femmes, ma Mère, enfin le choix des premières places sur les champs de bataille, ma Générale, anovulants et tampons hygiéniques couverts par l'Assurance-Maladie il va sans dire, garderies, BILLIONS de garderies disséminées dans les quartiers et les villages et les monts et les vaux, c'est un *must* et ça ne se discute même pas. Gaby l'écoutait, bouche bée, se pinçait intérieurement pour s'assurer de la véracité de l'existence, tâtait du regard l'entrecuisse de cet inénarrable Luc pour vérifier qu'il avait là un renflement non équivoque, si peu d'impérialisme, chez un mâle, ne laissait pas de l'ébaudir. (SE : 245)

Pour Gaby, qui côtoie quotidiennement un personnage machiste comme Bob Mireau (sur lequel nous nous pencherons ultérieurement), Luc représente l'antithèse par excellence du phallocentrisme.

De son côté, elle-même affiche un comportement plutôt masculin qu'elle ne parvient pas à assumer pleinement, ainsi que le lui fait remarquer Marie-Pierre : « Il y a beaucoup de yang en toi. Des pulsions mâles multiples qui gigotent et que tu ne laisses pas s'exprimer. C'est mauvais. » (SE : 250) La réaction de Gaby témoigne bien de la rigidité que recèle le système de sexe/genre : « Es-tu en train de me dire que je suis un mâle qui s'ignore? ricana-t-elle. Crois-tu que je devrais me faire opérer, moi aussi? » (SE : 250), questions auxquelles Marie-Pierre répond non sans humour :

Tout de suite les grands mots!...Y a pas à dire, vous êtes pointilleux sur la chose, vous, les Biologiques...Tout est toujours tranché au couteau pour vous, c'est tellement plus facile comme ça, hein? Les Femmes d'un bord, les Z'hommes de l'autre, et swingue la baquaisse dans l'fond d'la boîte à bois! (SE : 250)

À force de côtoyer Marie-Pierre, Gaby connaît une transformation considérable au cours du récit. Comme s'applique à le démontrer Denisa-Adriana Oprea, « [e]lle découvre que la douceur, la compassion, la sollicitude et le respect de l'autre, toutes valeurs féminines, sont de nature à la renvoyer à une position d'éternelle subalterne ». (2008 : 123) Alors qu'auparavant Gaby refoulait ses ambitions, sous les conseils de la transsexuelle, elle exprime désormais sa « force motrice » (SE : 313). Par un stratagème visant à détrôner Bob Mireau qui, sans être un supérieur, la domine tout de même sur le plan symbolique puisqu'il est animateur et elle chercheuse, elle accède enfin à un poste d'animatrice chez CDKP – poste auquel elle ne s'était jamais même donné le droit d'aspirer auparavant conformément aux « attentes objectives » (Bourdieu, 1998) programmées pour son sexe. Ainsi que le songe la nouvelle animatrice, depuis des siècles, les hommes usent sans retenue du mensonge et de la tromperie pour parvenir à leurs fins, et « [l]es femmes, à ce jeu, toujours se sont montrées plus lentes, il est vrai, mais elles se rattrapent, [...] elles gagnent alertement du terrain et des joutes, bientôt il n'y aura plus de sexisme dans la virile détention du pouvoir ». (SE : 308) Le soir de sa promotion, méditant sur sa victoire, son « yang très fort debout à côté d'elle » (SE : 314), Gaby s'octroie pour la première fois le privilège d'afficher une masculinité totalement décomplexée :

Sur ses genoux, il y avait trois sacs de croustilles béants et presque vides, que sa main visitait par alternance pour bien mélanger les saveurs et les graisses, et nichée contre ses pieds, une majestueuse bouteille de Pepsi-Cola qui lui permettrait de résister aux avances du sommeil. Car il fallait veiller, éterniser autant que possible cette journée marquante qui venait de voir éclore, après une soporifique gestation de trente-deux ans, la nouvelle Gaby. (SE : 308)

Ainsi, Gaby n'a peut-être pas changé de sexe, mais son attitude face au genre l'a tout de même transfigurée.

Mado-Dominique

À l'instar de Luc et de René, le personnage de Dominique s'écarte des patrons dominants en matière de masculinité. Écrivain raté (il a un seul titre à son actif, paru douze ans auparavant et depuis lequel « il n'[a] plus rien exsudé, nichts, tipota, nada, niente, not a single ligne » (*SE* : 23)), Dominique se révèle impuissant dans presque toutes les sphères de sa vie. Non seulement il est incapable de s'affirmer au sein de son couple, mais il souffre d'une dysfonction érectile liée à « son manque d'appétit sexuel » (*SE* : 79) et pour lequel Mado l'encourage fortement à consulter un thérapeute. Lorsqu'elle apprend qu'il n'a jamais assisté aux « séances de psychothérapie dont elle défrayait magnanimement les coûts » (*SE* : 79), elle le traite d'ailleurs de « MAUDITE FEMMELETTE! » (*SE* : 303), assignation péjorative en ce qu'elle brime à la fois les hommes qui n'adoptent pas une conduite typiquement masculine, et les femmes à qui l'on associe systématiquement la faiblesse. Qui plus est, lors de leur rupture, Mado prend un malin plaisir à lui rappeler la mainmise économique qu'elle exerce sur lui :

J'ai fait quelques calculs, fit-elle presque aimablement. Cinquante-deux semaines de supposée thérapie à 50 \$ pièce fait 2 600, avec les intérêts courants : 2 912. Tu vis à mes crochets depuis deux ans, ta part du loyer dû monte maintenant à 8 400, plus les charges connexes, 960, plus les intérêts, 940 : 10 300. Nourriture et restaurants : 10 940 – c'est une moyenne très conservatrice –, spectacles et voyages : 4 400. Tu as emprunté la voiture 113 fois : 2 260, et je ne compte pas la hausse du prix de l'essence. Tu me dois 30 812 \$, mon amour, acheva-t-elle avec un ricanement acide, crois-tu pouvoir me rembourser d'ici un mois?... (*SE* : 305)

Un renversement des normes de sexe et de genre est donc aussi observable au sein du couple formé par Mado et Dominique.

Bob Mireau : l'incarnation du mâle dominant

Enfin, le personnage de Bob Mireau, quoiqu'il ne soulève aucune ambivalence quant à son identité de genre, mérite qu'on s'y attarde également. Performant une masculinité des plus stéréotypées, il incarne en tous points le « catégorisant » tel que défini par Guillaumin. En effet, c'est parce qu'il représente la norme qu'il est embauché par la station de radio et qu'il se voit octroyer le pouvoir de décréter publiquement ce qui relève de la norme et ce qui s'en écarte. En effet, il tient la barre d'une émission de radio appelée *Pas si fou* qui « racol[e] une quantité ahurissante d'auditeurs » (SE : 16). Dans le cadre de cette émission, « il s'agi[t], pour Gaby, d'exhumer de l'anonymat les créatures les plus étranges qui se puissent trouver et de les traîner au studio de CDKP où Bob Mireau, le célèbre animateur, se charg[e] de les cuisiner plaisamment ». (SE : 16) Lorsque l'animateur apprend qu'il recevra en onde une transsexuelle, il décrète que « [c]e siècle est bourré de choses monstrueuses ». (SE : 17) En réalité, Bob Mireau ne manifeste pas plus de respect à l'endroit de ses invités qu'à l'endroit des femmes, net signe de l'omnipotence de sa domination masculine. En témoigne le caractère machiste que recèlent la plupart de ses remarques concernant Marie-Pierre, ce « scientifique [...] transformé en *bonne femme* » (SE : 64, je souligne), comme il se plaît à la désigner. Une dizaine de minutes suffisent d'ailleurs à Marie-Pierre pour conclure que si Bob Mireau camoufle « quelques pulsions féminines » (SE : 61), il « présent[e] [en revanche] toutes les caractéristiques fondamentales machistes ». (SE : 60)

Loin d'être exhaustif, cet examen des personnages gravitant autour de Marie-Pierre met néanmoins en relief la dualité dont ils sont presque tous porteurs. Les personnages féminins dépeints par Monique Proulx incarnent l'idée même de la femme libérée. Déterminées et indépendantes financièrement, elles parviennent à « s'imposer dans un espace social dominé par les hommes ». (Oprea, 2008 : 124) Ainsi en est-il de Michèle, l'ex-femme de Marie-Pierre, qui, à l'instar de Gaby et de Mado, fait preuve d'une ambition tout à fait masculine :

Michèle a toujours obtenu ce qu'elle désirait et elle a toujours désiré des choses inaccessibles. Elle a eu sa première bicyclette à l'âge de deux ans, et sa première voiture à quinze. Elle a étudié le droit international dans une université japonaise exclusivement réservée aux hommes. Elle est devenue principale actionnaire de la plus grosse étude légale de Montréal. (SE : 226)

Force est de constater que Monique Proulx confère à ses personnages féminins un pouvoir économique, matériel et social qui fait défaut à certains de leurs alter ego masculins. Loin d'infirmer notre hypothèse initiale, l'inversion des rôles masculins et féminins est une stratégie incitant à « repenser leur caractère inné et immuable et aussi [à] interroger leur dimension construite socialement ». (Oprea, 2008 : 116) L'évolution du personnage de Gaby révèle, par exemple, que « l'identité sexuelle et de genre peut être performée à travers des comportements, des attitudes et des actes de parole. Dans l'ordre symbolique, [cette évolution] a trait à l'accession des femmes au pouvoir dans le monde postmoderne. » (Oprea, 2008 : 124) D'ailleurs, si les rôles sont inversés, c'est la féminité de Dominique et de René qui se trouve défavorisée sur les plans économique, matériel, social et symbolique au détriment de la masculinité dont font montre Gaby, Michelle et Renée. Dans tous les cas, les personnages les plus dépourvus sur le plan financier sont les plus connotés par le féminin. De la représentation de la femme masculine à celle du mâle dominant, de la mise en scène de la transsexuelle à celle de l'homme féminin, Monique Proulx montre qu'il existe un large spectre d'identités possibles, chaque personnage donnant à voir un alliage particulier du masculin et du féminin au sein de ce vaste continuum que représente l'identité de sexe et de genre.

Répudiation du masculin, idéalisation du féminin

Le refus du masculin

Comme l'indiquent les auteur·e·s de l'*Introduction aux études sur le genre*, « [l]a socialisation de genre est l'apprentissage d'une différence mais aussi, et indissociablement,

l'incorporation d'un système hiérarchisé » ([2008] 2012 : 113) qui tend à altérer et à « exclure ceux qui ne "rentrent pas dans les catégories" : les garçons féminins, les filles masculines, les intersexes, les transgenres ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 113) Le fait que Marie-Pierre affiche, à l'adolescence, une identité qui « entre en friction avec l'ensemble des normes stabilisées par le genre » (Bereni et autres, [2008] 2012: 111) entraîne sa négation, voire son exclusion de l'espace social par le groupe dominant :

Que des garçons, autour, et des professeurs masculins, et qui sentaient ma différence sans pouvoir mettre la main dessus, et qui me haïssaient pour cela, que des activités mâles et des obligations de se comporter en mâle, tellement de bruit dans les dortoirs, et de jeux violents, et de pensées rigides qui n'étaient pas les miennes... Amoncellement de petites choses terribles, qui débouchaient parfois sur des actes plus spectaculaires que les autres – comme cette fois où des types m'avaient obligée à avaler de l'urine, ou ces autres où un professeur m'a forcée à me masturber, ou ces « maudite tapette! » que l'on me servait avec des raclées pendant ce que l'on appelle sinistrement les récréations... Mais le pire était en moi, une frayeur perpétuelle, le sentiment d'être un échec vivant, un mensonge, d'être égarée parmi des extra-terrestres, d'errer dans un bal de vampires. (*SE* : 143-144)

Les agressions quotidiennes subies par l'adolescent auront sans conteste une incidence directe sur sa trajectoire ainsi que sur son rapport aux hommes et au masculin. Bien que l'opération de changement de sexe a pour effet de corriger l'écart ressenti entre son corps et son identité de genre, elle ne la délivre pourtant pas de la violence de la domination masculine, dont les conséquences se manifestent de multiples façons. Nous y reviendrons. Des années plus tard, à la suite de son opération, Marie-Pierre se trouve dans un restaurant et entre par mégarde (ou par habitude) dans la toilette réservée aux hommes. Aussitôt ressurgissent les « fantômes » de son passé, porteurs de son profond dégoût pour le masculin :

Quand Marie-Pierre baissa les yeux, elle ne crut pas ce qu'elle vit sur le coup, il y avait devant elle un objet renflé, hideusement blanchâtre, un monstre de porcelaine écaillée que l'on aurait dit ramené en catastrophe de ses cauchemars antérieurs. Elle fixa l'urinoir pendant une trentaine de secondes affolées avant de réaliser qu'il ne s'agissait que d'une erreur ô combien humaine, elle était entrée machinalement dans les toilettes des hommes et il suffisait maintenant de battre en retraite pour effacer

cela, cette chose sale de son passé qui rejaillissait par intermittence. (SE : 55, souligné dans le texte)

Si Marie-Pierre se détourne radicalement de son identité mâle, elle choisit en contrepartie d'investir pleinement la sphère de la féminité dans laquelle elle se reconnaît davantage.

La surperformance du féminin

Après sa transition, Marie-Pierre se jette de plain-pied dans la féminité. À l'inverse des gens qu'elle observe et qui « n'habit[ent] pas leur corps » (SE : 50), le « traîn[ant] derrière eux comme une maladie honteuse » (SE : 50), Marie-Pierre affiche une « féminité qui s'exprime sans contrainte et sans aucune fausse pudeur » (Oprea, 2008 : 108) :

[Son corps] [...] lui donnait de grandes fiertés, avec ses seins triomphants et fermes, si fortement mamelonnés qu'ils déjouaient tous les soutiens-gorge. En ce moment, en fait, alors qu'elle savourait avec des mines gourmandes l'acidité de son campari-soda, elle se savait, sans forfanterie aucune, la plus belle femme du café-terrasse, la plus magiquement coulante et sensuelle. (SE : 49-50)

Cette « conviction d'être belle et fatale » (SE : 60) engendre des « remous contagieux » (SE : 60), autant chez les inconnus qui, dans la rue ou au restaurant, « ploie[nt] sous son charme » (SE : 151) que chez certains personnages du roman qui voient en elle l'incarnation suprême de la femme avec un grand F. Ceci se reflète notamment dans tous les passages où l'action est focalisée par le personnage de Dominique, complètement « magnétisé » (SE : 180) par la transsexuelle. Chaque pronom employé pour la désigner débute par une lettre majuscule qui souligne la fascination qu'elle exerce chez l'écrivain :

Elle marchait devant lui. Toutes les fois qu'ils se rencontraient, il y avait un moment où Elle cessait de parler et se mettait à déambuler ainsi devant lui, excessivement lentement. Elle pivotait sur Elle-même avec une langueur de fauve pour qu'il La saisisse sur toute sa surface. Elle se déshabillait aussi, parfois, pas toujours. Exprès devant lui, pour que son regard L'atteigne partout. C'est un jeu, disait-Elle, regarde-moi comme si j'étais une statue, une image. Elle souriait. (SE : 224)

Marie-Pierre multiplie les contradictions. D'un côté, elle performe une féminité fétichisée, de l'autre, elle avoue souhaiter être une « elle minuscule, une elle tout court » (SE : 224) : « Je tiens à être empoignée, même si je déteste ça. J'aime qu'un homme soit poilu et immense, avec des épaules effrayantes, je suis bourrée de clichés et attirée frénétiquement par les machos. » (SE : 224) La visée de Marie-Pierre étant la conformation de son corps à un sentiment identitaire, et ce sentiment étant nourri par les modèles qui circulent dans l'espace social, tout se passe comme si le passage d'un sexe à l'autre était doublé du passage d'un genre à l'autre. Ainsi, elle incorpore puis reconduit aussi bien le stéréotype de la femme-culte que celui de la femme-objet. Ses pulsions exhibitionnistes se manifestent également dans l'intimité qu'elle développe avec Gaby pendant la période où l'animatrice l'héberge chez elle : « [Marie-Pierre] se maquillait et se manucurait au salon, ostensiblement devant Gaby, elle essayait des vêtements et de la lingerie légère devant le grand miroir de la salle à manger, elle laissait la porte béante tandis qu'elle prenait un bain ou se déshabillait... » (SE : 179 -180) Si Gaby éprouve, au début, une curiosité teintée de gêne à scruter le corps de la transsexuelle, cette dernière lui reproche de détourner hypocritement le regard. Au fil de la cohabitation naît donc entre les deux femmes une « drôle de relation biscornue, l'une se complaisant dans la représentation continuelle et l'autre, dans la passivité trouble de la spectatrice qui se sait unique ». (SE : 180)

La soif de visibilité qu'éprouve Marie-Pierre (« ô ce besoin toujours pressant du regard des autres (SE : 276)) va de pair avec un profond désir d'identification à la classe des femmes. L'existence de ces dernières ne pouvant être entérinée, dans la tradition, que par l'approbation et le regard de l'homme (Labrosse, 2009 : 102), Marie-Pierre ne peut échapper à l'effet du *male gaze* (Mulvey, 1992), qui produit des femmes à regarder, qui aliène les femmes. En s'examinant continuellement devant le miroir, Marie-Pierre cherche à tout moment la confirmation de son identité féminine (Oprea, 2008 : 112), éprouvant la nécessité de vérifier que « ce corps

fabuleux [...] rendu [...] après des années de tergiversations » (*SE* : 114), est véritablement le sien. Ceci nous renvoie au discours de Lipiansky qui soutient que « le besoin de reconnaissance est d'autant plus fort que les individus se sentent en position d'insécurité, d'infériorité, d'exclusion ou de marginalité. » (1990 : 179) Il ajoute que la recherche de reconnaissance s'imbrique avec un « besoin de *se sentir exister* aux yeux des autres ». (1990 : 179, souligné dans le texte) Cette reconnaissance, Marie-Pierre la cherche également auprès d'autres transsexuelles. Cependant, celles-ci font plutôt figure de « sœurs abominables » (*SE* : 275). Cela semble confirmer que dans un système hétéronormatif (Wittig, [2001] 2007), « la » femme ne peut être reconnue que par un homme.

Du masculin au féminin : la pente descendante

Corps ambigu, féminin non reconnu

Selon Oprea, « [p]lusieurs moments de crise, qui sont autant de moments de questionnement identitaire, ponctuent l'évolution du personnage » (2008 : 111) de Marie-Pierre. Dans le cadre de notre analyse, nous retiendrons sa rencontre avec les autres transsexuelles, qui nous semble particulièrement révélatrice de la désillusion qui la submerge à la suite de sa transformation. Un soir, elle se rend dans un bar de transsexuel·le·s appelé le Néfertiti. Venue y chercher « un sentiment d'appartenance à quelque communauté, une espèce d'intégration chaleureuse qui romprait la marginalité au moins un instant » (*SE* : 273), Marie-Pierre voit ses attentes rapidement déçues. Contrairement aux autres bars qu'elle avait fréquentés par le passé, le Néfertiti « abrit[e] des transsexuels de tout acabit, faux et vrais, achevés et en devenir ». (*SE* : 272) Elle y découvre des femmes « exacerbées, au maquillage et aux atours de carnaval » (*SE* : 272) dont le corps semble davantage relever du simulacre :

La quantité de seins était impressionnante. Tout le monde en arborait, des ronds et des joufflus, des amples et des montagneux, tout le monde se les zieutait mutuellement, soupesant les volumes et les formes, conjecturant sur la supériorité des siens, haïssant celles qui en exhibaient d’invincibles. Les hormones et la silicone se portaient haut et ferme. Le reste des anatomies, cependant, nageait en pleine ambiguïté. Système pileux affleurant sous le make-up, musculatures débordant des décolletés, arêtes aiguës fendillant les épidermes, et nombre de zizis, probablement, emprisonnés sous les jupes. Cela donnait des résultats spectaculaires, un tantinet monstrueux, cela sentait les créatures franksteiniennes abandonnées en cours de route par leur créateur. (SE : 272)

Ébranlée devant ce spectacle, Marie-Pierre se précipite dans les toilettes pour y trouver « quelque chose de rassurant à quoi s’agripper, son propre reflet dans le miroir, peut-être, mais voilà qu’elle ne parv[ient] plus à se reconnaître dans ce fatras de visages, voilà qu’elle se rév[èle] atrocement semblable aux autres, atrocement excessive comme elles ». (SE : 274-275) Comme le souligne Labrosse,

[i]l va sans dire qu’au terme de la soirée, Marie-Pierre perd une bonne partie de ses illusions. Elle reconnaît ne pas être une femme ordinaire, une femme biologique. Elle n’est pas cette incarnation de la Femme avec un grand F, mythique et inébranlable, mais un homme transformé en femme, une transsexuelle dont les attributs physiques tiennent de l’androgynie et de l’ambigu. (2009 : 110)

Ne subsiste donc de cette rencontre que « le sentiment pénible d’être plus étrangère, plus exclue [...], parmi ses sœurs artificielles, que dans le monde biologiquement standard » (SE : 273) où, vraisemblablement, elle peine aussi à s’assurer de sa féminité.

Langage et réalité sociale

En dépit de la radicalité avec laquelle Marie-Pierre se départit de ses attributs mâles et investit la sphère de la féminité, certains membres de son entourage refusent de la considérer une femme. C’est entre autres le cas de son ex-femme Michèle, qui n’accepte pas sa transition et qui s’entête à l’appeler Pierre-Henri. Les seules fois où Michèle consent à parler d’elle au féminin, ce n’est que pour mieux tourner en dérision sa nouvelle identité, la qualifiant, par exemple, de « folle égoïste et

MONSTRUEUSE. » (*SE* : 100) Même si Camille, de son côté, accueille favorablement le changement de sexe de son père, elle conserve elle aussi certaines habitudes langagières liées au passé masculin de Marie-Pierre. Elle l'appelle publiquement « papa », au grand dam de la transsexuelle qui ne parvient jamais, ainsi, à oublier l'ambiguïté de son statut (*SE* : 57). Par le langage, elle se voit constamment opposer un déni : celui de la reconnaissance pleine et entière de l'identité qu'elle s'est choisie. Par ailleurs, sa transition identitaire n'est pas exempte de conséquences sur le plan familial. À la suite de son opération, ses compétences parentales sont mises en doute. La société dans laquelle elle évolue la stigmatise, la considère comme un être « malade », ce qui devient une arme d'attaque pour Michèle qui s'adresse ainsi à sa fille :

Il n'a pas le droit, légalement, de te voir. Je lui en donne l'autorisation à cause de toi, parce que je sais que tu l'aimes. Il peut te faire du mal sans le savoir, comprends-tu? C'est dangereux que tu le fréquentes, c'est très dangereux pour toi, je n'invente rien, les tribunaux l'ont reconnu. C'est un être malade et perturbé. Profondément perturbé. (*SE* : 100)

Ainsi, Marie-Pierre ne peut plus exercer son rôle de père de façon légitime bien que ce droit n'ait jamais été contesté avant son changement de sexe. Certes, en revendiquant simultanément les rôles de père et de femme, Marie-Pierre bouleverse les positions traditionnelles inscrites dans l'espace social. L'incongruité qui en découle est soulignée à plusieurs reprises par la juxtaposition d'éléments qui, a priori, semblent incompatibles. Ces étonnants contrastes transparaissent plus particulièrement dans les passages où Camille est chargée de la focalisation du roman : « Elle songea à son père. Son père à peau glabre et rose, à robe moulante, son père à seins » (*SE* : 99); « [s]on père avait mis une robe vertigineuse, de celles qui s'aventurent aussi bas en avant qu'en arrière, donnant de complexes strabismes aux voyeurs. Son père était très belle, ce soir. » (*SE* : 151) Ainsi que le soulève Oprea, « [l]a manière dont s'exprime la jeune fille engendre des oxymores et des associations, par moments loufoques, d'images et de termes. Elle pervertit la syntaxe même, la

force à devenir impure. » (2008 : 101) Bref, ces passages illustrent bien à quel point le langage – en tout cas la langue française – est fondé sur la même logique binaire qui soutient le système de genre, ce qui rend les choses encore plus difficiles à nommer.

Sur les plans administratifs et juridiques, Marie-Pierre échoue aussi à faire reconnaître sa nouvelle identité. En témoigne le long combat dans lequel elle doit s'engager pour que les bureaucrates remplacent le M (mâle) par le F (femelle) sur ses documents officiels. La lettre que Marie-Pierre écrit en dernier recours au Ministère met en évidence la nécessité sociale et économique de sa démarche :

Vos distingués fonctionnaires, que je n'ai pas l'outrecuidance de croire mal intentionnés, m'accablent amicalement à une pauvreté extrême. D'une part, en refusant de changer la clause, dans mes papiers officiels, qui atteste que je suis de sexe M, ils me garantissent un chômage éternel : il faut comprendre qu'aucun employeur, même doté de préjugés normaux, n'accepte d'embaucher quelqu'un qu'il voit être une femme et qu'il lit être un homme. (SE : 110)

À la suite de son opération, Marie-Pierre perd tout, vraiment tout, ce qui est signifié par ce zeugme : « chaire professorale à l'université, contrôle des laboratoires, poste de direction au Centre de recherches modernes du Canada et considération de ses pairs ». (SE : 262) Contrairement à ce qu'elle espérait, l'estime et le respect dont elle jouissait au sein du milieu scientifique n'accompagnent pas sa transition. En adoptant « un petit maquillage une journée, un petit bijou le lendemain, une petite jupette un peu plus tard » (SE : 262), elle croyait pouvoir habituer graduellement ses collègues de travail à sa nouvelle identité; leur prouver qu'elle restait « le même brillant-efficace-et-ordonné-directeur ». (SE : 262) En outre, elle entendait leur montrer que son changement de sexe n'était pas le fruit d'une quelconque pathologie, qu'il n'altérerait en rien ses capacités intellectuelles, mais qu'il répondait uniquement à des motivations personnelles, celles d'une personne saine d'esprit. Elle est toutefois sanctionnée par ses pairs qui la considèrent désormais inapte à occuper ses fonctions, comme si le fait de traverser du côté du féminin diminuait

ses compétences et son apport à la recherche. Elle perd donc son emploi et se retrouve en quête de travail, ce que complexifient toutes les procédures administratives auxquelles elle doit se soumettre.

Dans leur ouvrage intitulé *Changer de sexe. Identités transsexuelles*, Alexandra Augst-Merelle et Stéphanie Nicot soulignent combien l'identité civile devient problématique dans le processus de transformation de la plupart des transsexuel·le·s et à quel point les répercussions au quotidien se multiplient lorsque vient le temps de la modifier. Ces difficultés, tout comme celles illustrées dans le roman à travers la résistance des bureaucrates, reviennent à nier l'identité des transsexuel·le·s, ainsi Marie-Pierre en fait-elle mention dans sa lettre :

Je saisis [...] la raison pour laquelle vos distingués fonctionnaires refusent de rayer de mon dossier ce malencontreux M qui m'empêche d'accéder au pain quotidien, et je compatis avec leur embarras. C'est que ce malencontreux M ne fait pas référence à mon ex-statut de Mâle, comme je le croyais en toute innocence, mais à mon nouveau statut de MONSTRE, spécification que je comprends qu'ils désirent conserver, car il faut bien appeler les choses et les êtres par leurs noms. (SE : 110 -111)

Cette autodésignation de « Monstre » est certes ironique, mais illustre tout de même le combat auquel Marie-Pierre doit se livrer dans sa quête de dignité et de légitimité. Sa signature au bas de la lettre témoigne également de l'effet destructeur de la non-reconnaissance de sa nouvelle identité : « Marie-Pierre Deslauriers, Docteur en microbiologie génétique, Lauréat de la distinction "Le cerveau d'Amérique" 1977, Candidat au prix Nobel 1979, Ex-professeur en microbiologie appliquée, Ex-directeur du Centre de Recherches modernes du Canada, *Ex-être humain* ». (SE : 111, je souligne. Elle passe donc de la considération à la déchéance, et de la déchéance à l'exclusion du genre humain. Par ailleurs, toujours dans sa missive adressée au ministère, Marie-Pierre met de l'avant l'absurdité du labyrinthe administratif dans lequel elle doit s'engager pour contrer les effets économiques de son changement de sexe :

le distingué fonctionnaire en chef de l'Assurance-Chômage, que je sais ne pas relever de votre compétence mais que je vous cite à titre divertissant, refuse de m'octroyer des prestations sous prétexte que le transsexualisme, qu'il doit confondre avec le paludisme, est une maladie et que la maladie n'est pas admissible, et cætera. Par ailleurs, le distingué fonctionnaire en chef du Bien-Être social qui, lui, relève de votre compétence, répugne également à me verser des prestations car lui m'estime saine de corps, donc apte à exercer un emploi et non admissible, et cætera. Cela fait beaucoup d'objections, pour un seul individu, et très peu d'argent, si vous me permettez cet indélicat pragmatisme. (SE : 110)

Marie-Pierre laisse clairement entendre ici que la perte de son statut social engendre des répercussions très concrètes sur le plan économique.

Lieux et nourriture

Avant sa transition, celle-ci bénéficiait d'un statut privilégié sur les plans matériel et économique. Le mode de vie auquel elle se heurte par la suite offre un contraste saisissant avec le luxe et l'abondance, caractéristiques de l'« époque où elle était un mâle pourvoyeur ». (SE : 233) Ceci est illustré aussi bien à travers les lieux que le personnage habite ou fréquente qu'à travers le motif de la nourriture.

Nous avons vu que Marie-Pierre se voit remerciée de ses fonctions par le Centre de recherche pour lequel elle travaille, et que les fonctionnaires lui dénie l'identité qu'elle revendique. Après avoir reçu sa lettre, le ministre tente d'ailleurs de la rejoindre personnellement pour lui offrir ses excuses, mais en vain, car Marie-Pierre n'a, à ce moment, « plus accès au téléphone, à l'appartement, ni à toutes les utilités publiques payantes qui rendent l'homme confortable et dissemblable de la bête ». (SE : 112) Privée de logement pendant un certain temps, elle parvient finalement à se dénicher un appartement minuscule et minable qui tranche avec le domicile familial conservé par son ex-femme :

En entrant, le corridor vous bondissait en pleine face et ne vous lâchait pas de sitôt, car il n'y avait que lui, dans ce désopilant logis, un corridor enténébré et long filant guillerettement vers les chiottes. [...] Elle n'y habitait pas seule, d'ailleurs, une

colonie de lépismes appréciaient les lieux et ne s'en cachaiient point, cent soixante-dix-neuf, en avait-elle dénombré une nuit d'insomnie [...]. (SE : 105)

Bien que l'instance narrative use généralement de l'ironie pour désamorcer le pathétique de la situation, donnant à voir, en focalisation interne, l'humour de Marie-Pierre, certaines injustices liées à la transition de cette dernière rappellent de façon dramatique qu'un fossé sépare radicalement sa vie actuelle et celle d'autrefois : « le soir il y avait sur la table des truffes du Périgord, du Gevrey-Chambertin et des mignons de chevreuil à la moelle, dix ans auparavant seulement, [...] et maintenant il y avait la tanière endeuillée au sud de la ville [et] du riz à tous les repas [...] ». (SE : 113) Une visite à Michèle est aussi le rappel du luxe dans lequel Marie-Pierre baignait autrefois :

Belle porte, se dit-elle. Frêne rose. Lourde et ornementée comme une florentine, avec des angelots en relief, des panneaux biseautés, une queue de dragon jouant les hurtoirs. Porte d'aristocrate. Ou de parvenu. Payée par elle, au fait des années auparavant, car elle avait déjà habité là, derrière ces angelots joufflus qui roulaient de petits yeux salaces dans le frêne rose. Marie-Pierre se recula pour mieux juger de l'ensemble de l'architecture. Inouï. Elle avait résidé dans une chose aussi immense, susceptible de contenir plusieurs familles proliférantes. Pis encore, cette chose avait [déjà] été sienne [...]. (SE : 233)

Un jour, tandis qu'elle fait son épicerie, Marie-Pierre constate qu'il ne lui reste qu'une dizaine de dollars dans son portefeuille et, au dernier moment, décide de voler des saucisses de porc, tout en songeant qu'« il aurait mieux valu dérober des ris de veau ou du filet mignon, tant qu'à frôler la déchéance ». (SE : 106) Le soir même, afin d'amenuiser le sentiment de désespoir qui la submerge, elle se contemple dans le miroir et, sous l'effet d'une hallucination, voit apparaître derrière elle le fantôme de Pierre-Henri, « cet homme désespéré qu'elle avait été ». (SE : 118) Ce moment de crise identitaire la pousse à fuir son appartement pour demander l'hospitalité à Gaby. Comme la recherchiste est sous le coup d'une « attraction inconditionnelle » (SE : 176) envers Marie-Pierre et qu'« une gigantesque curiosité l'incit[e] à désirer [sa] présence » (SE : 176), elle

l'accueille à bras ouverts. Chassée d'un taudis, elle se retrouve à squatter l'appartement d'une amie. Aussi bien dire qu'elle n'a plus de chez-soi.

Sa situation financière affecte également la valeur attribuée à son statut parental, dans la mesure où elle ne parvient plus à pourvoir aux besoins de sa fille. Michèle use d'ailleurs sans retenue de cet argument pour convaincre Camille de limiter les contacts avec son père :

- J'ai pensé à quelque chose, dit Michèle en se frottant le nez, comme avant les déclarations graves. À Noël, j'ai envie de t'emmener aux sports d'hiver. En Suisse.
- Je passe Noël avec Papa. Il va te téléphoner pour régler les détails.
- Il n'a pas d'argent, pas un sou, marmonna Michèle après un moment. Quelle sorte de Noël vas-tu passer? (SE : 100)

La situation économique de Marie-Pierre n'a cependant rien de tabou entre cette dernière et sa fille. À l'insu de Michèle, tous les mercredis soir, Marie-Pierre et Camille, « toilettées et aristocrates » (SE : 153), font les grands restaurants, « s'insinu[ent] jusqu'à des tablées luxueuses » (SE : 153) où elles boivent du champagne « à grosses gorgées clandestines » (SE : 152). Chaque semaine, « la somme [est] astronomique, infiniment plus que ce dont Marie-Pierre dispos[e] pour survivre pendant d'innombrables semaines. » (SE : 154) Puis, elles s'éclipsent après avoir glissé sous l'addition « quelques dollars canadiens – pour le symbole et le visage avenant de la reine – et une quantité de billets bidons – pour l'épaisseur ». (SE : 155) Ainsi, Marie-Pierre occupe de moins en moins la sphère légitime de la société et lorsqu'elle le fait, c'est sous la forme d'une mascarade. Dans ce contexte, ces mercredis soir représentent toutefois « des morceaux de bonheur crus et barbares qui ne laiss[ent] rien d'illicite dans la bouche, seulement le goût féroce de continuer à transgresser pour vivre ». (SE : 156)

Le statut trouble de Marie-Pierre entraîne la perte de ses ressources économiques et matérielles, nous l'avons vu. Le discours paternaliste d'un sous-directeur du gouvernement lui fait toutefois réaliser que la notoriété dont elle jouissait auparavant, de même que l'aisance économique

qui y était rattachée, était davantage liée à son statut mâle qu'elle ne le croyait : « Certes, elle était désargentée, mais à qui la faute, après tout [...], il fallait assumer les conséquences de gestes aussi inouïs que celui-là, mais bon, on n'était pas impitoyable, on verrait ce qu'on pourrait faire, ma petite dame. » (SE : 113) Lors de cet entretien, Marie-Pierre se revoit derrière un bureau analogue à celui de cet homme et comprend que « [l]e respect colossal qu'elle lisait [à l'époque] dans tous ces yeux canins levés vers elle [...], l'obséquieuse courtoisie avec laquelle on lui adressait la parole » (SE : 113) appartient à un passé révolu : « Ma petite dame. Il avait ajouté cela spontanément, en souriant avec une condescendance gentille, car après tout elle avait de jolis yeux et une silhouette à s'y méprendre, voilà le ton particulier mi-grondeur mi-caressant, qui convenait aux petites dames.» (SE : 113)

Les « cravates » ou l'omniprésence de la domination masculine

Selon les auteur·e·s de l'*Introduction aux études sur le genre*, « [l'] asymétrie des modes de définition de l'identité d'homme et de femme permet de comprendre pourquoi les transgressions de genre sont davantage sanctionnées pour les hommes que pour les femmes. » ([2008] 2012 : 115) En effet, « [c]ette asymétrie "symbolique" reflète une inégalité "politique" : dans les rapports de pouvoir sexistes, les hommes et les femmes n'occupent pas la même position, et les hommes ont plus à perdre que les femmes à renoncer aux signes extérieurs de leur sexe » (Bereni et autres, 2012 : 115)⁴⁸. La société dépeinte par Monique Proulx est régie par des valeurs patriarcales et ses

⁴⁸ Augst-Merelle et Nicot abondent dans le même sens. Selon elles, le fait que les femmes soient dévaluées sur le plan social n'est pas sans conséquence chez les MtF : « Pour les psys, les MtF sont des mâles délirants qui se prennent pour des femmes et qui veulent se séparer de ce qu'il y a de plus merveilleux dans la Création : le phallus. Pour eux, le cas des FtM est moins grave : ce sont des femelles qui dupent leur monde afin de jouir du pouvoir masculin; en somme du phallus. Plus ancré dans le réel, un Trans FtM notait avec ironie sur son site Internet : "Pour nous les FtM c'est bien plus facile, pour la simple et unique raison que c'est une progression sociale, alors que pour vous, les filles, c'est une "descente... " » (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 65)

agents – ici désignés par le symbole vestimentaire de la masculinité, la cravate – sont largement responsables de la déchéance vécue par le personnage:

Depuis maintenant presque quatre ans, Marie-Pierre se butait à l'hostilité de cette vaste confrérie en uniforme dont elle n'avait jamais perçu, avant, l'omniprésent pouvoir ombrageux : les Cravates étaient partout, dans les universités, les laboratoires, les compagnies où l'on refusait de l'engager, dans les ministères où l'on manipulait son dossier avec dégoût, dans les médias où l'on se gaussait de son existence, jamais sans doute ne serait-elle absoute d'avoir osé quitter leurs rangs pour rejoindre l'arrière-garde des faiblards et subalternes femelles. (SE : 106- 107)

Au contact des hommes : l'objectivation du corps féminin

Au début du récit, alors que Marie-Pierre accorde une entrevue radiophonique, le réalisateur et le technicien, dans la régie, ridiculisent et déprécient son nouveau corps. « Les attributs féminins de Marie-Pierre sont systématiquement méprisés : le vagin reconstruit du personnage n'est plus qu'un simple trou artificiel qui dégoûte les hommes [...] ». (Labrosse, 2009 : 105-106) La déchéance corporelle que Marie-Pierre subit ce jour-là se manifeste aussi – quoique différemment – dans ses rapports amoureux et sexuels avec les hommes. Cela dit, que son corps soit saisi comme transsexuel ou féminin, Marie-Pierre est constamment ramenée à la domination masculine exercée à son endroit. Rappelons, avec John H. Gagnon, que « [l']inégalité des sexes favorise un mépris pour les femmes » ([1991] 2008 : 114) qui s'exprime dans le domaine du sexuel. Après sa transition, Marie-Pierre performe une identité féminine des plus stéréotypées en plus d'être habitée par une sorte de pulsion exhibitionniste. Or, Claudia Labrosse relève bien le problème qui découle de cet investissement de la féminité normative :

La femme sophistiquée que personnifie Marie-Pierre, c'est-à-dire la femme parée de bijoux, de vêtements aguichants et maquillée *comme il se doit*, représente bien sûr l'objet érotique idéal par sa référence à une nature sauvage domptée par le seul désir masculin – transitant par le regard de l'homme-sujet posé sur la femme-objet [...]. (2009 : 102, souligné dans le texte)

Aussi existe-t-il un important décalage entre le féminin projeté par Marie-Pierre et le féminin auquel elle est confrontée dans le réel. Ce désenchantement transparaît dans tout ce qui entoure son

rapport à la séduction. Deux événements particuliers surviennent pour lui rappeler qu'elle est désormais une femme et, qu'à ce titre, son corps ne lui appartient pas. Au début du récit, Marie-Pierre se fait aborder au restaurant par un homme qu'elle nomme John Turner, sans doute pour le « portraitiser » efficacement. La rencontre donne lieu à une conversation ponctuée de regards aguichants et de commentaires suggestifs. Sur une note remplie de sous-entendus, Marie-Pierre interrompt d'ailleurs la discussion pour se rendre à la salle de bain⁴⁹, anticipant déjà la suite de leur relation : « Elle ne marcha pas jusqu'aux toilettes, elle s'y rendit en lévitant gracieusement, consciente sans en avoir l'air d'allumer sur son passage des flambées de concupiscence et de hargne admirative. Ce serait une histoire foudroyante et longue, quelque chose en dedans d'elle le savait avec certitude ». (*SE* : 54-55) Sa rencontre avec John prend une tournure inattendue : la découvrant dans la toilette réservée aux hommes, ce dernier se méprend sur ses intentions. À peine a-t-elle le temps d'ouvrir la bouche pour rectifier le malentendu que ce dernier avance ses mains vers elle, « la braguette déjà entrouverte » (*SE* : 55) et entreprend de lui pétrir les seins « comme s'il se fût agi de pâte à modeler ou à faire des tartes, bref, effet haut en surprise et totalement déplaisant ». (*SE* : 56) Cet échange rappelle à Marie-Pierre la matérialité qui régit maintenant son corps féminin. S'efforçant d'abord « de le repousser gentiment » (*SE* : 56), elle n'a finalement d'autre choix que de lui expédier un coup de poing avant de se sauver des toilettes.

Une scène semblable se produit un peu plus tard lorsque Marie-Pierre accepte de raccompagner chez lui un homme qu'elle connaît à peine. Une fois de plus, entre le fantasme qu'elle cultive et la réalité sordide de sa rencontre sexuelle, le fossé est grand. Comme l'explique Oprea :

[L]es attentes [de Marie-Pierre] en amour sont façonnées d'après des stéréotypes empruntés à un imaginaire social et livresque qui mettent de l'avant le caractère exceptionnel de la rencontre amoureuse. La féminité de Marie-Pierre est donc

⁴⁹ Il s'agit du même épisode que celui abordé précédemment.

construite et performée aussi à ce niveau. Avant qu'elle ne se réalise, la relation avec l'autre est anticipée/vécue par le personnage dans son imagination. Marie-Pierre devance ou construit dans sa tête les paroles et les gestes de son partenaire, de sorte que, lorsqu'ils se passent véritablement, ces paroles et gestes ne peuvent être que décevants. (2008 : 118)

Conformément aux mythes qui régissent la sexualité, son entrée officielle dans le monde de la féminité ne peut être consacrée qu'à travers le rite de passage que représente la perte de la virginité.

L'expérience de la « première fois » est longuement anticipée, puis idéalisée par Marie-Pierre sur le plan fantasmatique :

Il la déshabillait. Mouvements au ralenti qui effaçaient un bouton à la fois, faisaient lambiner la fermeture éclair, naître à demi une prémice d'épaule [...] La robe finissait par glisser [...] Il la faisait pivoter sur elle-même, la touchait partout sans insister, elle chancelait dans l'attente de la suite qui ne pourrait être que percutante. [...] Il la poussait sur le lit, elle se retrouvait investie de toutes parts, écartelée, suçotée, léchée et sanctifiée, objet peut-être mais objet d'un culte explosif, elle jouissait en hurlant plusieurs fois, *elle jouissait comme on naît*, dans une dévastation sans cesse recommencée. (SE : 167-168, nous soulignons)

De façon brutale, son fantasme prend fin alors que l'homme qu'elle a raccompagné chez lui la ramène à la réalité en escamotant toutes formes de préliminaires:

- Déshabille-toi. Vite. Je veux les voir. Marie-Pierre le considéra avec ahurissement. Il était déjà assis sur le lit, nu, le sexe dressé et prêt à l'action. Il lui parlait. Que disait-il?
- Envoye! Déshabille-toi! [...] Montre-moi-les. Viens ici que je te les...
- Ta gueule, grogna Marie-Pierre, en se reboutonnant sur-le-champ. (SE : 168)

Malgré son refus explicite, l'homme la retient de force jusqu'à ce qu'elle lui assène un coup de pied pour se défaire de son étreinte. Ces deux épisodes, pendant lesquels Marie-Pierre se défend contre une agression, l'invitent à songer qu'elle ne subit en réalité que le traitement concret réservé aux « petites dames » (SE : 169). Pendant la majeure partie de sa vie, depuis sa position mâle, elle a incorporé les traits associés au masculin, donc le statut de « Sujet ». Malgré sa transition, elle n'a pas perdu pour autant sa faculté à affirmer ses désirs et ses fantasmes. Cependant, les hommes

qu'elle rencontre lui refusent tout pouvoir agentif. La domination masculine dont elle est victime sur le plan sexuel est ainsi l'aboutissement d'une domination exercée à son endroit sur les plans économique, matériel, social et symbolique. Ceci explique en grande partie pourquoi les MtF « comprennent tout ce qui fonde l'oppression des femmes. Avant leur transition, elles avaient le statut privilégié culturellement dévolu aux hommes. Après leur transition, elles ne peuvent être dupes des modes d'exercice de la domination masculine ». (Augst-Merelle et Nicot, 2006 : 174)

Comme nous l'avons vu à travers l'examen du personnage de Marie-Pierre, la transsexualité a ceci de particulier qu'elle semble consolider les identités sexuelles canoniques en même temps qu'elle les déconstruit. Certes, Marie-Pierre affiche une féminité bien claire, mais sa façon de le faire révèle combien les identités féminine et masculine sont des « simulacres » (St-Hilaire, 1998 : 77). Elle met de l'avant le caractère factice et instable du genre, déroge aux « règles immuables, selon lesquelles l'identité sexuelle d'un individu est donnée une fois pour toutes lors de sa naissance ». (Oprea, 2008 : 111) Cette transgression de la catégorisation de sexe et de genre est sanctionnée à maintes reprises au cours de sa trajectoire. Il est notamment suggéré que c'est la violence de la domination masculine dont Marie-Pierre est déjà victime à l'adolescence qui l'invite à se détourner aussi radicalement de son identité mâle. Devoir abandonner « la gloire et les satisfactions de la carrière, du mariage et de la paternité » (Smart, 1995 : 70), en plus de devoir faire une croix sur son aisance économique et matérielle, voilà le sort qui l'attend à la suite de son opération, comme pour la punir de s'être trop largement écartée des patrons dominants.

Au cours de l'analyse, nous avons tenté de prendre la mesure du décalage qui existait entre le féminin performé par Marie-Pierre et le féminin auquel elle était confrontée dans le réel. Il est apparu que l'image que souhaitait projeter Marie-Pierre se rapprochait davantage d'une icône de

la féminité. Or, son corps de femme ne fait pas qu'attiser le regard des hommes, il devient aussi le terrain d'une appropriation matérielle qui lui fait prendre conscience de la dissymétrie qui est en jeu dans les relations entre les hommes et les femmes. En somme, par le biais de son identité transsexuelle et de son identité féminine, Marie-Pierre découvre l'oppression réservée aux femmes.

C'est en Californie, un lieu « sans attache » (Oprea, 2008 : 111), « sans mémoire et sans préjugé aucun » (Oprea, 2008 : 111) que Marie-Pierre peut, « à la fin de son parcours, [trouver] une terre d'accueil pour son "statut trouble de Transsexuelle Intelligente"» (Oprea, 2008 : 111, cité dans le texte) et ainsi « réintégrer l'espace social » (Oprea, 2008 : 111). Comme le souligne Oprea, là-bas, « ce ne sont pas uniquement ses phénoménales capacités intellectuelles qui comptent (elle reçoit un poste de chercheuse au Science Institute et une chaire professorale à la UCLA), mais aussi le caractère spectaculaire de sa transformation ». (2008 : 111) Ainsi, la fin du roman convoque l'idée même d'ouverture et d'acceptabilité, valorisée tout au long de la trajectoire de la transsexuelle. Par ailleurs, cette acceptabilité est convoquée par le dispositif des personnages que l'auteure met en place et qui tend à dissoudre la singularité de Marie-Pierre. Tous les personnages, d'une certaine manière, sont à l'étroit dans leur identité et invitent à revoir le caractère faux des conceptions dichotomiques selon lesquelles toutes les femmes sont féminines et tous les hommes sont masculins:

Marie-Pierre regardait les hommes et les femmes, hébétés par l'avenir, se presser aux guichets, et elle se disait qu'ils transportaient tous avec eux leur dualité clandestine, là, une femme ricanait dans la voix de cet homme, là, un mâle méditait sous le maquillage de cette femme, ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns. Un jour elle leur dirait, quelqu'un devrait leur dire. (SE : 327- 328)

Ce quelqu'un, c'est bien Monique Proulx, qui montre que les catégories génériques du masculin et du féminin ne sont pas aussi étanches qu'on pourrait le croire et qui nous invite par la même occasion à voir que chacun de nous est porteur d'hybridité.

Chapitre 5
Le personnage « transtextuel » de *Self* de Yann Martel :
déchéance corporelle et matérielle

Je n'ai plus la force ordinaire
De m'opposer à quoi que ce soit
Étant trop repu
De cette horrible condition
Exécrable
De mammifère conscient
Jusqu'à préférer
Me voir enseveli
Par tout ce qui m'entoure
Plutôt que d'avoir
À me battre
Avec quelque futile résistance
Aussi absurde soit-elle
Contre la logique
D'un univers chaotique
Que l'on veut nous faire croire
Binaire
Ordonné
Qui se révèle bel et bien
Incompréhensible par
La terrible façon qu'il a
De toujours tourner
Sur lui-même

Christian Lapointe, *Trans*

« Cette fois, ça a commencé par un terrible mal de tête [...] Au matin, le duvet entre mes seins était plus foncé [...] Mes seins se sont aplatis, ma vulve s'est refermée, puis elle a poussé vers l'extérieur. » (*Self* : 269) Ce passage, tiré du roman *Self* (1998) de Yann Martel, relate la deuxième métamorphose que connaîtra le personnage principal au cours du récit. Bien que la littérature soit devenue, ces dernières années, un terrain privilégié « de la mise en scène, de l'ambiguïté et de la marginalité sexuelle » (St-Hilaire, 1998 : 57), qu'en est-il lorsque ni l'opération chirurgicale ni le travestisme ne sont à l'origine du changement de sexe du personnage? Tout comme dans *Orlando* de Virginia Woolf, nous avons plutôt affaire avec *Self* à ce qu'Isabelle Boisclair propose d'appeler un cas de « transtextualité » (Boisclair, inédit), terme qui, dans le contexte, n'est pas à comprendre au sens où l'entend le théoricien Gérard Genette : plutôt, la « transtextualité » est employée ici pour traduire la façon dont, par le pouvoir de la littérature, le personnage-narrateur transgresse les codes narratifs et les frontières génériques pour changer de sexe. Au sein du roman, on retrouve donc un « je » qui est successivement masculin et féminin et dont les rapports au monde, à l'amour et à la sexualité sont traités sous deux angles différents (Bordeleau, 2004). Fasciné depuis toujours par le sexe féminin, le narrateur se réveille, le jour de ses 18 ans, en tant que femme. Quelques années plus tard, après avoir été victime d'un viol terrifiant, la narratrice redevient un homme pour « ne plus jamais être aussi vulnérable ». (*S* : 266)

Rappelons qu'encore aujourd'hui, le statut des femmes est non seulement plus vulnérable, plus précaire, mais également plus globalement désavantagé au sein de la société. Dans le cadre de ce dernier chapitre, nous nous proposons donc de faire l'examen de chacun des trois épisodes vécus par le personnage; épisodes qui sont balisés par deux changements de sexe. Comme nous savons que les conditions féminine et masculine sont marquées par la dissymétrie, nous cherchons à vérifier si les changements de sexe opérés par le personnage affectent sa condition. Ce passage du masculin au féminin (et inversement du féminin au masculin) s'accompagne-t-il d'une déchéance

ou d'une ascension? Si oui, sur quels plans s'accomplit-elle : sur le plan économique, matériel, social ou symbolique? Selon son appartenance au sexe féminin ou masculin, le personnage occupe-t-il une position de dominant ou de dominé? Enfin, à la lumière du nœud « sexe-genre-sexualité », en quoi cette transition brouille-t-elle la notion d'identité sexuelle?

Dans la première partie de l'analyse, nous nous emploierons à illustrer en quoi « les nombreuses réflexions [entreprises par le jeune narrateur] sur l'arbitraire des significations attribuées au masculin et au féminin préparent le terrain » (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 18) à la façon dont le narrateur vivra ses métamorphoses. Ensuite, nous nous intéresserons au rapport au féminin et au masculin du personnage. Plus précisément, nous scruterons tous les indices textuels par lesquels des valeurs positives et/ou négatives sont attachées aux genres masculin et féminin afin de déceler si un quelconque statut est valorisé au détriment de l'autre. Enfin, les rapports que le narrateur – devenue narratrice – entretient avec les hommes constitueront un dernier lieu d'analyse.

Du masculin au féminin au masculin : transgressions des normes de sexe et de genre

Un portrait qui ouvre sur l'ambiguïté

D'entrée de jeu, la couverture de l'édition francophone de *Self*⁵⁰ invite les lecteurs et lectrices à percevoir la problématique identitaire et sexuelle que recèle le roman de Yann Martel. Le choix de l'illustration, *Portrait de Friederike Maria* d'Egon Schiele, n'est aucunement anodin : reconnu pour peindre des personnages aux traits déformés, aux positions non conventionnelles et aux corps ambigus qui frôlent l'androgynie, Egon Schiele esquisse une fois de plus un personnage qui nous « laisse dans le doute quant à son identité sexuelle ». (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 15) Ce

⁵⁰ Voir annexe 6.

dernier est vêtu d'une robe ample qui dissimule les formes de son corps et d'un bonnet qui recouvre entièrement sa chevelure. Ses traits, plutôt neutres, pourraient, quant à eux, être tout aussi bien ceux d'un homme que d'une femme. Alors que l'on se tourne vers le titre de l'illustration à la recherche d'une information supplémentaire qui nous permettrait d'accoler un sexe au personnage, nous sommes une fois de plus confrontée à une dualité devant ce prénom : Friederike Maria. Ainsi, cette idée de dualisme permanent est induite dès la première de couverture, puis renforcée tout au long de notre lecture. En effet, le roman soulève une multitude de questions liées à l'identité sexuelle et linguistique : garçon ou fille, homosexuel ou hétérosexuel, anglais ou français? (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 16) Pour le jeune protagoniste de *Self*, il appert que « la question identitaire se résume non plus à un choix (l'un ou l'autre) mais plutôt à un cumul (les deux, voire les trois ou les quatre à la fois ou en succession...) ». (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 13)

L'enfance ou la découverte du système de sexe/genre

Le jeune garçon naît avec un esprit libre et grandit auprès de parents « féministes » (*S* : 26) aux rôles indifférenciés : « Je ne me rappelle pas avoir remarqué, lorsque j'étais petit, une quelconque différence entre mes parents que j'aurais pu attribuer au sexe. Je savais bien qu'ils n'étaient pas une seule et même chose, mais leurs distinctions ne s'exprimaient pas dans des rôles fixes. » (*S* : 14) Même si Martel met en scène un personnage élevé dans un environnement moderne et ouvert, certaines balises persistent, trahissant le cadre normatif qui sous-tend la bicatégorisation du genre. En effet, bien que ses parents ne lui parlent pas du féminin et du masculin en termes d'opposition, ils le font tout de même en termes de complémentarité, ce qui révèle un certain ancrage essentialiste :

Le mâle et la femelle étaient comme la pluie et la terre. Sauf que, tandis qu'ils me parlaient du sexe, de détails biologiques impersonnels, je comprenais qu'ils me parlaient de l'amour, qu'ils m'expliquaient ce que je savais déjà. Je fus alors frappé en constatant l'étonnante mécanique de l'univers. Imaginez : quelque

part au loin, totalement distinct, d'une origine indépendante, existait un organe sexuel adapté au mien, adapté à moi. Je me mis à chercher mon organe sexuel complémentaire, mon véritable amour. (S : 26)

C'est ainsi qu'à la maternelle, il fait la rencontre du jeune Noah et, dans une sorte de naïveté première, en devient amoureux : « Je crois me rappeler que j'aimais la façon de marcher de Noah. Il marchait, donc je l'aimais. Un jour, comme ma mère venait me chercher au jardin d'enfants, je l'informai que j'avais trouvé ma future épouse et je pointai fièrement Noah du doigt. » (S : 27) Incapable de déclarer spontanément « "Parce que je l'aime" "*Because I love him!*" "*Porque le amo!*" » (S : 27, souligné dans le texte) lorsque sa mère lui demande pourquoi il croit que Noah sera sa femme, il lui explique de façon plus concrète que Noah « poss[ède] l'organe sexuel complémentaire du [s]ien ». (S : 27) Toutefois, en voyant un sourire incontrôlable éclairer le visage de sa mère, il « [a] pour la première fois l'intuition que quelque chose lui [a] échappé » (S : 27) et qu'en quittant ce soir-là le jardin, il vient d'une certaine façon de perdre Noah. Avant de prendre le chemin du retour, sa mère s'évertue donc à lui donner « des explications rudimentaires sur [sa] personne sexuelle » (S : 27) : « Il n'y avait, en réalité, que deux sexes, et non des quantités infinies. Et ces petits derrières et ces petits doigts que j'avais vu dans les divers exercices de je-te-montre-le-mien-si-tu-me-montres-le-tien auxquels j'avais participé étaient les sexes complémentaires en question. » (S : 27-28)

Bien qu'il n'ait jamais remarqué autre chose que ces deux sexes anatomiques, il avait toujours été persuadé que « cela reflétait simplement la taille réduite de [s]on échantillonnage » (S : 28) et qu'il existait ainsi une multitude de réalités corporelles au même titre qu'il devait exister des personnes « noires, brunes, jaunes, rouges, bleues, orangées, et peut-être même rayées. Mais non, insista [s]a mère, il n'y avait que deux sexes. » (S : 28) Malgré son ouverture d'esprit, cette dernière reconduit le discours dominant selon lequel le sexe déterminerait le genre et l'orientation sexuelle :

Les filles, *par définition*, étaient des femelles avec de petits derrières, et elles seules pouvaient être des épouses. Les garçons, *par définition*, étaient des mâles avec de petits doigts, et eux seuls pouvaient être des maris. Je devais me rappeler ces permutations, car il n'en existait pas d'autres. Non, les épouses ne pouvaient être des garçons. Non, un mari ne pouvait épouser un autre mari. Non, non, non. (*S* : 28, souligné dans le texte)

Au terme de cette discussion, le jeune narrateur prend soudainement conscience que « les choses [sont] bien plus limitées que [son] esprit ouvert ne les avait imaginées ». (*S* : 28) Stupéfait de constater que « [c]ette histoire de complémentarité concern[e] seulement un vulgaire point de *biologie*, une fantaisie anatomique » (*S* : 28, souligné dans le texte), il découvre de façon subtile, mais agissante, à quel point le système de sexe/genre est conçu de façon rigide, figée : « le temps d'une brève balade en voiture, je devins indubitablement un garçon, je découvris une de mes caractéristiques définitives, et l'univers, qui jusqu'alors était une myriade, se divisa en deux camps. J'étais accablé de douleur ». (*S* : 28) Cet épisode se révèle d'autant plus douloureux qu'il marque en quelque sorte la perte de l'innocence de l'enfant. Pour le jeune garçon, qui n'a pas encore été totalement socialisé, la vie se déploie devant lui comme un immense terrain de jeu. Les diktats qui gouvernent la sexualité ne sont que des normes sociales contraignantes qui le frappent par leur absurdité. Comme le soulignent Boisclair et Saint-Martin, « c'est l'arbitraire des assignations identitaires, la pauvreté des possibilités qui révolte le jeune narrateur, le plonge dans le désarroi et le pousse à un questionnement incessant : "Femelle et mâle? C'est tout? Même sur les autres planètes?" ». (2006 : 14, cité dans le texte) Non seulement il réalise qu'il devra se conformer à un rôle prédéterminé, celui dévolu à son sexe, mais il apprend aussi de façon indirecte ce qu'est l'hétéronormativité, c'est-à-dire l'hétérosexualité pensée comme norme et établie implicitement comme « contrat social ». (Wittig, 2007 : 67) En effet, lorsqu'il questionne sa mère afin de savoir s'il peut toujours aimer Noah, cette dernière acquiesce, ajoutant qu'il peut l'aimer autant qu'il le souhaite, car « *il est important d'avoir des amis* ». (*S* : 28, souligné dans le texte) Une fois de plus,

la sexualité conventionnelle apparaît à ses yeux comme une réalité des plus contraignantes : « J'avais eu la permission d'aimer, et pourtant je sentais – sans pouvoir vraiment expliquer comment – qu'on venait de piéger les océans dans des aquariums. » (S : 28) Toutefois, cet épisode ne l'empêchera pas de dépasser ce système binaire, qu'il considère étouffant, et ce, peu importe si ces collègues de classe « le rail[ent] [l]e bouscul[ent], [l]e terrifi[ent] à cause de [s]es cheveux longs et de [s]on putatif désir des garçons ». (S : 58) L'intimidation dont il fait l'objet l'invite d'ailleurs à réfléchir une fois de plus sur le caractère arbitraire des conventions sociales, lesquelles tracent une ligne bien franche entre le masculin et le féminin. Selon lui, d'autres critères se révéleraient davantage aptes à diviser l'humanité :

Un jour, au McDonald's près de l'école, une fois où je me sentais tendu et malheureux, j'étais devant les toilettes avec Sonya, la douce Sonya. HOMMES, disait une porte, FEMMES, disait l'autre. « Non, pensai-je, non, cela est faux. Ça ne devrait pas être comme ça, ni HOMMES ni FEMMES. Ça devrait être AMIS et ENNEMIS. Ce devrait être la division naturelle des choses, ce serait un meilleur reflet de la réalité. De cette façon, Sonya et moi nous pourrions entrer par une porte, et les autres, par l'autre porte. » (S : 61)⁵¹

Même si le sexe constitue un trait déterminant dans la société, pour le jeune narrateur, il n'aura, « dans le domaine de l'amour, [...] pas plus d'importance que les parfums quand il s'agit de crème glacée ». (S : 58) Tout au long de sa trajectoire, le narrateur privilégie plutôt « le cumul des identités sexuelles généralement considérées comme opposées » (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 15) et la multiplicité au détriment de l'unicité. La découverte d'un ver de terre le plonge

⁵¹ Cet extrait fait écho aux propos d'Erving Goffman pour qui la ségrégation de genre, c'est-à-dire la séparation des garçons et des filles dans l'espace social, constitue un instrument central de la construction des sexes différenciés. À propos des toilettes publiques, il fait remarquer que « [l]e fonctionnement d'organes sexuels différenciés entre en jeu, mais [qu'] il n'y a rien dans ce fonctionnement qui recommande d'un point de vue biologique une ségrégation; ce dispositif est en totalité un phénomène culturel [...]. La ségrégation des toilettes est présentée comme une conséquence naturelle de la différence entre les classe de sexuelles [sic], alors qu'en fait c'est plutôt un moyen d'honorer, sinon de produire, cette différence ». (dans Bereni et autres, [2008] 2012 : 112-113, souligné dans le texte)

d'ailleurs dans un état d'euphorie incroyable, car ce dernier incarne à ses yeux une sorte d' « idéal » par sa nature hermaphrodite :

J'examinai de près cette suprême créature brune pendant qu'elle se contorsionnait mollement entre mes doigts. Mâle et femelle! C'était extraordinaire. [...] Je m'éloignai avec ce miracle de l'univers. Chaque fois que les mots me revenaient – "À la fois mâle et femelle!" –, j'étais de nouveau ébahi. Si Dieu existait – ? –, Il, *Elle*, devait sûrement avoir la tête chauve et arrondie d'un verre de terre. (*S* : 32, nous soulignons)

Soulignons le caractère inusité de cette dernière remarque : dans la tradition chrétienne, la figure de Dieu est associée à celle du Père créateur. Conçue à l'image des hommes, elle ne constitue en outre qu'un reflet du pouvoir patriarcal. Or, le personnage-narrateur ne tient pas pour acquis son appartenance au genre masculin. En cela, son observation va à contre-courant des discours dominants.

L'éclatement de la « matrice hétérosexuelle »

Pour Boisclair et Saint-Martin, il apparaît que Yann Martel, par le truchement de son jeune narrateur,

prône l'existence et l'acceptation sociale d'identités fluides, changeantes et multiples. On voudrait non pas deux possibilités mais un nombre infini de permutations susceptibles de changer au gré du temps, des rencontres et de l'évolution personnelle. Or, les événements donneront raison au jeune narrateur puisque lui-même changera non seulement d'orientation sexuelle, ce qui est tout de même plus courant, mais aussi – et sans effort de sa part – de sexe. (2006 : 15)

En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, les deux transformations sexuelles du narrateur sont le résultat de ce qu'on pourrait appeler la transtextualité, procédé par lequel Yann Martel transgresse les codes du réalisme pour faire de son personnage un être qui se métamorphose de façon inexplicable – et qui reste inexplicée. D'abord, certains symptômes, dont « un changement de voix vers le plus aigu » (*S* : 94), « une légère douleur aux hanches » (*S* : 94) et « la

disparition de [s]on acné » (S : 94) apparaissent, puis annoncent la métamorphose du personnage, qui est complétée au cours d'une nuit particulière :

Je me suis réveillée soudainement. Je ne sais pas pourquoi ni à quoi je rêvais. Je me suis dressée. Tout était confus. Je ne me souvenais de rien, ni de mon nom, ni de mon âge, ni où j'étais. L'amnésie totale. Je savais que je pensais en français, ça au moins c'était sûr. Mon identité était liée à la langue française. Et je savais aussi que j'étais une femme. (S : 96, souligné dans le texte)

Cette première transformation, qui coïncide avec le passage à l'âge adulte du personnage⁵², de même que la seconde, qui survient quelques années plus tard, lui permettent d'envisager sa sexualité en terme de possibilités et de multiplicité. Au lieu d'entretenir un rapport limité et contraignant au monde, il possède un plus grand éventail de choix en ce qui a trait à ses relations et peut, du coup, expérimenter la sexualité d'un point de vue à la fois masculin et féminin : il devient donc une femme qui est intime avec des femmes, puis une femme qui se lie avec des hommes, pour ensuite redevenir un homme qui couche avec des hommes et, enfin, un homme qui a des relations sexuelles avec des femmes. Ainsi, il réfute sa thèse d'enfance selon laquelle les choix sexuels seraient comparables à un restaurant où il n'y aurait que deux plats et où l'on saurait d'avance lequel nous serait destiné. (S : 19) Néanmoins, bien que le personnage soit né avec un esprit libre, il a quand même incorporé certains des schèmes mentaux qui régissent notre société. À la suite de sa première transformation, lorsqu'il vit pour la première fois, en tant que femme, une relation avec un homme, la pensée hétéronormative est encore à l'œuvre :

C'est un homme, ceci est de l'homosexualité, je suis un homosexuel. C'est la pensée qui m'avait traversé l'esprit dans le salon lorsque Tom avait embrassé le sommet de ma tête [...] C'est fou, je le sais bien. Nous étions en train d'accomplir un acte hétérosexuel parfaitement normal, et même banal, mais ça revenait, encore et encore, c'est un homme. Ceci est de l'homosexualité, je suis un homosexuel, même si cette impression de faire quelque chose d'interdit n'interdisait rien [...] (S : 173-174, souligné dans le texte)

⁵² La métamorphose a lieu le jour de ses dix-huit ans.

Il en est de même à la toute fin du récit, lorsque la narratrice, redevenue homme, expérimentera une relation avec une femme et déclarera : « J'étais une lesbienne tiède. » (S : 281) Ces observations trahissent la persistance du cadre hétéronormatif en regard duquel toutes les relations sont qualifiées. Si le cumul identitaire est d'abord perçu par le narrateur comme une expérience jubilatoire, il semblerait toutefois que les différentes incarnations s'accompagnent d'une grande désillusion à mesure que le récit progresse.

Idéalisation du féminin, répugnance du masculin

Bien avant sa première métamorphose, le jeune narrateur, cherchant à démystifier les normes du genre, se tourne vers la langue française, convaincu que cette dernière parviendra à l'éclairer sur le sujet en lui donnant « le sexe de tout ce qui exist[e] » (S : 59) sur la terre. À travers son interprétation du langage, on décèle rapidement un parti pris du jeune garçon en faveur d'un genre en particulier : il attribue aux termes féminins des valeurs positives qui trouvent leur pendant négatif du côté des termes masculins. De ce fait, « [il] [accept[e] volontiers que les camions et les meurtres soient masculins tandis que les bicyclettes et la vie [sont] féminines ». (S : 59) Mais ces découvertes ne lui apportent qu'une satisfaction passagère. En effet, il ne trouve « pas très logique que les ordures soient féminines et que le parfum soit masculin, et pas logique du tout que la télévision, qu' [il] aurai[t] jugée répugnante et masculine, soit en réalité féminine ». (S : 59).

Cette valorisation du féminin qui, soulignons-le, constitue un renversement des normes habituelles pour un jeune garçon, se perpétue aussi à l'adolescence, alors qu'il tente de percer les secrets de la sexualité féminine aux côtés de son amie Sonya. Les menstruations provoquent chez lui « une source d'émerveillement profond » (S : 62), ce qui est rare, et « même si les filles ne sembl[ent] pas considérer le cycle menstruel comme quelque chose de joyeux, et sûrement jamais comme une expérience transcendantale » (S : 61), il ne cesse d'en être fasciné. Le fait que les

menstruations des femmes vivant ensemble [...] puissent devenir synchronisées » (S : 62) revêt une teneur d'autant plus incroyable pour le narrateur qu'elles ne trouvent pas leur équivalent chez les garçons, « ces [éternels] orphelins au cœur de la sororité universelle ». (S : 62) S'ensuit, dans le roman, un long éloge du cycle menstruel, « ce ballet d'hormones lent et équilibré, ce mystère unique du monde » (S : 62) dont la compréhension permettrait au jeune garçon de mettre au jour les principes fondateurs de l'univers. Si ce « cosmos » (S : 62) semble pourtant à proximité du protagoniste, ce dernier se situe « malheureusement au-delà des limites de cet univers, en dehors de lui, dans le vide des vides, tout au plus capable d'y contribuer par quelques comètes de sperme blanches ». (S : 62) Son appartenance au genre masculin est ainsi vécue comme un handicap. Contre toute attente, à la suite de sa métamorphose en femme, ses menstruations s'avèrent toutefois une expérience traumatisante :

Plusieurs mois passèrent avant que j'aie mes premières règles. La vision exaltée que j'avais du cycle menstruel se trouva considérablement assombrie le matin où je me réveillai dans des draps ensanglantés après avoir passé une nuit perturbée par la fièvre, la migraine, la nausée. Je pensais avoir attrapé la grippe. Je fus horrifiée, en état de choc. Je bondis hors du lit. Il y avait du sang sur les draps, sur le matelas, le sang dégoulinait le long de mes jambes, il y en avait à présent plusieurs gouttes sur le tapis. [...] Ce désordre, cette saleté, cette odeur fétide, cette douleur...une fois par mois! C'est injuste, cosmiquement injuste! (S : 105)

Ce passage marque d'ailleurs le début d'une longue série d'événements qui feront tour à tour perdre à la narratrice une bonne partie de ses illusions quant à son nouveau statut.

Le masculin/féminin comme rapport de pouvoir

Le masculin comme « sujet social »

Pendant son enfance, après avoir saisi l'existence du système binaire, le narrateur constate bientôt qu'il existe une hiérarchie entre les sexes, réflexion qu'il se fait alors qu'il déambule dans les couloirs du Parlement : « *"C'est le parlement, masculin. C'est le pouvoir. "* Je retournais chez

moi à *la maison*, féminin, où j'irais peut-être à ma chambre, *la chambre*, où je m'installerais pour lire *un livre*, masculin, jusqu'à l'heure du diner. [...] Après ce jour masculin dur et productif, je me reposerais pendant la nuit féminine. » (*S* : 59, souligné dans le texte) On remarque que le masculin et le féminin sont présentés de façon dichotomique alors que sont opposés la sphère du public à celle du privé, l'actif au passif, le domaine de l'esprit à celui du corps indolent. Bien que le personnage comprenne indirectement que le système de sexe/genre superpose des oppositions sur les plans social et symbolique, jamais les effets de la domination masculine ne lui étaient apparus sous une forme aussi violente avant de s'être véritablement mis dans la peau d'une femme. Il constate, notamment, que les hommes dominant largement l'espace public :

Où les hommes se sentent-ils mal à l'aise? Dans des ascenseurs, des bureaux du contre-espionnage, des cockpits d'avion, des dancings [...] des jacuzzis, [...] des manifestations xénophobes, la nuit, sur [...] des quais de métro désert, [...] dans des stationnements, des taxis [...], dans des quartiers généraux militaires [...], dans des universités, au Vatican, dans des westerns [...] ? Non. Dans aucun de ces endroits, à aucune de ces occasions, on ne dira à un homme qu'il n'est pas le bienvenu parce qu'il est un homme.⁵³ (*S* : 138-139)

Au cours d'un voyage en Turquie, cette impression de se sentir « autre » simplement parce qu'elles sont des femmes se fait encore plus lourdement ressentir par la narratrice et par Ruth, sa compagne de voyage avec qui elle développe une relation amoureuse le temps du périple :

Il était parfois difficile de voyager en Turquie. Il y avait des tracasseries. [...] Mais lorsque j'y repense maintenant, certains de ces ennuis étaient inacceptables. Ils avaient un lien commun : les hommes. Les hommes qui nous regardaient ouvertement de haut en bas. Les hommes qui se mettaient à sourire en nous voyant et qui se tournaient vers leurs amis en nous désignant d'un hochement de tête. Les hommes qui se frottaient contre nous pour nous dépasser dans les rues qui n'étaient pas bondées, *et* qui passaient leurs mains sur nos seins. Le jeune homme qui est arrivé derrière moi dans une rue sombre d'Ankara, qui m'a pincé une fesse et qui a disparu à toute vitesse. Et cet autre, à Istanbul. Les garçons qui claquaient la langue en nous apercevant. [...] Les hommes qui décidaient qu'ils savaient ce que nous voulions, quelle destination, quel produit, quel service, quel prix, avant même que nous ayons ouvert la bouche. (*S* : 139-140, souligné dans le texte)

⁵³ Soulignons que cette longue énumération s'étire sur deux pages.

Chacun de ces gestes constitue une agression à l'endroit des deux voyageuses, agression qui repose sur un rapport d'appropriation. Ainsi que le suggère Colette Guillaumin dans son étude sur le racisme :

On ne prend publiquement que ce qui vous appartient; même les kleptomanes les plus débridés se cachent pour tenter de saisir ce qui n'est pas à eux. Pour les femmes, c'est inutile de se cacher. Elles sont un bien commun. [...] La publicité même de cette mainmise, le fait qu'elle revête aux yeux de beaucoup, et en tous cas des hommes dans leur ensemble, un tel caractère de « naturel », de quasi « allant de soi », est l'une de ces expressions quotidiennes et violentes de la matérialité de l'appropriation de la classe des femmes par la classe des hommes. (1992 : 13)

Les auteur·e·s de *L'introduction aux études sur le genre* parlent, quant à eux et elles, d'un « usage licite, collectif et oppressif du corps des femmes, qui détermine ses mouvements, ses gestes, ses perceptions, ses réflexes, ses postures, sa démarche, ses atours, ses émotions, pour en faire des corps constamment "chassés" ». ([2008] 2012 : 90) « Cette prédation constante, sociologiquement différenciée selon les rapports de pouvoir en présence » (Bereni et autres, [2008] 2012 : 90), participe de ce que les auteurs appellent « la phénoménologie de la domination » qui conditionnent les femmes à adopter toutes sortes de stratégies d'évitement dans l'espace public.

Objet de désir, le corps des deux personnages féminins est soumis impunément au regard des hommes, phénomène qui est non sans rappeler l'épisode où, enfant, le narrateur-garçon contemple un livre destiné à la sexualité des adolescents et regrette qu'« il n'y ait pas une seule photo de pénis en érection, d'adolescent ou d'adulte » (*S* : 66), tandis que la nudité féminine y est dévoilée. Si le corps féminin est dénudé, érotisé, prêt à être « consommé » par la gent masculine, la femme n'a quant à elle ni le privilège ni le droit de détailler le corps masculin. Quoi qu'il en soit, au terme du périple, la narratrice et Ruth deviennent de véritables « vétérans du voyage de combat » (*S* : 140) bien résolues à ce qu'« aucun Pierre Jean Jacques turc ne déconn[ent] avec [elles] ». (*S* : 140) L'armure qu'elles parviennent à se forger comporte toutefois des failles et comme la narratrice le

soulève si bien : « nous n'étions pas des chars d'assaut. Nous étions deux femmes portant des vêtements de coton conservateurs, [...] deux femmes qui voyageaient dans un grand pays mâle. » (S : 140) Enfin, certaines inégalités révoltent au plus haut point la narratrice, si bien qu'elle se jure, à la fin du voyage, « qu'aucun homme n'aurait jamais le contrôle sur [elle] ». (S : 142) Mais la réalité finit par la rattraper, faisant voler en éclat cette promesse faite quelques années plus tôt.

Violence et corps féminin

Vers la fin du récit, la narratrice subit un viol au terme duquel elle a l'impression d'avoir été « anéanti[e] » (S : 273) par son agresseur, un voisin avec qui elle partage depuis trois ans « de brefs échanges occasionnels ». (S : 242) Ainsi, « en une fraction de seconde, les choses ont basculé du normal à l'épouvantable » (S : 244) pour la jeune femme, et ce, sans qu'il n'y ait eu « aucun avertissement » (S : 244) : l'homme a pénétré dans son appartement, sous prétexte de vouloir y jeter un coup d'œil, a refermé la porte, puis lui a tout simplement ordonné de se déshabiller pour examiner « la marchandise » (S : 244), lui rappelant ainsi que son corps féminin est désormais la propriété matérielle des hommes. Les choses se sont ensuite enchaînées de façon rapide et confuse :

Il n'avait ni couteau ni revolver. Il n'en avait pas besoin. Il n'a rien fait de plus menaçant que de me tirer les cheveux de toutes ses forces, de me gifler, de me donner des coups de poing et des coups de pied. Son poing s'est levé et il m'a frappé directement sur la joue. J'ai titubé sur un côté et je me suis effondrée. "Debout." Je me suis levée mécaniquement. "Maintenant, ôte ton maudit chandail." J'ai commencé à protester, à supplier, je ne me rappelle plus les mots exacts [...] "Écoute, espèce de chienne, tu vas commencer à te déshabiller maintenant ou je te tue." (S : 244)

La détresse qui envahit la narratrice est accentuée par la mise en page du texte. De la page 244 à la page 263, le texte est divisé en deux colonnes : la première relate les événements qui se sont déroulés lors du viol, tandis que la seconde contient une longue série de points de suspension entre

lesquels s'immiscent et s'accumulent les mots « terreur » et « douleur »⁵⁴. Créant simultanément un effet d'urgence et de confusion, les points de suspension et les blancs typographiques symbolisent aussi bien la paralysie de la pensée que la difficulté à dire et à représenter cette violence lorsqu'elle est vécue de l'intérieur, seules les émotions affluant à la perception. Ces « vingt minutes » (*S* : 244), que la narratrice compare à un long « assaut » (*S* : 244) ayant « duré des heures » (*S* : 244), ont pour effet de la déshumaniser, de la « désubjectiver », de la tuer à petit feu :

À ses yeux à lui, je n'étais digne d'aucun respect. J'étais réduite à rien, mon être, mes sentiments étaient volontairement méprisés. On ne peut imaginer combien il est difficile de remonter la pente après un tel avilissement. *On glisse constamment vers le bas.* [...] On vit dans la peur, une peur qui ne nous quitte jamais, jamais. Jamais. [...] Je ne sais pas pourquoi on appelle ça un viol. Pour moi, ça a été un meurtre. J'ai été tuée ce jour-là et, depuis, je dois traîner la mort en moi, une grisaille qui vagabonde dans mon intérieur coloré; parfois, c'est mon estomac qui est mort, parfois, c'est ma tête, parfois, ce sont mes intestins, souvent c'est mon cœur. (*S* : 270, nous soulignons)

À la suite de ces événements, elle choisit donc de « quitter Montréal – quitt[er] sa vie – de façon brutale et désordonnée » (*S* : 270), ne laissant à Tito, son amoureux, que quelques mots d'adieux griffonnés sur un bout de papier. Songeant au suicide, elle se coupe les cheveux (*S* : 271), geste qui annonce sa deuxième métamorphose, celle au cours de laquelle elle redeviendra un homme, pour « ne plus jamais être aussi vulnérable. Jamais ». (*S* : 266)

Le sexe masculin comme seule planche de salut

Si la première transformation s'était déroulée en douceur, de façon presque imperceptible, la seconde s'effectue difficilement et douloureusement :

Cette fois, ça a commencé par un terrible mal de tête. J'avais si mal que je pensais que mon crâne allait éclater. Je voulais crier, mais je suis restée couchée là toute la nuit, tenant ma tête dans mes mains, consciente de chaque minute qui passait. Au matin, le duvet entre mes seins était plus foncé. [...] Mes seins se sont aplatis, ma vulve s'est refermée, puis elle a poussé vers l'extérieur, [...] j'avais [...] une nausée

⁵⁴ Voir annexe 7.

qui me donnait envie de mourir. J'ai vomi plusieurs fois. Mon poil poussait en me donnant des démangeaisons et je me suis gratté la poitrine et les jambes jusqu'au sang, mais c'était une douleur que je m'infligeais moi-même, tout comme le dégoût que je ressentais à voir émerger mon pénis en était un autre. (S : 269)

Traumatisé par son expérience et alimentant une haine certaine envers les hommes, le narrateur ne peut ressentir que du mépris face à son propre sexe. Pourtant, cette transformation se présente à lui comme la seule façon de se sentir à nouveau « plus fort, plus dur » (S : 276) et « invincible ». (S : 277) Un jour, ruant de coups un homme ivre dans une ruelle, il profite de son nouveau statut de mâle pour se venger symboliquement contre tous les hommes, mais aussi contre « toute la race humaine ». (S : 277)

Sa rencontre avec Cathy lui permet toutefois de se réconcilier avec la vie : « Je ne lui ai jamais parlé de Tito ou de *lui*. Nous nous sommes rencontrés au présent et nous nous sommes dirigés vers l'avenir. » (S : 282, souligné dans le texte) Mais plus encore, cette relation se transforme en une véritable « expérience de la fusion sexuelle ». (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 23) En effet, à l'occasion d'un voyage en Thaïlande, le narrateur, songeant qu'il n'a pas de seins, s'allonge auprès de Cathy pour ainsi sentir la poitrine de sa compagne dans son propre dos : « Je me suis collé encore davantage et ses seins m'ont traversé – j'avais [maintenant] des seins. » (S : 282) Comme le soutiennent Boisclair et Saint-Martin, « ce qu'on voit ici, ce sont donc non pas des formes exclusives – être homme OU femme – mais le cumul : être homme ET avoir des seins. L'idéal, en quelque sorte, serait l'ouverture, la multiplicité » (2006 : 23), ce à quoi aspire depuis toujours le narrateur. Tout petit, il affirmait déjà en s'amusant dans l'herbe : « je me roulais encore et encore, descendant sur la pente jusqu'à m'étourdir, mêlant les couleurs et les sexes. Je ne sentais ni la masculinité ni la féminité, je ne sentais que le désir, je me sentais seulement humide de vie ». (S : 59)

À la lumière de notre analyse, *Self* de Yann Martel est un roman qui trouble, sinon qui questionne, nos définitions et nos conceptions imaginaires les plus usuelles concernant la notion d'identité sexuelle. Sur un mode ludique, Martel met dans la bouche de son narrateur-enfant une multitude d'interrogations qui frappent le lecteur et la lectrice autant par leur amusante naïveté que par leur surprenante lucidité. Étonné d'abord, révolté ensuite, par le caractère arbitraire et restrictif des conventions sexuelles, le garçon aspire indirectement à vivre dans un monde où le sexe, le genre et l'orientation sexuelle ne seront plus perçus comme des traits discriminants. (Grange, 2010 : 111) Il nous invite par ailleurs à concevoir la vie et la sexualité en termes de choix et de possibilités, principe qu'il incarne lui-même en changeant de sexe à deux reprises. Plus précisément, le narrateur transgresse les codes du réalisme et s'inscrit dans un processus de transtextualité qui lui permet de se libérer des normes sexuelles. Et cette libération s'apparente en plusieurs points à ce que Zarka définit comme étant « la capacité [...] de se choisir lui-même tel ou tel, de tel genre ou de tel sexe, non une fois pour toutes, mais à sa convenance du moment ». (2010 : 6)

Rappelons que la narration, assumée au départ par un « je » masculin, change radicalement pour ensuite être prise en charge par un « je » féminin. Si, de prime abord, ces métamorphoses recèlent un caractère jubilatoire, il semble toutefois que le/la narrateur/narratrice peine à se détacher des assignations normatives indissociablement liées à une hétérosexualité obligatoire. Mais encore, le caractère négatif associé à l'épisode des menstruations, à celui du voyage en Turquie et à celui du viol a tôt fait de désillusionner le personnage principal quant à sa condition féminine. Par ailleurs, on ne peut que prendre acte de la déchéance à la fois sociale et symbolique qui accompagne le passage du masculin au féminin, déchéance à laquelle seule l'instance auctoriale semble pouvoir mettre un terme en transformant le personnage en homme à la toute fin du récit. Lorsqu'au jardin d'enfants, le jeune narrateur s'était interrogé sur les raisons pour lesquelles ni lui ni Noah ne

« [voulaient] jouer le rôle de l'épouse » (*S* : 27), peut-être avait-il déjà compris que derrière l'opposition homme/femme se dissimulait en fait une hiérarchie entre les sexes.

Retenons que l'expérience féminine et l'expérience masculine du protagoniste lui octroient des statuts fluctuants. Aussi bien dire qu'il éprouve de l'intérieur la politique des identités. Il occupe une position dominante lorsqu'il performe le genre masculin et il est relégué à la position du dominé lorsqu'il performe le genre féminin. Le caractère, la personnalité et les aspirations du personnage, quant à eux, demeurent sensiblement les mêmes, ce qui suggère que sans les constructions sociales qui l'entourent, le sexe n'a qu'une incidence minimale sur le façonnement de notre identité. La dernière phrase du roman soulève d'ailleurs une interrogation intéressante quant à l'identité sexuelle finale du personnage : « J'AI TRENTE ANS. Je pèse soixante-trois kilos. Je mesure un mètre soixante et onze. J'ai les cheveux bruns et bouclés. Mes yeux sont gris-bleu. Mon groupe sanguin est O positif. Je suis d'origine canadienne. Je parle le français et l'anglais. » (*S* : 283) Soulignons ici la façon dont l'identité sexuelle est manifestement passée sous silence, alors même qu'elle est habituellement mise à l'avant-plan : l'identité se construit autour d'une série de traits comme l'âge, la langue et la nationalité, tandis que la phrase du roman s'articule de façon à ce que le genre ne puisse être décelé. La transformation du personnage en homme est-elle définitive? Nous l'ignorons. Et Martel nous invite à conclure notre lecture en songeant qu'après tout, cela n'a aucune importance.

Conclusion

Si nous y parvenons
Jamais nous ne serons soumis
Aux lois de cette terre
Les repères indéfectibles
Que connaît tout un chacun
Nous serons étrangers
Nous laissant ainsi être
Jour après jour
Nuit après nuit
Comme bon nous semble
Nous souciant peu
De savoir si nous sommes
Mâle ou femelle
Adulte ou enfant
Père ou mère
Préférant la vacuité transmise
Par ces sens colmatés
Aux dites vérités
Conçues par ceux qui en ont besoin
Pour se laisser croire
Qu'ils sont tel qu'ils croient être
Ne voulant pas admettre
Que rien n'est standard
Que tout est résultante
D'une anomalie imprescriptible

Christian Lapointe, *Trans*

Le discours dominant, celui qui circule le plus largement dans l'espace social, parle des revendications féministes des années 70 comme étant désormais acquises dans les sociétés occidentales – ou du moins, dans la société canadienne qui est la nôtre. Selon Christine Delphy, ce « mythe de l'égalité-déjà-là » constitue « l'arme la plus efficace » (Delphy, 2010) des campagnes antiféministes, qui matraquent constamment l'idée que « Tout est gagné, [qu'] il n'y a plus rien à faire » (Delphy, 2010). Malgré les gains notables réalisés par les femmes, « le genre justifie [pourtant] un ordre hiérarchique » (Molinier dans Fausto Sterling, 2013 : 13) au sein duquel le féminin se trouve encore dévalué au détriment du masculin. L'oppression des femmes est d'autant plus invisible qu'elle est intégrée à la culture et se manifeste de façon quotidienne. C'est ce que les féministes appellent communément le sexisme ordinaire : des représentations, des comportements, des gestes et des paroles qui infériorisent les femmes, qui contribuent à reproduire les inégalités entre les sexes et qui sont tolérés collectivement.

Dès l'enfance, garçons et filles apprennent « qu'avant toute pensée, avant tout ordre social, il y a des sexes qui sont naturellement, biologiquement, hormonalement ou génétiquement différents et que cette différence a des conséquences sociologiques » (Wittig, 2001 : 38); que la force, le courage et la raison appartiennent aux hommes et s'opposent à la douceur, la sensibilité et l'intuition qui sont l'apanage des femmes. Voilà pourquoi les stéréotypes de genre sont si difficiles à déloger. Ils sont à ce point perpétrés dans l'imaginaire qu'ils en viennent à revêtir un caractère *naturel*. Ce primat de la différence des sexes a pour effet de réguler le genre et de maintenir les rapports dissymétriques entre les hommes et les femmes. Ainsi, « ce qui est appris par chaque individu lors de la socialisation de genre n'est pas uniquement son propre "rôle" mais aussi toute "l'économie politique" qui donne sens à ce dernier ». (Bereni et autres, [2008] 2012 : 110).

Sur l'horizon post-moderne qui est le nôtre, certains individus refusent toutefois ces fatalités et décident de changer de sexe et/ou de genre, ou alors de le choisir (dans le cas des personnes intersexuées). Cela donne lieu à des représentations de ces identités dites problématiques. C'est à partir du postulat selon lequel les sexes mâle et femelle étaient traversés par des rapports de pouvoir que nous avons d'ailleurs élaboré ce projet de recherche, portant sur la représentation des identités sexuelles troubles dans la littérature et le cinéma canadiens contemporains. La visée principale de notre mémoire consistait à déterminer si le passage du masculin au féminin, entrepris par les personnages de notre corpus, affectait leur condition et, si oui, sur quels plans. Bien que nous supposions déjà qu'un traitement différentiel leur serait réservé en raison de leur « ambiguïté » identitaire, nous cherchions ultimement à établir un parallèle entre leur déchéance et leur saisie féminine. Mobilisant les théories féministes, constructionnistes et matérialistes, l'analyse de chaque œuvre s'articulait autour des trois axes suivants : le discours entourant le système de sexe genre (celui relayé par les personnages, mais aussi celui véhiculé par l'idéologie du roman et du film (Hamon, 1984)), le rapport au masculin et au féminin des personnages et, finalement, leur condition économique, matérielle, sociale et symbolique à la suite de leur transition. Chacune des œuvres ayant été soumise à l'examen, il convient maintenant de les mettre en parallèle afin de dégager ce qu'elles disent dans l'ensemble sur l'identité sexuelle et de genre de même que sur la dissymétrie sociosexuelle qui structure l'ordre social.

D'abord, nous nous demandions, en début d'analyse, s'il s'agissait de discours qui condamnaient ces mouvements identitaires ou qui les cautionnaient. Il s'est avéré que l'ouverture à l'identité trouble, perceptible à travers une valorisation narrative et filmique du motif de l'hybridité, constituait un trait commun à l'ensemble des œuvres. Par ailleurs, s'il y a bien une chose dont témoigne le parcours des quatre protagonistes étudiés dans ce mémoire, c'est que la société fabrique les identités, enjoignant aux hommes et aux femmes d'assumer leur « destin

sexuel » (Rubin, 1998 : 57) dans une sorte de complémentarité première. Plus précisément, les corps masculins et féminins sont « façonné[s] par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il[s] reste[nt] fini[s] et constitué[s] par les marqueurs du sexe ». (St-Hilaire, 1998 : 116) C'est d'ailleurs ce que suggère le roman *Annabel* en pointant du doigt la dimension normative que recèlent les interventions hormono-chirurgicales pratiquées sur les corps intersexués. Comme le fait remarquer Dorlin, à propos des personnes intersexuelles,

le problème n'est pas que le corps n'a pas de sexe ou n'est pas sexué – il l'est; le problème n'est pas que le processus physio-anatomique de sexuation n'a pas fonctionné – il a fonctionné; le problème, pour les médecins, est qu'il a *mal* fonctionné : il n'a pas donné lieu à une identité sexuelle identifiable comme « mâle » ou « femelle ». Aussi, l'intervention consiste à intervenir sur ces corps intersexes pour leur assigner, non pas un sexe (ils en ont déjà un), mais le *bon* sexe. [...] [Ce dernier] consiste essentiellement en un appareil génital mâle ou femelle « plausible », en un comportement sexuel « cohérent », à commencer par le comportement sexuel qui doit être « normalement » hétérosexuel. (2008 : 34, souligné dans le texte).

Avec candeur, le personnage de Wayne ainsi que le jeune narrateur du roman *Self* soulèvent des interrogations qui mettent de l'avant le caractère arbitraire des assignations identitaires. Les deux enfants se heurtent toutefois à la rigidité du monde des adultes, qui reconduisent les discours dominants sans même chercher à en interroger les fondements. Certes, le personnage de Jacinta accueille favorablement l'identité trouble de Wayne, mais elle se soumet tout de même, au final, à la décision de Treadway de l'élever en garçon, obéissante qu'elle est aux diktats de l'idéologie patriarcale. Rappelons, avec Rubin, que « [c]'est le même système social qui opprime les femmes dans les rapports d'échange et opprime tout un chacun par son insistance sur une division rigide de la personnalité ». (1998 : 48) De l'ensemble des œuvres, il ressort d'ailleurs une volonté manifeste de s'affranchir des exigences imposées tant par la tradition patriarcale que par les discours hégémoniques sur le genre.

Les quatre protagonistes de notre corpus récusent, chacun à leur façon, l'idée d'une assimilation systémique entre le sexe, le genre et la sexualité, illustrant de façon aiguë que l'identité

de genre est davantage attribuable à la performativité qu'à une quelconque nature. À cause du poids de la conception essentialiste, le choix de transiter du masculin au féminin se traduit toutefois chez les personnages de Wayne, de Laurence et de Marie-Pierre par une certitude de se réapproprier leur « véritable identité ». Force est de constater qu'elles ne parviennent pas à rompre complètement avec les cadres de pensées dominants, ceux-là mêmes qui érigent l'hétérosexualité au rang de norme. La transition identitaire de Laurence et de Marie-Pierre est d'abord perçue par le corps médical et l'entourage de ces derniers-dernières comme une volonté dissimulée (ou inavouée) d'hétérosexualiser leur désir. Si Marie-Pierre fait effectivement correspondre son identité anatomique à son orientation sexuelle, le personnage de Laurence ébranle quant à lui les codes qui régissent la sexualité en continuant d'entretenir des relations avec des femmes. Le couple qu'il forme avec Fred s'en trouve toutefois affecté. En effet, Fred sent constamment peser sur elle le poids de l'hétéronormativité, ce qui concourt à la perte de son couple. Quant à Wayne et au personnage-narrateur de *Self*, ils éprouvent de la culpabilité et de la honte pour avoir vécu une expérience homosexuelle et, surtout, en avoir ressenti du plaisir. Nonobstant le fait que les quatre protagonistes dérogent dans une large mesure aux usages établis, ils ne peuvent être totalement imperméables à leur culture. En témoigne également la façon dont ils perçoivent, puis performant le genre féminin.

En effet, à l'instar de la plupart des MtF, les personnages de notre corpus se réfèrent aux stéréotypes sociaux de la culture et tentent de performer un « idéal » de la féminité, sans chercher à déconstruire ou à dépasser ces représentations. Leur visée est la conformation du corps à un sentiment identitaire. Ce sentiment étant nourri par les représentations sociales, il n'est pas étonnant qu'elles adhèrent à une féminité fétichisée; ce qu'elles incorporent, « ce sont des réalisations connotées "féminines" par la culture : les vêtements, le sac à main, le maquillage, le vernis à ongles ». (Chiland, 2003 : 67) Notre hypothèse se trouve ainsi confirmée : la transition identitaire

des personnages s'explique principalement par la vision idéalisée qu'ils partagent du féminin, vision qui provient des images « ritualisées » (Goffmann, 1977) de la féminité qui circulent dans l'espace social. Si Dolan, Proulx, Martel et Winter réactivent certains stéréotypes de genre, ce n'est toutefois que pour mieux les dénoncer.

Le rapport problématique que les personnages entretiennent depuis l'enfance avec le masculin joue aussi un rôle des plus significatifs dans leur décision de transiter du côté du féminin. Non seulement illes ne se reconnaissent pas dans la masculinité normative que la famille et la société leur commandent de reproduire, mais illes ont tous et toutes été victimes à un certain moment de la domination masculine pour avoir affiché un comportement « déviant » par rapport à la norme. Cette violence engendre chez les personnages un profond dégoût du masculin ainsi que la ferme conviction de ne pas appartenir à cette classe de sexe.

Le système de sexe/genre reposant sur la partition rigide de l'humanité en deux groupes distincts (les hommes et les femmes), il entraîne par le fait même la « déréalisation et [la] négation de toutes les identités sexuelles qui ne peuvent être subsumées sous ces deux seules catégories ». (Dorlin, 2008 : 56) Les interventions hormono-chirurgicales pratiquées sur les corps intersexués, les difficultés administratives et juridiques entourant le changement d'état civil des personnes transsexuelles, les préjugés négatifs et la violence tant verbale que physique « auxquels [font] face les personnes concernées par la non-conformité du sexe/genre » (Gosselin, 2012 : 23) : voilà tout autant de formes d'oppression et d'exclusion sociale dont sont victimes les personnages de notre corpus. La lettre que Marie-Pierre adresse en dernier recours au ministère expose d'ailleurs les conséquences tant économiques, sociales que symboliques qu'entraîne la non-reconnaissance de son identité; la résistance des bureaucrates vis-à-vis son changement d'état civil complexifiant passablement sa recherche d'emploi.

Rappelons que le statut d'éminent scientifique de Marie-Pierre ainsi que celui d'enseignant en littérature de Laurence conféraient à ces derniers·dernières une position privilégiée dans l'espace social. Leur identité trans entraîne cependant leur exclusion de la sphère professionnelle, et ce, même si leur passage du masculin au féminin n'altère en rien la qualité de leur travail. Leur difficulté à faire reconnaître leur nouvelle identité révèle également les profondes lacunes de la langue française, fondée sur une logique des plus dichotomisantes. Wayne, pour sa part, est menacé à plusieurs reprises par son patron d'être congédié s'il ne soigne pas davantage son apparence. Il finit d'ailleurs par effectuer ses livraisons à la tombée de la nuit afin que ses client·e·s ne remarquent pas les transformations que subit son corps. Aussi bien dire que l'ostracisme dont il est victime le contraint à vivre dans l'illégitimité. Il en est de même pour Marie-Pierre qui, dépourvue d'argent, vole de la nourriture à l'épicerie et s'éclipse chaque semaine des grands restaurants qu'elle fréquente avec sa fille sans payer l'addition. La déchéance des personnages se répercute aussi dans les lieux qu'ils habitent à la suite de leur transition.

L'omniprésence des hommes au sein des instances de pouvoir invite cependant Marie-Pierre et Laurence à conclure que la violence de la bicatégorisation est liée de façon intrinsèque à celle de la domination masculine. À la suite de sa première transformation, la narratrice de *Self* prend également conscience que les hommes dominent largement l'espace public, espace que les femmes ne se permettent pas d'investir autant en raison des injonctions qui pèsent à leur endroit et du climat de peur dans lequel les maintient la culture du viol. Nous l'avons vu, le système de sexe/genre érige le masculin au rang de l'universalité, lui conférant une position dominante dans l'espace social et symbolique, tandis qu'il circonscrit le féminin dans une position subordonnée, de moindre valeur. À cet égard, les personnages de Laurence, de Marie-Pierre et de Wayne connaissent une « double dégradation de genre » (Bereni et autres, [2008] 2012 : 131) dans la mesure où illes dérogent au genre assigné à leur sexe en plus de *s'abaisser* au genre féminin, ce que trahissent par

exemple les remarques péjoratives de Treadway à l'égard des loisirs de son fils. Voilà pourquoi la situation des MtF et celle des FtM ne convoquent pas du tout les mêmes enjeux :

The transgendering of women and men need to be considered separately because they are very different phenomena. They are, however, usually run together in the literature as if they were but two faces of one single practice. The main difference stems from the fact that 'gender' is a political category that signifies caste status. Therefore, members of the superior caste, men, ostensibly lose status when they transgender, but for cross-dressers this can be precisely the reason for doing so as they can gain masochistic satisfaction... Members of the inferior caste, women, have quite a different experience when they transgender. They raise their status thereby, and in a society in which hatred and degradation of women has very harmful effects on women's sense of self, as well as a depressing effect on their lifetime earnings, this could be a powerful motivation to seek to enter the superior sex caste. (Jeffreys, 2014 : 101)

Il suffit d'ailleurs de replonger dans l'Histoire pour constater que celle-ci regorge d'exemples de femmes qui se sont travesties en homme dans le seul espoir d'améliorer leurs conditions économiques et matérielles ou d'accéder à la subjectivité littéraire qui leur était refusée (combien de livres, en effet, ont été écrits par des femmes, et signés sous le pseudonyme d'un homme).

Cette politique des identités traverse aussi les œuvres de notre corpus. Par exemple, l'identification de Marie-Pierre au genre féminin ne peut être actualisée que par le regard masculin. De même, ce sont les agressions à caractère sexuel qu'elle et Wayne subissent qui confirment finalement leur appartenance au groupe des femmes. *Self* de Yann Martel jette un éclairage encore plus révélateur sur la dissymétrie en jeu dans les relations entre les hommes et les femmes. La saisie féminine de la narratrice, contrairement à celle de Wayne, de Laurence et de Marie-Pierre, ne recèle aucune ambiguïté. C'est bien parce qu'elle est une femme qu'elle est soumise à la domination masculine et qu'elle subit un viol, « expression ultime du pouvoir patriarcal ». (Gagnon, 2008 : 121) La seule façon de recouvrer un certain statut social est sa transformation en homme par l'auteur à la fin du récit. En ce qui concerne les autres personnages du corpus, la fuite se présente aussi comme la seule façon possible de se délivrer de la violence de la bicatégorisation

et de la domination masculine. Marie-Pierre s'exile à San Francisco, ville reconnue pour sa communauté gay très active, et y trouve une nouvelle terre d'accueil; Wayne se rend à Boston pour visiter son amie d'enfance Wally Michelin; tandis que Laurence entreprend un voyage dans l'est des États-Unis à bord d'une caravane. Dans ces aires géographiques réputées pour leur ouverture et leur population instruite, les personnages parviennent à faire la paix avec eux-mêmes.

Enfin, il importe de souligner que la déchéance des personnages est accentuée par le décalage qui existe entre le féminin qu'elles projettent et celui du réel. Le féminin, en soi, n'est pas inférieur au masculin, mais en contexte patriarcal, les rapports sociaux de sexe en sertissent la domination. Virginia Woolf en faisant déjà l'observation en 1929 dans son célèbre essai pamphlétaire *Une chambre à soi*, dans lequel elle retraçait les conditions matérielles et économiques ayant longtemps entravé l'accession des femmes à l'écriture :

Vraiment, si la femme n'avait d'existence que dans les œuvres littéraires masculines, on l'imaginerait comme une créature de la plus haute importance [...]. Mais il s'agit là de la femme à travers la fiction. En réalité, [...] la femme était enfermée, battue et traînée dans sa chambre. [...] Elle envahit la poésie d'un bout à l'autre; elle est, à peu de chose près, absente de l'Histoire. [...] Quelques-unes des paroles les plus inspirées, quelques-unes des pensées les plus profondes de la littérature tombent de ses lèvres; dans la vie pratique elle pouvait tout juste lire, à peine écrire, et était la propriété de son mari. ([1929] 2012 : 68)

Ainsi, en tant que sujets identifiés au féminin, les personnages de notre corpus font l'expérience du « traitement concret » (Guillaumin, 1992) réservé aux femmes. Dans ce contexte, l'image de la chute, comme métaphore de leur passage du masculin au féminin, ne peut que s'imposer à notre esprit. La narratrice de *Self* n'avait-elle pas confié qu'après un viol, « on glisse constamment vers le bas »? (*S* : 270) Quant à Laurence, n'affirmait-elle pas avoir choisi de « descendre la pente dans la peau d'une femme »? (*LA*, 2 : 28 : 54)

À la veille de déposer ce mémoire paraît dans *La Presse* un article consacré à Stéphane – aujourd’hui Huguette – St-Denis, un scripteur québécois très prisé dans le milieu de l’humour qui, en 2010, a annoncé à ses collègues vouloir entreprendre des démarches pour changer de sexe. Si Stéphane St-Denis « a connu des années fastes dans le showbiz québécois » (Dumas, 2015), allant jusqu’à toucher un salaire annuel de 260 000 \$, Huguette vit aujourd’hui de l’aide sociale et « se nourrit souvent dans des banques alimentaires de Saint-Hyacinthe, où elle habite dans un logis modeste. » (Dumas, 2015) L’article raconte que « [m]algré tout le soutien exprimé [par ses collègues], le téléphone d’Huguette n’a plus jamais sonné après cette sortie du placard, à part pour quelques minuscules contrats. "J’ai travaillé comme un fou, comme une folle, pendant 10 ans et tout s’est arrêté d’un seul coup", se désole-t-elle aujourd’hui ». (Dumas, 2015) Vulnérable sur le plan économique, elle ne peut s’offrir toutes les opérations qui lui permettraient de devenir « une femme qui passe inaperçue. » (Dumas, 2015) À la lumière de cet article, nous ne pouvons conclure ce mémoire sans rappeler qu’au-delà des représentations, il y a avant tout des individus, souvent mis en situation de souffrance, ce qui illustre la réalité et la violence de l’exclusion matérielle. L’organisation Transgender Europe (TGEU) rappelle d’ailleurs qu’encore aujourd’hui, « [d]ans 34 pays du continent, la loi contraint les personnes trans’ qui souhaitent changer de nom ou de genre à divorcer, à être stérilisées ou à obtenir un certificat médical attestant qu’elles sont mentalement malades⁵⁵ ». Ces procédures humiliantes se doublent d’un effet pervers : elles dissuadent plusieurs personnes trans d’officialiser leur changement de sexe/genre sur le plan administratif et légal. Or, le fait de posséder des documents d’identité qui ne correspondent pas à leur apparence physique

⁵⁵ MASSILLON, Julien. « La vidéo choc sur la situation des trans’ en Europe », *Yagg.*, [En ligne], le 25 février 2015, <http://yagg.com/2015/02/25/la-video-choc-sur-la-situation-des-trans-en-europe/> (Page consultée le 28 février 2015).

contribue à les altérer davantage, jusqu'à les disqualifier du monde social. Par exemple « quand il leur faut prouver leur identité [...] lors d'un voyage, de l'ouverture d'un compte en banque ou de la location d'un appartement, les personnes trans' peuvent être forcées de dire qu'elles sont trans', accusées de frauder, et devenir la cible d'humiliations, de discrimination et de violence⁵⁶ ». En somme, que ce soit sur le plan économique, matériel, social ou symbolique, il semblerait que la société n'offre aux personnes intersexuelles et trans qu'une identité en marge.

« L'idée qu'il n'existe que deux sexes est profondément ancrée dans les sociétés occidentales. La langue refuse elle-même toute autre possibilité » ([1993] 2013 : 43), écrivait Anne Fausto-Sterling en 1993 dans son célèbre essai intitulé *Les cinq sexes. Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Plus de vingt ans après cette parution, des corrections hormono-chirurgicales sont encore pratiquées sur le corps des enfants intersexués, et les opérations de changement de sexe n'ont jamais été aussi nombreuses. Dans les deux cas, la visée est la même : inscrire les corps dans la logique binaire du genre. Fort heureusement, les mouvements sociaux critiques du genre se multiplient; les personnes intersexuelles se rassemblent et militent pour la dépathologisation de l'intersexuation; leur voix, et celle des trans, est de plus en plus souvent entendue. Cette prolifération de figures sexuelles non-conventionnelles dans l'espace public et médiatique « ouvre la voie à la production de nouvelles normes sexuelles ». (Dorlin, 2008 : 74).

La mise en récit grandissante d'identités sexuelles hors-normes témoigne également d'un important changement de paradigme. Comme le fait remarquer le protagoniste de *Laurence Anyways* à un collègue de travail, sa transition identitaire ne constitue pas seulement une « révolte » contre les normes dominantes; elle marque aussi les débuts d'une « révolution », c'est-à-dire d'une

⁵⁶ *Ibid.*

mutation profonde des structures idéologiques, politiques et sociales. En multipliant les personnages qui s'écartent de la norme identitaire et sexuelle et en déboulonnant les stéréotypes de genre, la littérature et le cinéma contribuent certainement au « renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres ». (Boisclair, 2008) Les œuvres dont nous avons fait l'étude dans ce mémoire invitent plus particulièrement à abolir le sexe, le genre et la sexualité comme catégories classificatoires. Ainsi pourrions-nous peut-être atteindre un jour, comme Derrida le formule si bien,

la zone d'une relation à l'autre où le code des marques sexuelles ne sera plus discriminant [...]. Relation dès lors non pas asexuée, très loin de là, mais autrement sexuée, au-delà de la différence binaire qui gouverne la bienséance de tous les codes, au-delà de l'opposition féminin/masculin, au-delà de la bisexualité aussi bien, de l'homosexualité ou de l'hétérosexualité qui reviennent au même. (Derrida dans Grange 2010 : 111)

Bibliographie

Corpus principal

Laurence Anyways, Réalisateur Xavier Dolan, Montréal, Lyla films Production, 2012, 1 DVD (159 minutes), sonore, couleur, 35 mm.

MARTEL, Yann (2010 [1998]). *Self*, Traduction d'Hélène Rioux, Montréal, XYZ, 283 p.

PROULX, Monique (2009 [1987]). *Le sexe des étoiles*, Coll. « Compact », Montréal, Québec Amérique, 328 p.

WINTER, Kathleen (2012 [2010]). *Annabel*, Traduction de Claudine Vivier, Montréal, Boréal, 467 p.

Corpus secondaire

CHÂTELET, Noëlle (2002). *La tête en bas*, Paris, Seuil, 2002, 151 p.

EUGENIDES, Jeffrey (2008 [2002]). *Middlesex*. Coll. « Points », Traduction de M. Cholodenko, Paris, Éditions de l'Olivier, 667 p.

HARPMANN, Jacqueline (1996). *Orlanda*, Paris, Grasset, 306 p.

LAPOINTE, Christian (2010). *Trans*, Coll. « Scène_S », Montréal, Les herbes rouges, 76 p.

MARIN, Maud (1987). *Le saut de l'ange*, Paris, Éditions J'ai lu, 347 p.

MOORE, George (1971). « La vie singulière d'Albert Nobbs », *Albert Nobbs et autres vies sans hymen*, Paris, Mercure de France.

PARADISI, Eric (2010). *Un baiser sous X*, Paris, Fayard, 200 p.

SUEUR, Jimmy (2003). *Ne m'appellez plus Julien*, Paris, L'Harmattan, 139 p.

THÉÂTRE DES CUISINES (1976). *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 78 p.

WOOLF, Virginia (1993). *Romans et nouvelles*, « Orlando », coll. « classiques modernes », Paris, La Pochotèque, p. 561-758.

WOOLF, Virginia ([1929]1992). *Une chambre à soi*, coll. « 10/18 », Paris, Denoël, 171 p.

Études sur œuvres au corpus

BARBON, Linda (1999). *Ironie, généricité et subversion dans Le sexe des étoiles de Monique Proulx*, thèse (M.A), Université Queen's, Ontario, 66 p.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2006). « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol.19, n° 2, p. 5-27.

BOISCLAIR, Isabelle (2008). « Le personnage intersexué : voie de renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres », *Nouvelles questions féministes*, vol. 27, n° 1, p.63- 78.

BORDELEAU, Francine (2004). « Yann Martel, l'écrivain hors frontières », *Lettres québécoises*, n° 113, p. 8-10.

CASTILLO DURANTE, Daniel, Julie DELORME et Claudia LABROSSE (2009). *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, coll. « Amarres », Ottawa, L'Interligne, 227 p.

LAURENCES ANYWAYS, [En ligne] <http://www.laurenceanyways.ca/>, (Page consultée le 20 novembre 2014).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Lise GAUVIN (2003). « Lectures croisées d'un texte en plusieurs états. *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénarios et film », *Cinéma et littérature au Québec : Rencontres médiatiques*, sous la direction de Michel Larouche, coll. « Documents », Montréal, XYZ, p. 55-72.

NEUHAUS, Mareike (2012). « Inventions of Sexuality in Kathleen Winter's *Annabel* », *Studies in Canadian Literature*, vol. 37, n°1, p. 123-140.

OPREA, Denisa-Adriana (2008). *Une poétique du personnage dans cinq romans québécois au féminin (1980-2000). Métaféminisme et postmoderne*, thèse (Ph.D), Université Laval, Québec, 375 p.

OPREA, Denisa-Adriana (2010). « De l'effritement à l'androgynie : l'image du couple dans le roman québécois au féminin », *Voix plurielles*, p. 116-134.

SAINT-MARTIN, Lori (1997). *Contre-voix; Essais de critique au féminin*, coll. « Essais critiques », Montréal, Nuit blanche éditeur, 291 p.

SMART, Patricia (1995). « Au-delà des dualismes : identité et généricité (gender) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx », *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 193 p.

Ouvrages et articles théoriques

Féminisme matérialiste et théories sur le genre

- AGACINSKI, Sylviane (2012). *Femmes entre sexe et genre*, coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris, Seuil, 167 p.
- BACHMANN, Laurence (2009). *De l'argent à soi. Les préoccupations sociales des femmes à travers leur rapport à l'argent*, coll. « Le sens social », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 239 p.
- BARIL, Audrey (2005). *Judith Butler et le féminisme post-moderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*. Mémoire (M.A), Département de philosophie et d'éthique appliquée, Université de Sherbrooke, 241 p.
- BERENI, Laure, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT et Anne RÉVILLARD (2008). « Sexe et genre », *Introduction aux Gender Studies. Manuel d'études sur le genre*, Coll. « Ouvertures politiques », Bruxelles, Éditions De Boeck, 2008, p.15-36.
- BERENI, Laure, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT et Anne RÉVILLARD ([2008] 2012). *Introduction aux études sur le genre*, coll. « Ouvertures politiques », Bruxelles, Éditions De Boeck, 357 p.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*, coll. « Liber », Paris, Seuil, 142 p.
- BUTLER, Judith ([1990] 2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Coll. « Poche », Traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 283 p.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006). *Défaire le genre*, Traduction de Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 311 p.
- DAFFLON NOVELLE, Anne (2006). *Filles-garçons : socialisation différenciée*, coll. « Vie sociale », Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 399 p.
- DE BEAUVOIR, Simone ([1949] 2012). *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, coll. « Folio/essais », Paris, Gallimard, 408 p.
- DE BEAUVOIR, Simone ([1949] 2012). *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, coll. « Folio/essais », Paris, Gallimard, 654 p.
- DELPHY, Christine (1998] 2009). *L'ennemi principal. Économie politique du patriarcat*, coll. « nouvelles questions féministes », Paris, Syllepses, 293 p.
- DELPHY, Christine ([2001] 2009). *L'ennemi principal. Penser le genre*, coll. « nouvelles questions féministes », Paris, Syllepses, 389 p.

- DELPHY, Christine (2010), *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française - 1880-2010*, coll. « Nouvelles questions féministes », Paris, Syllepses, 348 p.
- DORAIS, Michel (1999). *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB, 166 p.
- DORAIS, Michel (2011). « Évolution et enjeux du concept de diversité sexuelle », *La Régulation sociale des minorités sexuelles*, sous la direction de Patrice Corriveau et de Valérie Daoust, coll. « Santé et Société », Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-23.
- DORLIN, Elsa (2008). *Sexe, genre et sexualités*, coll. « Philosophies », Paris, PUF, 153 p.
- GAGNON, John ([1991] 2008). *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Traduction de Marie-Hélène Bourcier et d'Alain Giami, Paris, Payot.
- GOFFMAN, Erving (1977). « La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, p. 34-50.
- GONTHIER, Fernande (2006). *Homme ou femme? La confusion des sexes*, Paris, Perrin, 218 p.
- GUILLAUMIN, Colette ([1972] 2002). « Le catégorisant », *L'idéologie raciste*, Folio, p. 291- 301.
- GUILLAUMIN, Colette (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, coll. « Recherches », Paris, Côté-femmes, 239 p.
- GRANGE, Juliette (2010). « Genre et sexe : nouvelles catégories épistémologiques des sciences humaines », *Cités : Philosophie, Politique, Histoire*, Paris, Presses universitaires de France, n° 44, p. 107-121.
- HURTIG, Marie-Claude, Michèle KAIL et Hélène ROUCH (2002). *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS Éditions, 286 p.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1991). *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologie du sexe*, Paris, Côté-femme, 291 p.
- DE LAURETIS, Theresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Traduction de Marie-Hélène Bourcier, La dispute, coll. « Le genre du monde », 189 p.
- LESCOURET, Marie-Anne (2010). « Genre, sexe et histoire », *Cités : Philosophie, Politique, Histoire*, Paris, Presses universitaires de France, n° 44, p. 9-12.
- LESCOURET, Marie-Anne (2010). « Comme son nom l'indique... », *Cités : Philosophie, Politique, Histoire*, Paris, Presses universitaires de France, n° 44, p. 45 -59.
- MÉJIAS, Jane (2005). *Sexe et société*, coll. « Thèmes et débats- sociologie », Paris, Bréal, 128 p.
- MILLETT, Kate ([1969] 1977). *La politique du mâle*, Traduction de E. Gille, Paris, Stock, 463 p.

- MULVEY, Laura (1992). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, New York and London, Routledge, p. 22-34.
- PRECIADO, Beatriz (2000). *Manifeste contrat-sexuel*, coll. « Modernes », Traduction de Marie-Hélène Bourcier, Paris, Éditions Balland, 157 p.
- PROKORIS, Sabine (2002). *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*, Paris, Flammarion, 348 p.
- RICH, Adrienne (1981). « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, Paris, n°1, p. 15-43.
- ROUYER, Véronique et ZAUCHE-GAUDRON, Chantal (2006). « La socialisation des filles et des garçons au sein de la famille : enjeux pour le développement. », *Filles, garçons : socialisation différenciée ?* (sous la direction d'Anne Dafflon Nouvelle), Coll. « Vie sociale », Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 27-54.
- RUBIN, Gayle ([1975]1998). *L'économie politique du sexe : Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, Traduction de Nicole-Claude Mathieu, Cahiers du CEDREF, n° 7.
- RUBIN, Gayle (2010). « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Traduction de Nicole-Claude Mathieu, Paris, Epel, p. 135-224.
- ST-HILAIRE, Colette (1998). « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe », *Les Limites de l'identité sexuelle* (sous la direction de Diane Lamoureux), coll. « Itinéraires féministes », Montréal, Éditions du Remue-ménage, p. 57-85.
- SASTRE, Peggy (2009). *Ex Utero. Pour en finir avec le féminisme*, coll. « L'attrape-corps », Paris, La Musardine, 177 p.
- SEXISME ET SCIENCES HUMAINES – FÉMINISME. *Un blog féministe pour déceler les mécanismes sexistes qui maintiennent les inégalités entre femmes et hommes*, [En ligne], <http://antisexisme.net/tag/objectification-sexuelle/> (Page consultée le 2 février 2015).
- TIN, Louis-Georges (2010). « Comment peut-on être hétérosexuel? », *Cités : philosophie, politique, histoire*, Paris, Presses universitaires de France, n° 44, p. 91-105.
- VARIKAS, Eleni (1991). « Subjectivité et identité de genre. L'univers de l'éducation féminine dans la Grèce du XIXe siècle », *Genèses*, vol. 6, n° 6, p. 29-51.
- WITTIG, Monique ([2001] 2007). *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 119 p.
- ZARKA, Yves Charles (2010). « Un féminisme sans femme », *Cités : Philosophie, Politique, Histoire*, Paris, Presses universitaires de France, n° 44, p. 3-6.

Transidentité et intersexuation

- ALLESSANDRIN, Arnaud (2014). « Du "transsexualisme" à la "dysphorie de genre" : ce que le DSM fait des variances de genre », *Socio-logos, Revue de l'association française de sociologie* [En ligne], n° 9, mis en ligne le 24 février 2014, <http://socio-logos.revues.org/2837>, (Page consultée le 13 avril 2015).
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2000). *Mini DSM - IV- TR : Critères diagnostiques*, Elsevier Masson, 365 p.
- AUGST-MERELLE, Alexandra et Stéphanie Nicot (2006). *Changer de sexe. Identités transsexuelles*, Paris, Le cavalier bleu, 187 p.
- BASTIEN CHARLEBOIS, Janik (2014). « Femmes intersexes : sujet politique extrême du féminisme », *Recherches féministes*, vol. ° 27, n° 1, p. 237-255.
- CALIFA, Pat (2003). *Le mouvement transgenre. Changer de sexe*, Paris, Epel, 384 p.
- CHILAND, Colette (2003). *Le transsexualisme*, coll. « Que sais-je? », Paris, PUF, 127 p.
- ESPINERA, Karine (2008). *La transidentité. De l'espace médiatique à l'espace public*, coll. « Champs visuels », Paris, L'Harmattan, 187 p.
- ESPINEIRA, Karine, Maud-Yeuse THOMAS et Arnaud ALESSANDRIN (2012). *La transyclopédie. Tout savoir sur les transidentités*, Paris, Des ailes sur un tracteur, 350 p.
- FAUSTO-STRELING, Anne ([1993] 2013). *Les cinq sexes. Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Traduction de A-E Boterf, Paris, Éditions Payot et Rivages, 92 p.
- FAUSTO-STERLING, Anne ([2000] 2012). *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Coll. « Genre et sexualité », Traduction de O. Bonis et F. Bouillot, Paris, La Découverte, 390 p.
- FREDRICKSON, Barbara L. et Tomi-Ann ROBERTS (1997). « Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks » *Psychology of Women Quarterly*, Cambridge, n°21, 173-206.
- GILBERT-DREYFUS (1972). *Les intersexualités*, coll. « Que sais-je? », Paris, Puf, 126 p.
- GOSSELIN, Lucie (2012). *Intersexualité. Des sexes en questions dans les sociétés occidentales*, Mémoire (M.A), Université Laval, 152 p.
- GUILLOT, Vincent (2008). « Émergence et activités de l'Organisation internationale des intersexué·e·s », *Nouvelles questions féministes*, Lausanne, Antipodes, n° 1, vol. 27, p. 44- 150.

GRAILLE, Patrick (2001). *Les hermaphrodites aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Les belles lettres, 246 p.

JEFFREYS, Sheila (2014). *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*, New York, Routledge, 224 p.

KRAUS, Cynthia, Céline PERRIN, Séverine REY, Lucie GOSSELIN et Vincent GUILLOT, (2008). « Démédicaliser les corps, politiser les identités : convergences des luttes féministes et intersexes », *Nouvelles questions féministes*, Lausanne, Antipodes, n° 1, vol. 27, p. 4-15.

PICQUART, Julien (2009). *Ni homme ni femme. Enquête sur l'intersexuation*, coll. « L'attrape-corps », Paris, La Musardine, 234 p.

Théories littéraires et cinématographiques

BURCH, Noël et Geneviève SELIER (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, coll. « Philosophie et cinéma, Paris, Vrin, 128 p.

CASETTI, Francesco ([1993] 2008). *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. « Cinéma », Traduction de S. Saffi, Paris, Armand Colin, 374 p.

CRUZ, Jose et Jeremy VINEYARD (2004). *Les plans au cinéma*, Paris, Eyrolles, 135 p.

HAMON, Philippe (1984). *Texte et idéologie*, coll. « Écriture », Paris, PUF, 227 p.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1996). « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, n°51.

M. PATERSON, Janet (2004). *Figure de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 238 p.

JOSEPH, Sandrina (2009). *Objets de mépris, sujets du langage*, coll. « Théorie et littérature », Montréal, XYZ, 219 p.

LANDOWSKI, Éric (1997). *Présences de l'autre. Essais de sociosémiotique II*, Paris, PUF, 250 p.

RABATEL, Alain (1998). *La construction textuelle du point de vue*, coll. « Science du discours », Lausanne, Delachaux et Niestlé, 202 p.

Autres

BIBLIOTHÈQUE DU PARLEMENT DU CANADA, *Publication de recherches de la Bibliothèque du Parlement. L'écart salarial entre les femmes et les hommes*, [En ligne], le

29 juillet 2010, <http://www.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/2010-30-f.htm>, (Page consultée le 2 avril 2013).

DUMAS, Hugo. « Pas toutes riches come Caitlyn Jenner », *La Presse +*, [En ligne], le 4 juin 2015, http://plus.lapresse.ca/screens/565278e8-35b9-4eed-8418-1638f5566c9b%7C_0.html., (Page consultée le 4 juin 2015).

Herfort, Sophie (2011). *Le Jocond : qui était vraiment Mona Lisa?*, Michel Lafond, Paris, 277 p.

MASSILLON, Julien. « La vidéo choc sur la situation des trans' en Europe », *Yagg.*, [En ligne], le 25 février 2015, <http://yagg.com/2015/02/25/la-video-choc-sur-la-situation-des-trans-en-europe/>, (Page consultée le 28 février 2015).

OXFAM SOLIDARITÉ, « Violence faite aux femmes », [En ligne] <http://www.oxfamsol.be/fr/themas/violence-faite-aux-femmes>, (Page consultée le 15 septembre 2014).

CONDITION FÉMININE CANADA, *Fin à la violence faite aux femmes et aux filles*, [En ligne], 2 décembre 2014, <http://www.swc-cfc.gc.ca/violence/index-fra.html>, (Page consultée le 15 décembre 2014).

HONNETH, Axel (2004). « Reconnaissance », *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, sous la direction de Monique Canto-Sperber, Paris, PUF, p. 1640-1647.

LIPIANSKY, Edmond Marc (1990). « Identité subjective et interaction », *Les stratégies identitaires*, Paris, PUF, p. 173-211.

Annexes

Annexe 1.



Figure 1. La Mona Lisa dans *Laurence Anyways*

Annexe 2.



Figure II. Scène 6 : Angoisse en classe

Annexe 3.



Figure III. Scène 53 : L'Île au Noir

Annexe 4.



Figure IV. Scène 20 : La première journée en femme

Annexe 5.



Figure V. *Portement de croix* de Jérôme Bosch (en. 1500-1516)

Annexe 6.

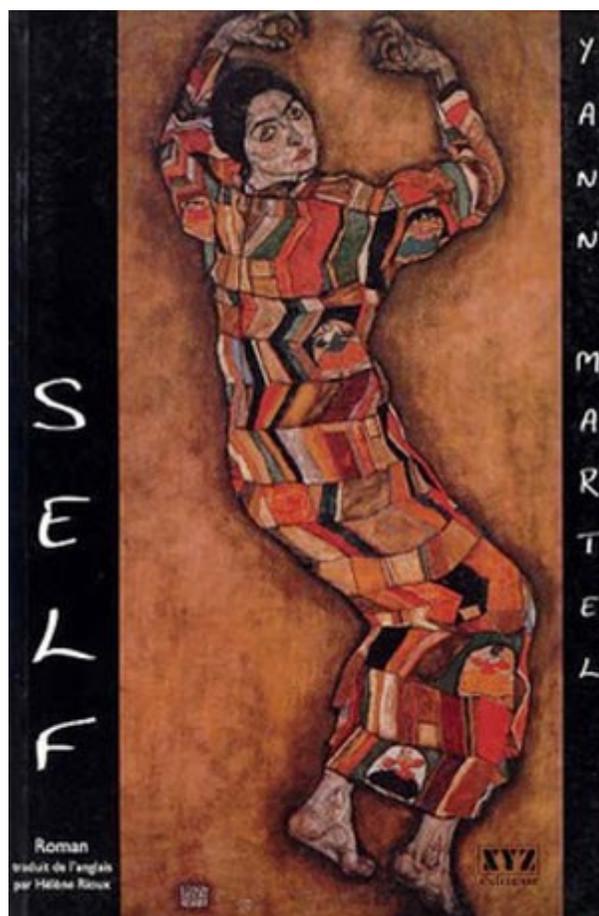


Figure VI. Couverture de l'édition francophone du roman Self

Annexe 7.

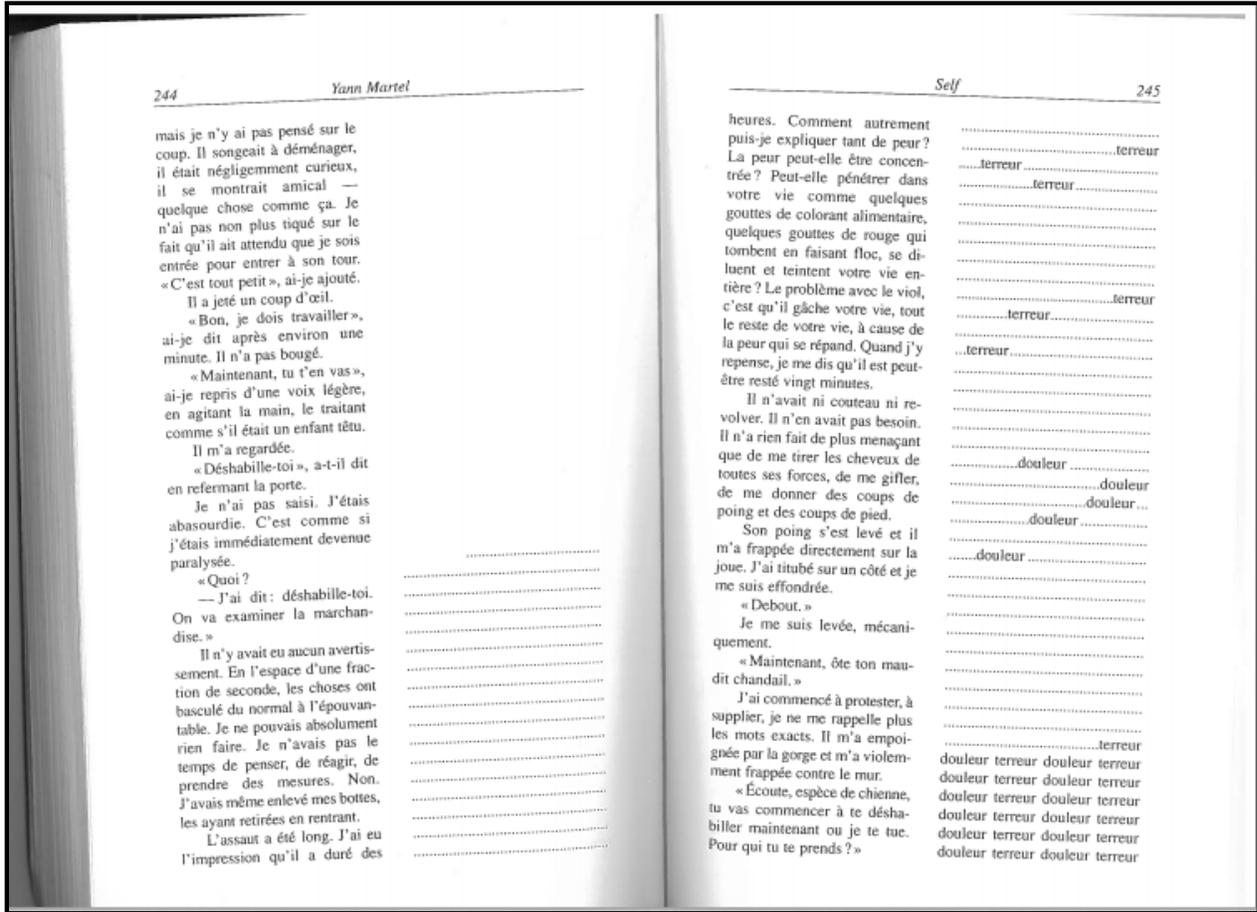


Figure VII. La scène du viol dans le roman *Self*, p. 244-245