

CORPS ET HÉTÉRONORMATIVITÉ DANS *XXY* ET *LE MÉDECIN DE FAMILLE* DE LUCÍA PUENZO

Sara CALDERON

RÉSUMÉ

En nous basant sur les analyses réalisées par Judith Butler dans *Ces corps qui comptent*, nous étudierons la façon dont *XXY* (2007) et *Le Médecin de famille* (2013) de Lucía Puenzo représentent le rapport du corps à la contrainte hétéronormative.

Au travers d'une étude des ressources narratives, il s'agit ici de voir en quelle mesure ces fictions mettent en place des représentations inclusives, de façon à devenir presque des fictions agissantes.

MOTS-CLÉS : LUCÍA PUENZO, CORPS, HÉTÉRONORMATIVITÉ, POSTMODERNITÉ, CONTRE-CANON

ABSTRACT

According to the perspectives developed by Judith Butler in *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* I will analyze how *XXY* (2007) and *The German doctor* (2013), both from Lucia Puenzo, represent the relationship of the body with the heteronormative taxation.

Through an analysis of narrative resources I will highlight to what extent these fictions create inclusive representations that could be considered as empowering fictions.

KEYWORDS : LUCIA PUENZO, BODY, HETERONORMATIVITY, POSTMODERNITY, COUNTER-HEGEMONIC STANDARDS

Sara Calderon est maîtresse de conférences à l'université de Nice depuis 2009, elle effectue ses recherches dans les domaines de la littérature latino-américaine, la narratologie et les études de genre. Elle est l'auteure du livre *Jorge Volpi ou l'esthétique de l'ambiguïté*, paru chez L'Harmattan, ainsi que de plusieurs articles portant sur les techniques narratives mises en œuvre dans les fictions contemporaines ainsi que sur les représentations de genre.

L'inflation des subjectivités qui a eu lieu durant les XX^e et XXI^e siècles se traduit dans les productions culturelles. Celles-ci ont constitué un des vecteurs d'expression privilégiés de discours jusque-là passés sous silence. Elles participent en ce sens, au même titre que les essais théoriques, à la mise en place de nouveaux discours venant contester les canons.

Dans le panorama audiovisuel de la sphère latino-américaine, le regard¹ des femmes a enrichi les perspectives, contribuant à multiplier les façons d'appréhender et de représenter le réel². Parmi les nombreuses réalisatrices que l'on trouve au tournant des XX^e et XXI^e siècles, l'Argentine Lucía Puenzo a produit une œuvre originale mettant souvent en scène des personnages qui, situés au seuil du cadre normatif délimité par les schémas et les régulations de genre, portent sur le monde un regard excentré remettant en question ces constructions. Entre les longs métrages de Puenzo, *XXY* (2007) et *Le Médecin de famille* (2013) abordent de façon directe la question du corps et de l'écart par rapport à la norme.

Dans la mesure où la question de la normalisation des corps reste une des pierres angulaires des régulations de genre, nous tâcherons d'examiner les représentations des corps hors-norme et de leur rapport à la contrainte hétéronormative que proposent ces deux films, en nous basant sur les travaux effectués par Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* (Butler, 2009). Ainsi, nous nous attacherons à mettre en lumière la façon dont ces films peuvent s'insérer dans une mouvance au sein de laquelle les productions culturelles participent à infléchir les schémas normatifs de genre et de sexe.

Dans *Ces corps qui comptent* Judith Butler réfléchit à la façon dont se constituent les corps culturellement intelligibles. Dans le sillage de Michel Foucault, elle voit la catégorie sexe comme un « idéal régulateur » qui ferait « partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit »

¹ Nous ne donnons pas ici à ce terme le sens que l'on peut lui donner dans les études cinématographiques, mais le sens plus large de regard porté sur le réel.

² L'article de Jorge Ruffinelli fait état de l'œuvre de quelques réalisatrices latino-américaines de premier ordre qui ont participé de ce renouveau (2014).

(Butler, 2009 : 15). En ce sens, elle définit la catégorie en tant que « processus » (Butler, 2009 : 16) qui réaliserait la matérialisation du sexe à travers la réitération forcée des normes régulatrices. Le sexe serait ainsi « une des normes par lesquelles on devient viable » (Butler, 2009 : 16) au sein du domaine de l'intelligibilité culturelle.

C'est donc le domaine de l'humain que les attributions de sexe et de genre participent à délimiter au sein d'un champ de discours et de pouvoir. Cependant, en même temps que par la répétition, les constructions de sexe et de genre se réalisent au moyen d'exclusions qui conforment le « dehors » nécessaire. Un « dehors » qui n'est pas absolu, mais constitutif, dans la mesure où il ne peut être pensé qu'en relation avec le discours qui l'exclut.

En ce sens, prolongeant les concepts mis en place par Freud, Butler définit le moi comme une « morphologie imaginaire » (2009 : 28) orchestrée par des schémas régulateurs dont la répétition produirait les possibilités morphologiques intelligibles. La matérialisation serait donc « une forme de citationnalité : c'est en citant le pouvoir que le 'je' accède à l'être et cette citation établit, au cœur de la formation du 'je', une complicité originelle avec le pouvoir » (Butler, 2009 : 30).

Des dissonances introduites dans la répétition peuvent toutefois naître des réarticulations mettant en question la force hégémonique des normes régulatrices. Ainsi, c'est du « dehors », où se situent les corps qui échouent à se matérialiser, que peut venir le questionnement de la fixité de la loi, à partir des possibilités discursives ouvertes par l'extérieur constitutif des positions hégémoniques.

Ce cadre conceptuel semble particulièrement pertinent pour aborder *XXY* et *Le Médecin de famille*. En effet, les deux films mettent en scène des protagonistes dont l'éloignement par rapport à la norme est à l'origine de nombreux questionnements ainsi que de la sollicitation de la figure du médecin, conçu ici non pas en tant qu'être bénéfique qui apporterait le bien-être physique, mais en tant que terrible vecteur de normalisation. La condition d'être en développement des deux protagonistes adolescents permet de poser de façon plus marquée la question du rapport de l'individu à la norme.

XXY, premier film de Lucía Puenzo, rapporte l'histoire d'Álex, une adolescente intersexe non-opérée et genrée fille au début de l'histoire qui, à l'instar de nombreux individus intersexes, se pose au moment de l'adolescence des questions concernant son développement ultérieur et, surtout, au sujet de l'assignation de genre qu'elle souhaite adopter.

De son côté, *Le Médecin de famille* narre l'histoire d'une famille qui, installée en Patagonie, décide d'ouvrir un hôtel et voit arriver un mystérieux hôte allemand qui ne les quittera plus. Particulièrement intéressé par Lilith, la fille de ses hôtes, qui est anormalement petite pour son âge, il n'aura de cesse d'insister auprès de ses parents pour qu'ils le laissent lui donner un traitement de croissance. Au fil du récit, l'on découvre que ce médecin n'est autre que le capitaine de l'armée nazie Joseph Mengele, tristement connu pour ses expériences sur des êtres humains dans les camps de la mort, et qui vécut réellement durant plus de 4 ans en Argentine. Finalement, ce n'est que de peu que la famille réussit à échapper, non sans dommage, au monstre.

CORPS ET HÉTÉRONORMATIVITÉ

Bien que cela apparaisse de façon moins évidente pour Lilith que pour Álex, l'écart des deux personnages par rapport à la norme semble se structurer autour des paradigmes de l'hétéronormativité. En effet, Álex possède les appareils génitaux d'un homme et d'une femme.

De son côté, la très petite taille de Lilith peut être mise en rapport avec la fécondité. À deux reprises le film précise que, alors que Lilith a douze ans, elle n'en paraît que huit ou neuf (3'50'' – 3'58''). En soi cela peut être significatif puisque la plupart des petites filles ont déjà leurs formes de femmes à douze ans, alors qu'il n'en est rien à neuf ans. Cependant, c'est l'onomastique qui confirme cette lecture : les différences de caractère entre la protagoniste et sa mère semblent en effet trouver une prolongation dans le choix pour elles de deux prénoms symboliques car, si la petite fille se prénomme Lilith, sa maman s'appelle Ève. Or, si dans la Bible Ève est à plusieurs reprises désignée par l'expression « Mère de tous les vivants » (Gn, 3, 20), le personnage de Lilith ramène par plusieurs chemins à la stérilité, qui serait une des nombreuses facettes du personnage.

Suivant certaines versions du mythe, Lilith aurait refusé, durant la période de l'Éden, de voir son corps déformé par les grossesses. D'autre part, le châtement que Dieu lui réserva à la suite de son refus de retourner auprès d'Adam consista à ce qu'elle donne naissance à de nombreux enfants dont elle verrait une partie mourir chaque jour. Finalement, la dévoration qui affecte la Lilith démon, et qui peut être déclinée tant en cannibalisme qu'en épuisement sexuel de ses proies, serait à rapprocher également de la stérilité³.

En ce sens, le choix de l'onomastique nous ramène à la thématique de la fécondité. Signalons par ailleurs que, le personnage de Lilith étant opposé à celui d'Ève en bien d'autres aspects, le simple choix des noms écarte la petite fille du modèle. D'une façon plus implicite, par la symbolique, l'écart par rapport à la norme de la petite Lilith nous ramène également, par la fécondité, à l'hétéronormativité.

DEUX SYSTÈMES DE SIGNIFICATION

L'écart par rapport à la Norme des deux protagonistes et les tâtonnements identitaires qu'il met en place sont différemment formulés dans ces films à la tonalité dissemblable. D'une part, il est significatif que, alors qu'Álex cherche à s'affirmer en tant qu'individu en s'écartant de la norme, la petite Lilith, fatiguée par les quolibets dont l'affublent ses camarades d'école, se plie volontiers aux expériences de l'hôte de ses parents, gagnée en outre par une fascination étrange. D'autre part, les éléments narratifs qui vont transmettre et mettre en scène les questionnements et l'évolution des personnages sont spécifiques à chaque film.

XXY est inspiré des cas réels de nombreux intersexes qui furent d'office assignés en tant que femme par le personnel médical et castrés étant bébés, ce qui engendra chez nombre d'entre eux une souffrance psychique

³ « Le trait le plus largement partagé des figures lilithiennes est peut-être la *conduite dévoratrice*. Ses objets seront tantôt plus spécialement les hommes, ou les enfants, ou encore les femmes en couche. Ce cannibalisme se caractérise en fait davantage par l'épuisement des forces vives de la victime que par sa seule dévoration. Cette dernière, souvent, ne fait que conclure l'épuisement sexuel de la proie choisie ou la malédiction portant sur sa descendance (...). Ce premier trait – dévoration – dissimule donc toute une problématique de *stérilité* charnelle et spirituelle. Lilith la Dévoratrice, c'est, d'un certain point de vue, la stérilité faite femme » (Bril, 1981 : 116).

parfois insurmontable⁴. Le ton du film est peut-être de ce fait plus réaliste, les cheminements identitaires d'Álex étant en partie transmis par le schéma actantiel, qui vient étayer les jalons posés par quelques scènes significatives⁵. Nous nous cantonnerons ici à la partie de ce schéma qui concerne les relations nouées sur un plan d'horizontalité, c'est-à-dire celles tissées avec les autres adolescents.

La dualité d'Álex est donnée d'emblée par la performativité. En effet, tout en ayant une apparence de fille, Álex performe souvent un comportement et une gestuelle plutôt genrés masculins : courses pieds nus dans la nature avec de grandes foulées (1'17'' – 1'50''); bagarres (18'06''-18'12''); une certaine agressivité sexuelle (7'28'' – 8'18''); se déplacer chez lui/elle torse nu (11'28'' – 12'50''); uriner debout dans la mer (1 h 11'40'' – 1 h 11'43''). Dans ces extraits, cette tension est aussi suggérée par la caméra, qui filme en plan serré.

D'autre part, durant tout le film, Álex côtoie deux garçons adolescents, tous deux attirés par elle/lui d'une certaine façon. Le premier Vando, son ami d'enfance, envisageait Álex comme une fille et fait dans un premier temps un violent rejet en apprenant son secret. Blessé.e, Álex lui inflige à ce moment de terribles coups et lui casse le nez.

À l'inverse, Álvaro, le fils de l'ami médecin de la mère du/de la protagoniste, dont Álex tombe amoureux/amoureuse, voit plutôt en lui/elle un homme. En effet, ayant lui-même découvert son homosexualité au cours d'un rapport homosexuel avec Álex, il n'aura de cesse, à travers Álex, qui n'en est pas dupe, de quérir cette partie de lui-même qu'il découvre à peine.

Le film fait donc état d'une situation où, bien que deux garçons soient d'une certaine façon fascinés par Álex, l'un l'est par ses marqueurs féminins tandis que l'autre l'est par ses marqueurs masculins. Les projections sociales effectuées sur la personne d'Álex participent donc à dire sa dualité,

⁴ Laurence Mulally signale que *XXY* résulte de la libre adaptation de la nouvelle « Cinismo », insérée dans le recueil *Chicos* de l'écrivain argentin Sergio Bizzio. La réalisatrice s'intéressant davantage à l'adolescence en tant qu'âge de questionnements qu'aux intersexes à proprement parler, c'est surtout le personnage qu'elle retient de cette nouvelle (2011).

⁵ Eva Tilly fournit une analyse fine de la symbolique liée aux éléments et à la nature pour dire la dualité dans *XXY* (2014). Comparativement au *Médecin de famille*, nous considérons quant à nous, que le schéma actantiel joue dans le film un rôle essentiel pour dire la dérogation d'Álex aux schémas de l'hétéronormativité et le parcours identitaire que cela suscite.

mais aussi l'illisibilité de son identité. La situation de l'assignation des rôles entre ces personnages trouve une issue lorsque, finalement, Vando accepte la double nature d'Álex sans que cela altère leur profonde amitié teintée d'amour platonique et Álvaro est séparé de lui/elle, par son nécessaire retour en ville.

La question de la définition identitaire dans le cadre d'un schéma actantiel est encore complexifiée par la perturbation que le spectateur perçoit chez Álex alors que, réfugié.e chez une amie d'enfance, celle-ci lui lave les cheveux sous la douche (51'55" – 53'00"). L'extrait suggère une tension sexuelle en filmant en plan rapproché et en montrant que les yeux d'Álex sont fixés sur son amie. L'ambiguïté des gestes de celle-ci contribue à affirmer cette tension, car elle lui lave les cheveux en descendant ses mains autour de son cou, comme si elle allait l'enlacer. Cela perturbe fortement Álex, comme le montre le fait qu'il/elle se détache de ses bras brusquement à la fin de la scène.

Les oscillations identitaires émanant des projections sociales et des interactions qui dérivent du schéma actantiel sont étayées par certains moments du film qui traduisent plus particulièrement l'impossibilité d'exister dans le cadre des paramètres du schéma hétéronormatif. Le moment où Álvaro entre dans la chambre d'Álex et y trouve un de ses cahiers d'enfance est emblématique. Álvaro tourne les pages, le cahier est filmé en caméra subjective en gros plan, et la succession des dessins, qui reproduisent une figure représentant Álex, est de plus en plus tourmentée (44'50"–45'15"). Un autre moment emblématique, qui constitue un des climaxes du film, se situe peu après le premier rapport sexuel d'Álex, qui a eu lieu avec Álvaro. Álex, seul.e dans sa chambre, se contemple nu.e dans la glace en pleurant, sous le regard d'Álvaro, qui le/la voit par la fenêtre (36'43" – 37'10"). Le champ contre-champ participe à dire dans cet extrait la solitude des personnages, qui perçoivent tous deux à ce moment de façon plus marquée leur écart à la norme.

Si dans *XXY* la narration tend vers le réalisme, les éléments qui permettent de représenter les hésitations et questionnements de Lilith dans *Le Médecin de famille* sont au contraire d'ordre symbolique. Nous avons déjà fait allusion à l'onomastique. Dès les premières scènes du film, l'une des

poupées fabriquées par le père de Lilith prend par ailleurs une importance symbolique essentielle.

Outre son travail dans l'hôtel qu'il tient avec sa femme, le père de Lilith fabrique des poupées, le film prenant soin d'affirmer que le père aimait « qu'elles soient toutes différentes » (37'05" – 37'07"). C'est l'une de ces poupées, Wakolda, qui prendra un relief particulier.

En effet, la poupée livre une des clés interprétatives du film. Dès les premières scènes, alors que Lilith est en train de ranger ses affaires dans la voiture qui doit mener la famille à Barriloche, Wakolda, tombée à terre par mégarde, permet le premier dialogue entre Lilith et Mengele. Alors que la caméra montre Wakolda au premier plan, on peut percevoir sur son torse une ouverture qui doit permettre d'y placer un cœur (3'16" – 3'21" ; 3'25" – 3'27"). La relation d'homologie symbolique entre Lilith et Wakolda est établie dans cet extrait par trois plans moyens alternés axés tour à tour sur Lilith et sur la poupée, puis par une alternance de points de vue : plongée sur Wakolda, contre-plongée sur Lilith.

Puis Wakolda réapparaît peu après, alors que le groupe en voyage pour la Patagonie passe une nuit chez un fermier à cause de l'orage. Éveillée durant la nuit, Lilith va parler avec Mengele, qui est en train de nettoyer sa poupée (36'49" – 37'19"). La scène pose le rapport trouble qui va se nouer entre Lilith et Mengele, nous reviendrons sur cela.

Finalement Wakolda fait deux autres apparitions qui sont complémentaires. Le père de Lilith souhaite que l'une de ses poupées ait un cœur et le début du film a montré que Wakolda a été prévue à cet effet. Alors que Lilith accompagne son père dans son atelier pour achever la poupée, elle précise : « C'est pour cela que j'ai choisi Wakolda, c'était la plus étrange, comme moi » (37'12" – 37'19"). L'identification entre les deux est renforcée avec le même procédé que dans l'*incipit* du film, par une alternance de plans avec la poupée vue en contre-plongée en caméra subjective à travers les yeux de Lilith.

Le film pose ainsi un parallélisme qui n'aura de cesse de se développer par la suite et qui est d'autant plus explicite si l'on tient compte du fait que le titre du film en Argentine était précisément Wakolda. Nous partageons l'analyse que fait Maya Desmarais du nom et du rôle de

Wakolda (2014). Le nom de la poupée est révélateur à plus d'un titre : d'origine mapuche, il renvoie à la compagne de Lautaro, guerrier du XVI^e siècle qui est un des emblèmes de la résistance du peuple mapuche et que Wakolda accompagna dans toutes ses luttes.

Le fait que le titre d'origine soit le nom de la poupée fait donc bien de celle-ci un élément central du film et la question de la résistance à l'imposition par la force qui lui est associée renforce le lien entre elle et Lilith. Ainsi, alors même que Lilith commence à suivre auprès du personnage de Mengele son douloureux traitement hormonal de croissance, celui-ci a l'idée d'investir dans la production de poupées du père afin de les produire en série. C'est là que s'insère la dernière intervention de Wakolda : alors que Lilith se réveille le jour où elle doit aller visiter l'usine de poupées avec son père et leur hôte, elle voit sur sa table de chevet, à côté du réveil, sa poupée. Un gros plan montre la table de chevet avec le réveil au fond. Wakolda se trouve devant celui-ci, le bruit de tic-tac laissant supposer qu'elle possède peut-être maintenant un cœur.

Puis, survient la visite à l'usine où attendent des centaines de poupées blondes, aryennes. Puisque toutes les inventions du père de Lilith ont été reproduites, il a également été prévu de produire une poupée avec un cœur. Alors que le directeur de production a montré au père cette poupée, celui-ci décide de finir de l'armer lui-même. Lorsqu'il contemple son travail achevé, la caméra adopte le regard du père et juxtapose Lilith et la poupée. Celle-ci, dans un plan serré, apparaît floue, tandis que Lilith, qui a commencé le traitement hormonal apparaît en toute netteté à l'arrière, comme le véritable centre d'intérêt du regard porté par la caméra, dont la mise au point est réglée sur elle (1 h 2'29").

La découverte de l'identité réelle de l'hôte des parents intervient peu après la visite de l'usine. Confrontée à l'horreur de cette révélation et de la prise de conscience d'avoir été utilisée en tant que cobaye, Lilith accepte sa constitution.

Tout au long du film Lilith poursuit donc un cheminement qui va de la conscience de sa différence à la tentative de l'effacer puis à l'acceptation de celle-ci comme définitoire. Il est donné tout en filigrane essentiellement par le biais de la symbolique.

FIGURES DE LA NORMATIVITÉ : REGARD SOCIAL, ATTENTES PARENTALES, FIGURE DU MÉDECIN

Bien que les deux personnages, Lilith et Álex, arrivent à l'harmonie d'un moi qui n'est pas entièrement conformé par la citationnalité, pour reprendre les termes de Butler (2009 : 30), tous deux se voient confrontés durant le film aux exigences de la normativité. En effet, la norme apparaît dans son triple versant du regard social, des attentes parentales et de la figure du médecin.

Le regard social est véhiculé dans *Le Médecin de famille* par les camarades de classe de Lilith. La petite fille est inscrite peu après l'arrivée de la famille à Bariloche, dans une institution que sa mère fréquenta étant enfant. Le culte des corps et la volonté d'homogénéisation qui la caractérisent révèlent la filiation avec les mouvements qui ont été à la base du nazisme. De plus, le film introduit l'adhésion explicite à celui-ci par le biais des photos que la mère de Lilith montre à sa fille. Sur celles-ci les drapeaux à la croix gammée apparaissent clairement, elles sont montrées en gros plan (16'27" – 16'43"). Puis intervient l'image des *Sonnenmenschen* sur lesquels Lilith se renseigne dans son école à la suite d'une conversation avec Mengele (34'17" – 34'45"). Les jeux cruels concernant la normativité auxquels peuvent s'adonner les enfants prennent dans ce contexte un relief particulier, gagnés en quelque sorte par la signification métaphorique qui imprègne le film.

Le regard social est plus diffus dans *XXY*⁶. Il existe en tant que menace à laquelle Álex et sa famille sont toutefois prêts à se confronter (1 h 18'13"). Puis, au cours du film, Álex subit des attaques verbales venant de l'entourage immédiat de Vando (18'19" – 18'21"). C'est aussi pour

⁶ Dans son travail sur le trauma queer dans *XXY*, Bécquer Medak-Seguín postule que, dans la mesure où le trauma dérive pour le sujet queer de l'interpellation culturelle, celui-ci serait inséré en tant que potentialité dans son identité. C'est ainsi qu'il noue le trauma, en tant que possibilité, à sa définition du queer : « *Entendiendo el sujeto queer como un sujeto en el cual ya se ha inscrito la posibilidad traumática por parte de una sociedad incómoda hacia estas identidades sexuales abre la posibilidad para mejor posicionarlos en la tela cultural no en sus márgenes, sino en su epicentro expresivo. El desarrollo de identidades queer no se parece a su homóloga heteronormativa. De ahí, la teoría del trauma ayuda este posicionamiento a través de valorar la expresión propia del sujeto y entenderla como una aproximación a lo eludible* » (Medak-Seguín, 2011 : 20).

beaucoup Álvaro qui, sans le savoir, médiatise toute une série de pratiques d'exclusion qui restent hors-champ lorsqu'il signale à Álex que tout le monde le/la regarde étrangement (20'00" – 21'00").

Finalement, l'un des moments les plus durs du film est l'agression au cours de laquelle un groupe de garçons immobilise Álex pour regarder ses deux sexes. Paradoxalement, alors qu'elle marque son exclusion du groupe hétéronormé, cette agression marque aussi le début de son inclusion dans un Ailleurs, puisque c'est Vando, à qui Álex ne parlait plus, qui vient délivrer Álex de ses bourreaux (1 h'39" – 1 h 3'40"). C'est ce moment qui marque la réconciliation entre Álex et Vando et donc un nouveau départ.

La problématique de la normalisation est aussi portée par le couple parental. Les deux films montrent la préoccupation des deux couples pour l'insertion sociale de leur enfant. Ceux-ci sont par ailleurs configurés dans les films d'une façon analogue, chacun des deux parents adoptant un rôle similaire vis-à-vis de l'écart normatif de l'enfant.

Tandis que le père accepte sans trop de difficulté la différence de son enfant, c'est la mère qui engage le processus de normalisation. Alors que dans *XXY* c'est la mère qui sollicite son ami médecin pour qu'il vienne de Buenos Aires afin de parler à Álex, qui souhaite arrêter son traitement hormonal, dans *Le Médecin de famille* c'est aussi la mère qui convainc le père de laisser leur fille se soumettre au traitement de croissance. Cependant, les parents constituent une autorité bienveillante qui, face à la souffrance – dans le cas de Lilith – ou à la volonté – dans le cas d'Álex – de leur progéniture, renonce au projet normalisateur.

Le « médecin » apparaît sous un jour plus sombre. Incarnant une métaphore presque d'héritage foucauldien, il se définit en tant qu'entité normalisatrice dont le point de vue monolithique rend impossible la prise en considération d'un autre critère que la conformité à ce qu'il institue en norme. La figure atroce de Mengele apparaît, ainsi, comme une sorte de paroxysme de cette représentation. La question du rapport à la norme de l'individu hors-norme étant une constante dans les films de Lucía Puenzo, ce n'est peut-être pas un hasard si la réalisatrice a décidé d'aborder ici un personnage de cette nature.

Avant d'analyser le personnage du « médecin », signalons l'apparition dans les deux films du corps objectivé. Il apparaît d'emblée dans *XXY*, avec le pastiche dans le titre du langage scientifique servant à énoncer les caryotypes. Cependant, il semblerait que la formule ait surtout été choisie pour sa valeur expressive, car ce caryotype est celui des personnes atteintes du syndrome de Klinefelter, qui sont de phénotype masculin pour ce qui est de l'appareil génital et possèdent 47 chromosomes, les personnes intersexuées pouvant correspondre à toutes sortes de caryotypes et possédant 46 chromosomes (Haffén).

Puis, les dossiers contenant les données médicales d'Alex sont montrés en gros plan à deux reprises (3'49'' – 3'51'' ; 11'04 – 11'09''). Par ailleurs, dans *Le Médecin de famille* le cahier de Mengele acquiert un rôle central. Ses pages sont présentées en gros plan au début du film, le dessin représentant Lilith étant immédiatement suivi de croquis de cadavres couturés dont l'aspect décharné suggère qu'ils proviennent des camps de la mort. En outre, Lilith n'a de cesse de citer le cahier, sa voix de narratrice intervenant en *off* dans de nombreuses scènes.

Ces interventions sont importantes, car Lilith adopte alors un regard extérieur et normatif sur elle-même, en particulier avec l'usage de la troisième personne et du mot « spécimen » qu'elle reprend (1'51'' – 1'58''). La phrase qui ouvre le film semble fondatrice à plus d'un titre : « Dans son cahier il a écrit : une mystérieuse harmonie dans l'imperfection de ses mensurations » (2'00'' – 2'06''). Cette phrase déshumanise Lilith en instaurant l'objectivation du corps, puis elle s'avère également fondatrice du type de relation qui va s'installer entre victime et bourreau. Nous le verrons, une des forces du *Médecin de famille* est en effet de montrer le phénomène de l'emprise.

Concernant le corps objectivé, on peut donc dire qu'il apparaît dans *XXY*, mais qu'il est omniprésent dans *Le Médecin de famille*, ce qui met en place un fonds de déshumanisation, dans le meilleur des cas, voire débouche sur une violence physique déclarée dans le cas de Lilith.

Pour revenir au personnage du « médecin » à proprement parler, l'on peut noter que le rapport des deux adolescents à celui-ci est diamétralement opposé. Dès le début, Alex fait preuve envers Ramiro d'une

méfiance frisant l'hostilité et, bien que celui-ci soit partisan d'opérer Álex afin de faire de lui/elle définitivement une femme, l'histoire ne lui permet pas vraiment d'entreprendre quoi que ce soit sur l'adolescent.e.

D'autre part, s'il est vrai que Ramiro possède cette sorte de froideur envers l'individu qui s'écarte de la norme, c'est plutôt envers son fils que ce trait se manifeste. Confronté à l'éventualité de l'homosexualité d'Álvaro, Ramiro fait preuve envers lui d'un mépris affiché qui atteint son paroxysme lorsque, au cours de la dernière soirée avant le retour à Buenos Aires, il répond avec une cruauté inouïe à la sollicitation de reconnaissance de son fils. La dureté du propos est renforcée par l'impression d'intimité que crée l'inclusion des deux personnages dans le champ de la caméra filmant en plan serré (1 h 13'00" – 1 h 15'30"). Ce manque total d'empathie, qui révèle le statut presque non-humain que l'individu peut revêtir au regard de la norme, apparaît avec force dans *Le Médecin de famille*.

Mengele est un des criminels nazis les plus tristement connus pour s'être livré à de terribles expérimentations sur les prisonniers des camps de la mort. Peut-être pour parer à l'horreur, le film ne le nomme presque pas, laissant émerger son identité par les détails qui parsèment la diégèse. Ainsi, son nom n'apparaît qu'une seule fois, dans l'un des titres du journal que Mengele feuillette (31'46" – 31'50").

Dans le film, Mengele mène ses expériences tant sur Lilith que sur les jumeaux que porte sa mère. Cependant, le centre de notre réflexion étant la représentation de l'empreinte sur les corps de l'hétéronormativité et celle de la dérogation à celle-ci en tant que positivité, nous nous bornerons ici à analyser le seul cas de Lilith.

En réalité la présence asphyxiante de la Norme est symboliquement surdéterminée dans *Le Médecin de famille* : le personnage choisi, Mengele, est atroce ; l'institution éducative que Lilith a intégrée est réglée comme instance normalisatrice ; la présence du cahier de Mengele sature le film. Une des différences majeures avec *XXY* se trouve cependant dans le rapport qui se tisse entre Lilith et Mengele. En effet, *Le Médecin de famille* montre une

violence symbolique qui s'exerce à partir de la véritable fascination qui s'installe entre Lilith et Mengele⁷.

La séduction effective qui se met en place correspondrait en plus, dans le cas du capitaine nazi, aux pratiques de « séduction » qu'il exerçait sur ses futures victimes, sans doute dans le cadre du sadisme qui l'a tristement caractérisé. De la part de Lilith, la fascination semble être rendue possible par plusieurs éléments : dans un premier temps, elle dérive non seulement du prestige et de l'aura de légitimité que porte en soi la figure d'un médecin, mais aussi des manières douces et polies du personnage. Puis, elle est facilitée par la rapide complicité qui s'installe entre lui et sa mère. Finalement, elle découle aussi de la séduction teintée de sexualité latente qui s'installe entre les deux, sans doute du fait de la situation de Lilith en cet âge incertain où la petite fille amorce sa transition à l'âge adulte.

À ce propos, Laurence Mulally souligne que le choix de mettre en avant des adolescents est une constante dans l'œuvre de Puenzo, qui semble juger « stratégique et prolifique » (2015) le point de vue d'être en devenir susceptibles de percevoir les injonctions normatives, y compris lorsqu'elles sont véhiculées par les parents. En effet, le regard critique sur un ordre symbolique viendra plus facilement d'un être situé à l'orée de celui-ci que d'un être qui y appartient résolument. Par ailleurs, il est certain que l'éveil de Lilith à la sensualité semble ici déterminant dans la mise en place de ce rapport de fascination mutuelle.

Tout se passe comme si le personnage de Mengele mettait à profit les tâtonnements de la petite fille lors de l'éveil et de la prise de conscience de sa propre sexualité. Ainsi, plusieurs moments du film montrent bien une relation qui serait presque de l'ordre de l'attraction. Une première transgression s'opère lorsque Lilith découvre Mengele en train de nettoyer sa poupée : alors même que la petite fille est consciente que sa mère lui a interdit de parler aux inconnus et qu'elle verbalise cette interdiction, elle fait le choix, poussée par lui, d'enfreindre cette règle. En outre, le fait que la

⁷ Au cours d'un entretien, la réalisatrice aurait explicitement formulé son souhait de faire également de la séduction un élément central de son film. Elle définit le film comme « *básicamente la historia de una cacería y de una seducción : una cacería de este hombre hacia ellos y también de ellos hacia la seducción que les provoca, una seducción mutua, de todo el mundo. A mí me interesaba ese mundo* » (Desmarais, 2014).

scène soit filmée en plans rapprochés suggère une proximité entre les personnages (10'34" – 11'27"). Puis, lorsque Lilith découvre Mengele à l'entrée du parc qui entoure l'hôtel de ses parents alors que celui-ci souhaite s'installer chez eux, la symbolique des images est parlante. Lors du dialogue, Lilith et Mengele se tiennent chacun d'un des côtés du seuil de la propriété des parents, la présence de la porte soulignant leur séparation. La porte suggère ainsi un interdit et l'évolution d'un plan large à un plan serré la transgression imminente de cet interdit. Le champ-contrechamp met en relief la question du seuil, situant les deux personnages dans deux espaces différents tandis que la gestuelle, avec un échange de regards insistants entre les deux, révèle une proximité nouvelle (19'52" – 20'19").

Finalement, alors que Lilith est en train d'embrasser un garçon de sa classe, Mengele reste un moment sur le seuil de la porte avant de partir ou de faire irruption. C'est le fait que les deux jeunes gens perçoivent sa présence qui oblige Mengele à entrer. Lui et Lilith éprouvent alors une gêne qui semble excéder l'infraction des règles de la bienséance (52'27" – 53'19"). Tandis que Lilith semble bien gagnée par des émotions incertaines situées au carrefour d'une sensualité et d'une sexualité émergentes, il s'agit du côté de Mengele d'un intérêt pour ce qu'il considère comme une anomalie.

Néanmoins, si dans le cas d'Ève, l'emprise de Mengele suffit à la soumettre, dans le cas de Lilith il faut rajouter la violence symbolique qu'elle subit à l'école pour qu'elle consente à son intervention. Quoi qu'il en soit, une fois le processus engagé, Lilith ne semblant plus se percevoir que par la médiatisation du regard que la norme, sociale ou médicale, porte sur son corps, elle ne reculera devant aucun effort ni aucune souffrance pour gagner quelques centimètres supplémentaires.

Le film montre autant l'assujettissement que la libération. En effet, bien qu'ayant volontairement accepté le processus de normalisation entrepris par l'hôte de ses parents, Lilith finit par briser d'elle-même le lien. Lorsqu'il s'avère, à la suite de la naissance prématurée des jumeaux que porte Ève, puis de la mort de l'un d'eux, que l'influence de l'invité est nuisible, Lilith est capable de se confronter à lui et de répondre par la négative à une sollicitation pour laquelle il espérait recevoir une réponse positive (1 h 21'30" – 1 h 21'55"). L'éclat de ce sursaut de survie est renforcé

par le jeu de points de vue qu'établit la caméra, qui filme l'affrontement en suggérant que Lilith occupe toujours la position de dominée puisque le dialogue alterne les plans en plongée sur Lilith et en contre-plongée sur Mengele. La révolte a cependant lieu, la présence du couteau évoquant très bien une double violence : celle que Lilith risque, car il semble qu'il veuille la poignarder, et celle qu'elle a subie, puisqu'il s'en sert pour faire une dernière encoche marquant les centimètres gagnés.

Tant *XXY* que *Le Médecin de famille* mettent en scène deux jeunes gens qui se situent physiquement à distance des normes genrées. Bien qu'ayant conscience de cet écart, aucun d'eux n'apparaît en souffrance profonde au début des films. En effet, malgré la présence d'une perception sociale qui déjà les pousse au secret, pour Alex, et à la mise à distance par l'ironie, pour Lilith, aucun des deux ne semble atteint dans son moi profond. C'est donc réellement par l'arrivée de la figure du médecin, c'est-à-dire du discours normatif légitimé par le poids de l'autorité, que le corps devient gênant. Puis, malgré des parcours différents, les deux personnages finissent par s'opposer à cette autorité pour affirmer leur être.

Le point de vue excentré que le film adopte pour envisager l'ordre symbolique s'avère en ce sens entièrement profitable. Donné tant par l'âge que par la constitution des personnages, il permet de formuler une critique de cet ordre en représentant la normalisation comme violence et la contrainte hétéronormative à la fois comme convention et oppression.

D'autre part, de l'adoption de ce point de vue excentré découle un croisement de regards : celui de la société sur l'individu hors-norme, dont on a vu la présence dans les deux films, mais aussi celui de l'individu hors-norme sur une figure du médecin qui dans les deux cas se mue presque en allégorie terrible de l'impératif de normativité. L'intervention de ce personnage intègre ainsi avec succès à l'histoire le monstrueux tel qu'on le trouve dans les fictions contemporaines. Dans ce contexte, cela a pour effet de redéfinir les marges de la communauté et la place que l'individu non hétéronormé y occupe.

Roger Bozzetto précisait que dans les fictions contemporaines le monstre n'était plus décelable que par ses actes et par la violence sans cause apparente qu'il incarne (2011 : 120). Ramiro n'a pas de possibilité d'agir sur Álex du fait de son hostilité, mais son aspect monstrueux se manifeste au contact de son fils et atteint son climax lors de la dernière soirée passée chez les parents d'Álex. Puis, le monstrueux ainsi posé dans *XXI* se déploie sans commune mesure des années plus tard dans *Le Médecin de famille*, avec l'intégration à la représentation ainsi façonnée, du poids sémantique d'une figure comme celle de Mengele.

Les deux films finissent presque par doter l'individu hors-norme d'une sorte d'antagoniste. Or, si Álex et Lilith sont le signe visible d'un écart par rapport à la norme, c'est bien leur antagoniste qui dans les deux cas s'avère monstrueux. Ce schéma est à notre sens profitable, car il permet aux films d'aller au-delà de la simple dénonciation de l'intolérance ou de l'ostracisme social pour en faire des fictions agissantes.

Lilith et Álex ne sont certes toujours pas à la fin du film dans la « citationnalité » qu'évoquait Butler (2009 : 30), en ce sens que leur cheminement identitaire est précisément de refuser l'exacte répétition. Cependant, le départ forcé de leur antagoniste, loin d'être anodin, semble prendre un sens au regard de l'élaboration d'une représentation plus inclusive des corps. Le personnage du médecin devenant dans les deux cas une métaphore presque explicite de la volonté de normalisation, son exclusion semble refonder la communauté. Non pas que la norme soit fondamentalement différente, mais parce que l'irruption du regard normatif semble avoir agi en double déclencheur, poussant d'une part le personnage à s'affirmer et d'autre part la communauté à se redéfinir en tenant compte à la fois de l'identité du personnage et de l'existence de ce regard normatif.

Bien qu'encore présent par le biais des amis de Vando ou de la communauté allemande de Bariloche, le regard normatif est en partie désavoué par le fait que son représentant par excellence soit placé à l'extérieur. Par ailleurs, ce moindre poids de la normativité est renforcé par l'évolution de certains des personnages qui y étaient le plus attachés (Vando, les deux mères).

Les limites de la communauté ayant varié entre le début et la fin du film, on pourrait dire que ces films sont agissants en ce sens qu'ils mettent en scène une réarticulation. Leur perspective est due sans doute à l'évolution du social, mais aussi à l'émergence de regards qui contestent les discours majoritaires pour affirmer un contre-canon. Ces films intègrent et enrichissent un ensemble de discours qui, depuis différents horizons culturels et artistiques, semblent chercher à avoir une incidence sur la normativité, moins par la déconstruction que par l'affirmation positive que d'autres identités restent possibles.

BIBLIOGRAPHIE

- BOZZETTO Roger (2001), *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BRIL Jacques (1981), *Lilith ou la mère obscure*, Paris, Payot.
- BUTLER Judith (2009), *Ces corps qui comptent*, Paris, Amsterdam.
- DESMARAIS Maya (2015), « Lilith, ¿una creación fallida? Lucía Puenzo rompe el molde de la fábrica de los cuerpos », Communication au colloque international « Los textos del cuerpo », Université de Barcelone, 2-5 décembre 2014. Texte à paraître dans *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 42.
- HAFEN Katy, « Intersexualité », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/intersexualite/> [consulté le 20 mai 2016].
- MEDAK-SEGUIN Bécquer (2011), « Hacia una noción de lo traumático-queer. *XXY* de Lucía Puenzo », *Nomenclatura. Aproximaciones a los estudios hispánicos*, vol. 1, article 5, [En ligne] <http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=naeh> [consulté le 11 mai 2016].
- MULLALY Laurence (2011), « Lucía Puenzo, *XXY* : la fabrique de nouveaux genres ? », *Lectures du genre*, n° 8, « Imageries du genre » [En ligne] http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_8/Mullaly.html [consulté le 22 octobre 2015].
- RUFFINELLI Jorge (2014), « Ellas lo hacen mejor », *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 22, « Femmes et cinéma » [En ligne] <http://cinelatino.revues.org/785> [consulté le 2 avril 2016].
- TILLY Eve (2014), « La monstrueuse perfection : l'illustration poétique de *XXY* », *Amerika*, n° 11, « Monstres et monstruosités dans les représentations esthétiques et sociales » [En ligne] <https://amerika.revues.org/5247?lang=en> [consulté le 2 avril 2016].