

## CORPS, IDENTITÉS ET SEXUALITÉS ALTERNATIVES DANS LE CINÉMA ARGENTIN : *XXY* DE LUCÍA PUENZO

Laurence H. MULLALY

### RÉSUMÉ

En juin 2012, le Sénat Argentin promulguait un décret de loi portant sur l'identité de genre autorisant toutes les personnes majeures qui le souhaitent à modifier leur identité sexuelle et leur prénom sur leur carte d'identité nationale si ces éléments ne correspondent pas à la perception qu'elles ont de leur identité de genre.

Le cinéma en tant que technologie sociale et de genre participe à la construction des identités. Or, en Argentine, depuis la fin des années 90, une nouvelle génération de cinéastes envisage les questions d'identité en bousculant les catégories de race, de classe, de sexe et de sexualité. Le premier long métrage de fiction de Lucía Puenzo, *XXY* (2007) a ouvert une brèche dans l'imaginaire collectif en choisissant pour protagonistes deux adolescent.e.s dont un.e intersexe et en s'interrogeant sur leur sexualité naissante, qui ne cadre pas avec les normes.

Le présent travail, qui s'appuie sur les théories féministes, de genre et *queer*, s'intéressera aux stratégies et aux dispositifs mis en place par la cinéaste pour agir sur les normes socio-culturelles et sexuelles hétéronormatives.

**MOTS-CLÉS :** CORPS, SEXUALITÉ, IDENTITÉ, CINÉMA ARGENTIN, FÉMINISME, *QUEER* ET *GENDER STUDIES*

### ABSTRACT

In June 2012, the Argentine Senate passed a law about gender identity authorizing all adults, wishing to do so, to modify their sexual identity and their first name on their national identity card if these elements don't correspond to the perception they have of their gender identity.

Movies, as a social and gender defining technology, contribute to the construction of identities. Nowadays, in Argentina, a new generation of directors has filmed the questions of identity since the end of the 1990's in a different light, redefining/pushing the limits of racial categories, social classes, sex, and sexuality. The first full length fictional feature film by Lucía Puenzo, *XXY* (2007), opened the door to the collective imagination by choosing two teenage protagonists, one of which is inter-sex, and questioning their blooming sexuality which does not correspond to social standards.

This paper, which refers to various feminism, gender and queer theories, looks at the strategies and mechanisms put into place by the director in order to influence social-cultural and hetero-normative sexual norms.

**KEYWORDS :** BODY/BODIES, SEXUALITY, IDENTITY, ARGENTINE CINEMA, FEMINISM, QUEER AND GENDER STUDIES

*Laurence H. Mullaly est agrégée d'espagnol (1998) ; elle a élargi son champ de recherche au cinéma et soutient à La Sorbonne en 2005 une thèse de doctorat intitulée « Julio Cortázar et Manuel Antin : littérature et cinéma argentins des années 1960 : la problématique de l'adaptation », sous la direction de Milagros Ezquerro. Maîtresse de conférences à l'Université Bordeaux Montaigne, elle enseigne au département des études ibériques, ibéro-américaines et méditerranéennes depuis 2007. Membre d'AMERIBER (Poétiques et politiques : Pays ibériques et Amérique latine EA3656) et chercheuse associée au MICA (EA 4426, Médiation, Communication, Information, Art, axe 1 : Médias), elle a animé en 2012-2013 avec G. Sellier et G. Le Gras le séminaire méthodologique de recherche « Approches Genre du cinéma et de la télévision ». Ses recherches portent sur les représentations et les pratiques de mémoires et d'identité, de subjectivité et d'émancipation dans les cinémas et les cultures d'Amérique Latine (Argentine, Cuba, Mexique, Chili) et d'Espagne au prisme des études féministes, de genre et des études culturelles. Depuis 2009, elle participe au séminaire intersite Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et latino-américaine, pour lequel elle a été éditrice du numéro 8, L'imagerie du genre : la (re)conquête de l'espace visuel en Amérique Latine au XXI<sup>e</sup> siècle ([http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_8/La\\_Une.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_8/La_Une.html)).*

*En 2012, elle a co-édité Femmes, écritures et enfermements en Amérique Latine, textes réunis et présentés par C. González, C. Lepage, L. Mullaly, et A. Ventura, Presses Universitaires de Bordeaux, collection MPI, Série Amériques, Bordeaux, 2012, et en 2014, elle co-dirigé avec Michèle Soriano l'ouvrage collectif : De cierta manera, cine y género en América Latina, L'Harmattan, Paris, 2014.*

Le 5 mai 2012, le Sénat Argentin promulguait un décret de loi portant sur l'identité de genre (*Ley de Identidad de Género* N° 26.743). Désormais, toutes les personnes majeures qui le souhaitent sont autorisées à modifier leur identité sexuelle et leur prénom sur leur carte d'identité nationale si ces éléments ne correspondent pas à la perception qu'elles ont de leur identité de genre. Pour la première fois, le vécu intime et le ressenti physique priment sur l'assignation et parfois la réassignation d'un sexe biologique à la naissance ; pour la première fois, la loi autorise les individu.e.s à intervenir sur leur identité sociale et à modifier celle-ci<sup>1</sup>.

En Argentine, le vote du Sénat constitue une révolution juridique qui rend compte d'une transformation de la société. Un tel bouleversement juridique est une production biopolitique anticipée, préparée et portée par une militance collective et individuelle et par la médiatisation de discours et de pratiques dites alternatives au sein de la société.

Le cinéma, en tant que produit culturel et technologie sociale de genre intervient lui aussi dans la construction des identités en véhiculant discours hégémoniques et discours alternatifs. Parmi les films qui ont contribué à modifier la perception des personnes intersexes : *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, présenté à Cannes, où il remporta le Grand Prix de la Critique en 2007, largement plébiscité dans plusieurs festivals, et Goya du meilleur film étranger en Espagne et *Le Dernier Été de la boyita* (2010) de Julia Solomonoff.

Mon approche se centrera sur une mise en perspective de certaines caractéristiques et stratégies mises en œuvre par la cinéaste Lucía Puenzo dans *XXY*, que j'évoquerai en trois temps :

---

<sup>1</sup> Dans d'autres pays de la sphère occidentale, il est possible pour certaines personnes, en particulier les enfants né.e.s de personnes intersexuelles, de se déclarer « de sexe indéterminé » (Australie, Angleterre, Allemagne). C'est ainsi qu'en Australie, il existe la possibilité juridique d'un genre neutre, ni masculin, ni féminin, ce qui conduit à la 'dégénéralisation' du sexe juridique. Pour autant, la question intersexe reste en suspens, et si l'évolution juridique rend compte d'une avancée, elle ne peut à elle seule assurer le bien-être et les droits des personnes concernées par « la problématique liée au hasard d'une sexuaction irréductible aux catégories 'hommes'/'femmes' » [en ligne] <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1169242-l-australie-reconnait-le-genre-neutre-pourquoi-la-france-n-est-pas-encore-prete.html>, Arnaud Alessandrin, avril 2014 [consulté le 20 avril 2015].

1. Corps, normes et représentations : quelques éléments de repères théoriques et contextuels
2. La représentation de l'intersexualité et l'ambiguïté comme stratégie discursive dans *XXY*
3. L'avènement d'une identité *queer* selon Lucía Puenzo ?

### **CORPS, NORMES ET REPRÉSENTATIONS : QUELQUES ÉLÉMENTS DE REPÈRES THÉORIQUES ET CONTEXTUELS**

D'un point de vue historique, il convient de rappeler que les questions de genre, d'identité sexuelle, de sexualité qui se rattachent à la subjectivité, mobilisent, depuis la première vague féministe des années 1960, une part de plus en plus large de citoyen.ne.s de tous horizons et de tous statuts. La production de savoirs, de théories et des pratiques innovantes, contradictoires et inédites par rapport aux canons naturalisés est considérable. Depuis le tournant du second millénaire, l'héritage et les apports des trois vagues féministes, sans cesse revisités et débattus, donnent lieu à et des réécritures non figées bousculant les autorités et les frontières académique et politique, culturelle et identitaire. Ce champ vaste et complexe car transversal et pluridisciplinaire est d'autant plus puissant qu'étroitement lié à la vie de la cité, à la politique donc. Les relectures de l'histoire de l'ensemble des champs de savoirs passionnent, agitent et ébranlent certitudes et croyances, convictions et normes, tout en faisant émerger de nouveaux modes de pensée et d'agir. Ces pensées en mouvement et ces actions de plus en plus interdépendantes et décentrées innervent des courants théoriques et produisent des contre-pratiques et des contre-discours qui constituent un terreau pour l'émergence de nouvelles réalités.

Ainsi, pour parvenir au vote du décret de Loi de 2012 portant sur l'identité de genre, qui symbolise une sortie de *L'Emprise du Genre* (Löwy, 2006), et pourrait conduire à une sortie de « l'emprise de la bicatégorisation », il aura fallu et il faudra sans doute encore des décennies de luttes et de mobilisation, mais aussi la production de savoirs situés. Comme l'exposait Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg* :

Voilà ce que promet l'objectivité : un scientifique averti ambitionne une position subjective non pas d'identité, mais d'objectivité ; c'est-à-dire, une connexion partielle. Il n'y a pas moyen d'« être » à la fois dans toutes, et entièrement dans aucune des positions privilégiées (assujetties) structurées par le genre, la race, la nation et la classe. Et il s'agit là d'une liste brève de positions critiques. [...]. L'assujettissement ne constitue pas un socle pour une ontologie ; il est peut-être un indice visuel. La vision requiert des instruments de vision ; une optique est une politique de positionnement. Les instruments de vision médiatisent les points de vue ; il n'y a pas de vision immédiate à partir du point de vue des assujettis. L'identité, y compris l'identité à soi-même, ne produit pas de science ; un positionnement critique le fait, l'objectivité (Haraway 2007 : 122).

Que ce soit sous la forme de théories, de manifestes théorico-politiques (*Les Cinq Sexes* d'Anne Fausto-Sterling) de textes et pratiques hybrides, au carrefour de la théorie et de l'activisme, il s'agit bien de déborder et de subvertir les paradigmes. *Le Manifeste contra-sexuel*, paru en France en 2000 et devenu un classique de la théorie *queer*, et *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, paru en France en 2008, tous deux écrits par Beatriz Paul Preciado, philosophe unique en ses genres, illustrent ce mouvement.

Ce livre [*Testo junkie*] n'est pas une autofiction. Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de BP. Un essai corporel. Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie. [...]. Sont consignées ici aussi bien les micro-mutations physiologiques et politiques provoquées par la testostérone dans le corps de BP que les modifications théoriques et physiques suscitées dans ce corps par la perte, le désir, l'exaltation, l'échec ou le renoncement. [...]. Je donne à lire ces pages qui relatent des croisements de théories, de molécules et affects, pour laisser trace d'une expérience politique dont la durée exacte a été de 236 jours et nuits et qui continue aujourd'hui sous d'autres formes. Si le lecteur trouve ici, assemblées sans solution de continuité, des réflexions philosophiques, récits de session d'administration d'hormones, et registres détaillés de pratiques sexuelles, c'est simplement parce que c'est le mode sur lequel se construit et se déconstruit la subjectivité » (Preciado, 2008 : 11).

Qu'il s'agisse de témoignages d'expériences souvent traumatiques, ou de voix divergentes provenant de corps longtemps innommables, toutes ces manifestations essaient sur la Toile et font vaciller, depuis leur réalité singulière, le pouvoir biopolitique de l'appareil médico-légal et de ce que

Beatriz Preciado nomme « la mythologie hétérosexuelle de la différence sexuelle » (Preciado, 2002 : 99-117)<sup>2</sup>.

La Loi d'identité de genre constitue un bouleversement juridique sans précédent en Argentine. Portée par une militance collective et individuelle, cette « production biopolitique » fut encouragée et relayée par les réseaux sociaux militants de tous bords et de tous genres, et par la médiatisation de discours et de pratiques dites alternatives au sein de la société argentine. Les médias jouent en effet un rôle déterminant dans la diffusion des normes, la façon dont elles sont représentées et débattues. En témoigne l'essai de Leticia Sabsay intitulé en français *Les Normes du désir. Imaginaire sexuel et communication* (2009) : elle y décrypte la polémique qui s'est emparée de la presse argentine autour de la question des droits des personnes *trans* exerçant un travail sexuel.

Les travaux des féministes de la deuxième vague insistaient sur la complexité des mécanismes par lesquels les sujets féminins se constituent, sujets qui furent longtemps pensés et représentés à l'aune d'un étalon universel masculin. L'un des enjeux des théories et des pratiques cinématographiques féministes depuis les années 1970, est de rendre possible et visible l'avènement des femmes en tant que sujet social. Or, tout sujet social est le fruit d'un réseau inextricable d'interpellations par des discours, des représentations et des pratiques auxquels il participe et qu'il contribue donc à actualiser. Dans son chapitre de référence « La technologie du genre », publié en anglais en 1987 et vingt ans après en français<sup>3</sup>, Teresa de Lauretis précise que :

1) Le genre est une (re)présentation ; 2) la représentation du genre *est* sa construction [...] et tout l'art et la culture d'élite occidentale sont l'empreinte de l'histoire de cette construction ; 3) la construction du genre perdure dans les médias, les écoles, les tribunaux, les familles, à l'université, etc. ; 4) la construction du genre est aussi affectée par sa déconstruction [...]. Le genre, comme le réel, est non seulement l'effet de la représentation mais aussi son excès, c'est-à-dire ce qui reste en dehors du discours comme

---

<sup>2</sup> Voir le chapitre « *Money makes sex o la industrialización de los sexos* » (Preciado, 2002 : 99-117), consacré aux personnes intersexes.

<sup>3</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, Fiction*, titre original de l'ouvrage dont est extrait ce premier chapitre, traduit dans *Théorie queer et cultures populaires*, par Marie-Hélène Bourcier, préfacé par Pascale Molinier et publié en 2007.

un traumatisme potentiel susceptible de briser ou de déstabiliser toute représentation s'il n'est pas contenu (Lauretis, 2007 : 41-42).

C'est en partant de ce constat que je voudrais mettre en valeur le travail opéré sur la représentation des normes socio-culturelles et sexuelles hétéronormatives par *XXY*, accessible au public français et qui a donné lieu à de nombreux articles et débats depuis sa sortie en 2007 et suscité un intérêt pour une thématique jusqu'alors inabordable et impensée.

En Argentine, depuis le milieu des années 1990, un renouvellement générationnel s'est opéré, caractérisé par des pratiques artistiques hétérogènes et une volonté commune d'en découdre avec les régimes de vérité imposés par des gouvernements dont la logique néo-libérale conduisit le pays au bord du gouffre au début du millénaire. Regroupé.e.s par les critiques sous l'étiquette de « Nouveau Cinéma Argentin », ces cinéastes sont pour la plupart né.e.s dans les années 1970 et 1980, c'est-à-dire pendant la dictature militaire qui sévit entre 1976 et 1983. Leur génération, sacrifiée et orpheline, du fait de la disparition de plus de 30 000 personnes, dont, pour certain.e.s, leurs parents militants ou sympathisants politiques, interroge la mémoire et l'identité argentine, bousculant notamment les catégories de race, de classe, de sexe et de sexualité, de religion et d'ethnie. Tournant le dos au cinéma militant des années 1970, ces cinéastes s'intéressent aux angles morts de leur histoire, personnelle et collective, et explorent « les ailleurs du discours, ici et maintenant, [ce sont] les tâches aveugles, les hors champ de ses représentations », « des espaces en marges des discours hégémoniques, des espaces sociaux inscrits dans les interstices des institutions, les fissures et les défauts des appareils de savoir-pouvoir » (Lauretis, 2007 : 91).

Au sein du Nouveau Cinéma Argentin, l'enfance et l'adolescence occupent une place de choix et parmi un vaste corpus, plusieurs films mettent en scène des adolescent.e.s dont l'éveil sexuel et/ou la quête d'identité remettent en cause les normes de genre et plus largement le croisement de catégories regroupées sous le qualificatif d'intersectionnalité : Lucrecia Martel (*La Ciénaga*, 2001, *La Niña santa*, 2004), Albertina Carri (*Géminis*, 2005, *La Rabia*, 2008), Lucía Puenzo (*XXY*, 2007, *L'Enfant-poisson*,

2009, *Le Médecin de famille*, 2013), Julia Solomonoff (*Le Dernier Été de la Boyita* de 2009), Daniela Seggiaro (*Nosilatiáj. La belleza*, 2013), etc.

### **LA REPRÉSENTATION DE L'INTERSEXUALITÉ ET L'AMBIGUÏTÉ COMME STRATÉGIE DISCURSIVE DANS *XXY***

*XXY* c'est l'histoire d'Álex (Inès Efron), née avec les attributs génitaux des deux sexes. Ses parents, Kraken (Ricardo Darin), biologiste marin et Suli (Valeria Bertuccelli), ont refusé l'opération de réassignation sexuelle recommandée par le corps médical à la naissance de leur enfant. Pour échapper à l'intrusion médicale et à la pression sociale, ils ont quitté la mégapole de Buenos Aires et se sont installés dans un coin reculé de la côte uruguayenne. Álex a grandi sous l'effet d'hormones qui freinaient la croissance des traits masculins, mais à l'adolescence, son « ambiguïté sexuelle » devient problématique pour elle/lui et son entourage. La venue d'un couple d'amis, – dont le mari est chirurgien –, et de leur fils Álvaro (Martín Piroyanski), provoque une série de rencontres et de conflits autour de l'identité d'Álex.

Álex est hermaphrodite et cette anomalie anatomique, que Butler a requalifiée en « dysphorie de genre », la place dans une position « intersexuelle » qui contrarie l'ordre et les catégories permettant de nommer et d'identifier les individus, autrement dit permettant de se rendre intelligible aux yeux des autres et pour soi. Bien que l'anomalie dans la conformation de son corps ne soit pas apparente – on ne porte pas son sexe sur son front –, cette discordance génère un sentiment de non-appartenance et une souffrance que la cinéaste explore dans son premier film de fiction, qui ne prétend pas retranscrire fidèlement un cas médical (le syndrome de Klinefelter) auquel le titre fait pourtant allusion.

Le syndrome de Klinefelter est une anomalie des chromosomes sexuels relativement fréquente (1 garçon sur 500) qui se caractérise par la présence de testicules de petite taille, l'absence de développement des spermatozoïdes, une puberté tardive avec des caractères sexuels secondaires diminués (mais la taille du pénis est normale) ; le physique est habituellement fin et allongé avec parfois un développement des seins (gynécomastie), un retard mental dans 25 % des cas mais, beaucoup plus souvent, des troubles du comportement. Le traitement hormonal permet de



normaliser l'apparence physique masculine et la sexualité masculine, mais les patients sont stériles. La majorité des patients Klinefelter ont un chromosome sexuel féminin supplémentaire avec une formule chromosomique XXY et 47 chromosomes au lieu de 46<sup>4</sup>.

Son objectif était de mettre en lumière l'expérience des adolescent.e.s, intersexes ou pas, dont les corps, les identités et les sexualités rendent difficile, voire impossible, leur intégration au sein de la société. Il me semble intéressant de signaler qu'à la même époque, Judith Butler évoque dans *Défaire le genre* l'expérience traumatique d'une personne intersexe qui s'est suicidée après avoir connu plusieurs assignations de genre par des prises d'hormones et une intervention chirurgicale.

Le film de Lucía Puenzo aborde l'intersexualité et la différence à travers le récit initiatique de jeunes protagonistes, Álex et Álvaro, sommé.e.s de se définir selon l'ordre symbolique, ainsi caractérisé par Marie-Joseph Bertini : « l'ensemble des lois, règles, normes, interdits et tabous gouvernant et codifiant les stratégies de sociabilité censées exprimer par extension les fondamentaux universels de l'espèce humaine » (Bertini, 2009 : 12). Parce que son corps n'est pas conforme à la matrice naturalisée et normative, Álex porte un prénom mixte qui renvoie à la volonté de ses parents de lui laisser le temps de se situer et de se définir, tout en semant le trouble dans les interactions sociales et la perception que leur a enfant a d'elle/lui-même. Considéré.e comme un « monstre » de la nature, il/elle est un objet de fascination qui tente d'exister en tant que sujet et de résister aux assignations de genre, fondées sur la détermination par le sexe biologique d'un destin psycho-sexuel. Álvaro est quant à lui un adolescent en butte à des désirs qui ne cadrent pas du tout avec les attentes de son père, prototype de l'homme blanc hétérosexuel, bourgeois occidental.

Loin de la monstruosité exhibée dans le cinéma fantastique (*Freaks* de Tod Browning, 1932) ou de science-fiction (*IA*, Steven Spielberg...), Lucía Puenzo a choisi de faire d'une personne hors normes la protagoniste d'un film destiné au grand public, malgré une restriction substantielle, le film étant « recommandé aux plus de 15 ans ». Partant d'un conte écrit par son

---

<sup>4</sup> « Klinefelter syndrome de », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/syndrome-de-klinefelter/> [consulté le 20 avril 2015].

compagnon, l'écrivain Sergio Bizzio, qu'elle adapte très librement, la cinéaste met en scène une expérience de vie inédite pour une large majorité de spectateurs/trices, en essayant d'éviter l'écueil du voyeurisme, pourtant inhérent à l'histoire et sous-jacente tout au long du film. Son dispositif filmique s'articule autour de la représentation de l'ambiguïté.

Le générique, sorte de plongée dans les profondeurs sous-marines de l'humanité, et l'énigmatique séquence d'ouverture plantent le décor : un entre-deux réaliste et métaphorique où l'eau occupe une place prépondérante. Refuge naturel et source de plaisir et d'apaisement, la mer figure aussi un retour à la source amniotique. Le mouvement de l'eau symbolise également la fluidité de l'identité non figée d'Álex. Lucía Puenzo retarde encore la rencontre des deux adolescents, mais plusieurs plans serrés la/le découvrent tapi.e comme un animal apeuré alors que les invités prennent possession des lieux. Ce n'est que quelques minutes plus tard que nous découvrons la silhouette élancée d'un corps jeune, revêtu d'un short, d'un *sweat*, dont la cagoule cache les cheveux, et de bottes qui se dirige d'un pas décidé vers Álvaro. L'apparence et la crudité des propos d'Álex, qui entame un dialogue étonnant avec Álvaro, plongent celui-ci, et nous avec, dans l'embarras :

Álex : Salut ! Tu t'es branlé.

Álvaro : Comment tu le sais ?

Álex : Ça se voit...

Álvaro : Et toi, tu te branles aussi ?

Álex : Tous les jours. (*Silence. Regard incrédule d'Álvaro.*)

Álvaro : Je n'avais jamais été en Uruguay.

Álex : On est en train de parler de branlette et toi tu sors un truc sur l'Uruguay ?

Álvaro : Tu as quel âge ?

Álex : Quinze ans. (*Silence*) Je n'ai jamais couché. Tu serais prêt à coucher, toi ?

Álvaro : Avec qui ?

Álex : Avec moi.

Álvaro : Avec toi ? (*Silence et incrédule d'Álvaro*)

*Devant la gêne d'Álvaro, Álex se redresse et s'en va.*

Le ton est donné et la jeune actrice, Inès Efrón, choisie pour son apparence androgyne, performera tout au long du film, cette ambiguïté de

genre. L'agressivité du personnage d'Álex, qui se bat à plusieurs reprises avec des garçons du coin et subira une tentative de viol, est combinée avec une fragilité et une souffrance muettes exprimées par son regard et les larmes qu'elle/il essuie rageusement.

Plusieurs scènes de miroir, également muettes, exprimeront l'impossibilité de se reconnaître et le sentiment d'exclusion que son extériorité de la norme binaire entraîne, ainsi que l'impossibilité de se lier à qui que ce soit puisqu'il/elle seule est autre. Les croquis d'Álex, ses livres – dont celui de son père sur *Les Origines du sexe* – et surtout les poupées qu'elle/il a élaborées, matérialisent sa perception d'un corps abject, assemblage performatif hors normes. On pourrait d'ailleurs transposer la réflexion de Judith Butler dans les chapitres III et IV de *Défaire le genre* au personnage d'Álex, en ce sens que celui-ci/celle-ci :

À déjà établi que ce qui fera sa valeur sera l'invocation d'un « je » qui n'est pas réductible à la compatibilité de son anatomie avec la norme. [...]. Quelque chose excède la norme, et [Álex] sait que cet excès ne peut être reconnu. [...] Et c'est depuis cet écart, cette incommensurabilité entre la norme supposée inaugurer son humanité et son insistance à parler [d'elle]-même à partir du lieu d'où [elle] tire sa valeur, qu'[elle] parle de sa valeur (Butler : 2006, 91).

Le film se déroule dans une atmosphère conflictuelle, signifiée dans les dialogues des adultes et reposant à la fois sur une opposition binaire entre nature et culture, intérieur et extérieur, masculin et féminin, individu et collectivité, etc., et sur la mise en scène d'espaces intermédiaires (seuils, portes, fenêtres, passages, etc.). La photographie, dont la grisaille bleutée domine le film, symbolise à la fois la confusion propre à l'adolescence et l'étrangeté de cet être ex-centrique qu'est Álex, ni tout à fait garçon, ni tout à fait fille. Ce choix de mise en scène révèle la domination de schémas culturels binaires qui s'exprime en particulier dans le langage et le regard marqués par l'hétérocentrisme. Tous les personnages semblent en effet prisonniers d'un déterminisme catégoriel auquel échappe de fait Álex.

### L'AVÈNEMENT D'UNE IDENTITÉ *QUEER* SELON LUCÍA PUENZO

L'un des éléments les plus subversifs du film de Lucía Puenzo est la représentation des pratiques sexuelles des adolescents. La sexualité est en effet envisagée comme une des étapes du processus de création de l'identité des adolescents. Plusieurs scènes évoquent l'éveil sexuel d'Álex et de ses compagnons de jeu, mais c'est la rencontre avec Álvaro qui va donner lieu à une relation discordante si l'on considère les scénarios hétérosexuels hégémoniques qui peuplent le cinéma *mainstream*, fondée sur une vision érotisante et restreinte, par opposition aux productions LGTBIQ. Lucía Puenzo bouscule ainsi un interdit et ouvre la voie à la visibilisation de pratiques et d'identités alternatives.

La seule scène sexuelle, traitée de façon non spectaculaire et désérotisée, se produit après une altercation verbale durant laquelle Álvaro prend symboliquement le dessus sur Álex en nommant ce non-dit qui l'entoure : « T'es pas normale. T'es différente et tu le sais. Pourquoi les gens te regardent comme ça ? Pourquoi est-ce qu'ils te regardent tous comme ça ? Qu'est-ce que t'as ? ». Cette altercation rappelle qu'Álex vit un peu comme une enfant sauvage qui a grandi protégé.e et relativement isolé.e du monde « civilisé ». Ses parents observent son développement et sont en quête de savoirs leur permettant d'accompagner et de protéger leur enfant, ce qui donnera notamment lieu à une rencontre nocturne – peu cohérente au demeurant – avec une personne intersexe dont le témoignage sera décisif pour Kraken.

Parallèlement, le désir de savoir et d'exercer sa capacité d'agir (*empowerment*) d'Álex est mis en scène à travers la lecture, la création de représentation (les poupées et croquis) et les relations avec les autres adolescents. Son désir d'expérimenter passe par le corps, dont témoignent les scènes où elle flotte à la dérive dans l'eau, ou lorsqu'elle danse, en sont une illustration. La scène où elle et Álvaro vont se découvrir sexuellement peut-elle figurer une sorte d'avènement d'un sujet *queer* ? Peu après l'altercation avec Álvaro, Álex prend l'initiative sexuelle et, coupant court à tout discours, forcément réducteur et traumatisant puisque limité, pour dire ce qu'elle/il est, éteint la radio, met sa main sur la bouche d'Ávaro et le pénètre par l'anus. Surpris mais consentant, celui-ci découvre son plaisir,

suspendu par l'irruption de Kraken qui provoque la panique des deux adolescents. La prise de conscience d'Álex de la non conformité de cette pratique sexuelle naît surtout de la fuite d'Álvaro, moins bouleversé par le physique hors normes d'Álex que par la confirmation de son homosexualité, dont il sait déjà le prix qu'il en coûtera au sein de sa famille et de la société. Álex semble d'avantage traumatisé.e par le discours d'Álvaro et sa fuite que par la découverte de son désir, de ses capacités, et du plaisir sexuel que lui a procuré la pénétration.

Par la suite, l'attitude des deux pères, dont les liens de filiation et la transmission d'un héritage génétique et/ou symbolique se trouvent remis en question par les désirs et expériences de leurs adolescents, en dit long sur l'imposition culturelle de l'imaginaire psycho-sexuel dominant. Le père d'Álvaro, Ramiro, chirurgien réputé, occupe une place dominante parfaitement assumée et ne supporte pas l'attitude de son fils, pas assez viril à son goût, dont il suspecte l'homosexualité, et avec lequel il n'a aucune affinité. La figure du père d'Álex est beaucoup plus nuancée mais largement conditionnée elle aussi. Déjà, son nom fait référence à une créature mythologique sous-marine (le Kraken), or il se trouve qu'il étudie la faune qui peuple la côte uruguayenne. Comment ne pas se souvenir de l'avertissement de Donna Haraway à propos de la biologie, cette « science de la vie conçue et créée par le verbe du père » et de la nécessaire prise de conscience concernant le discours scientifique, qui doit d'abord être déchiffré, car « le livre de la nature [a été] conçu et produit en toute légitimité par des hommes [...] écrit dans un langage qui connote notre absence, notre différence » (Haraway, 2009 : 129). Figure re-père ambivalente, la réaction de cet homme prêt à tout pour que son enfant s'épanouisse, trahit pourtant la prééminence des normes et des préjugés auxquels il prétend échapper et dont il accuse les invités de sa femme, Suli. Aussi agressif qu'Álex, Kraken rejette les savoirs et les dogmes, les injonctions et les conseils de Ramiro et Erika, ces étrangers venus de la ville. Leur présence semble menacer sa vérité et contaminer l'observation de l'évolution du spécimen rare et en danger qu'il élève dans une semi- liberté : son propre enfant. L'impact de cette scène interdite – sorte de double inversé de la scène primitive selon le schéma freudien – sur Kraken est

immédiatement palpable. Il relate ainsi avec brusquerie et agressivité les faits à Suli : « Álex... elle était sur lui... elle était en train d'enculer le fils de tes invités, tu comprends ou il faut que je te fasse un dessin ? » Et d'ajouter : « Elle ne sera jamais une femme... ». Kraken interprète donc la sodomie comme une preuve que son enfant qui pendant sa petite enfance était considérée comme une fille est en fait un homme. Confondant sexe et sexualité, il entraînera par la suite Álex sur la voie de la masculinité, comme s'il s'agissait de la meilleure issue pour eux deux. Consciemment ou pas, Kraken réaffirme ainsi sa propre position dans la hiérarchie différenciée des sexes, préférant que son enfant chéri bénéficie des privilèges afférents à l'identité masculine. Notons au passage que Suli, la mère, dont la personnalité plus effacée et la volonté d'entretenir les liens la place du côté d'une mythique féminité non conflictuelle. Elle penche pour une opération de réassignation féminine et traite son enfant depuis une lecture pathologisante de l'intersexualité, fondée sur la vulnérabilité et le trauma. Au début du film, elle explique à Álvaro, étonné, la fonction des flacons homéopathiques : « Ceux-là c'est pour les personnes qui ont peur d'être agressées ».

Il n'y a pas, de la part du père idéal campé par Ricardo Darín, d'interdit quant à une pratique particulière. En revanche, et pour reprendre l'explication de Beatriz Paul Preciado dans son *Manifeste contra-sexuel*, le père actualise ce faisant la conception selon laquelle « la production de différents désirs et plaisirs dériverait de prédispositions naturelles (homme/femme, hétérosexuel/homosexuel, etc.) et qui seraient finalement réifiées et objectivées comme « identités sexuelles ». Et d'ajouter : « les techniques disciplinaires de la sexualité ne sont pas un mécanisme répressif, mais des structures re-productrices, ainsi que des techniques de désir et de savoir qui génèrent les différentes positions du sujet de savoir-plaisir » (Preciado, 2002 : 125, ma traduction). Si dans l'enfance une certaine ambiguïté et une « fluidité » sexuelles étaient tolérées, Álex et Álvaro se sentent désormais abjects et exclus, stigmatisés dans leur désir naissant, vécu comme une source d'angoisse.

Le film se conclut sur la décision d'Álex de ne pas choisir. À son père qui l'a veillé.e toute la nuit, après la tentative de viol dont elle/il a été victime, Álex demande : Qu'est-ce que tu fais ?

Kraken : Je veille sur toi.

Álex : Tu ne pourras pas toujours veiller sur moi.

Kraken : Jusqu'à ce que tu choisisses.

Álex : Quoi ?

Kraken : Ce que tu voudras.

Álex : Et s'il n'y a rien à choisir ?

Ce dialogue, qui clôt le film, constitue une ouverture sur une voie impensée et impensable, et une invitation à enrichir nos représentations de l'altérité. Il signifie en effet la possibilité d'une dynamique du corps mutant qui ne serait plus le siège de l'identité et le carcan garant de l'ordre mais bien un « laboratoire d'identité », un corps qui résisterait à la grammaire incorporée, un corps dé-généré exerçant sa puissance d'agir dans des négociations permanentes dissolvant les catégories binaires.

### **EN GUISE DE CONCLUSION**

*XXY* est un film qui ébranle les convictions et le sens commun ; il déborde du cadre de la dualité et nous invite à aborder de nouveaux rivages peuplés de sujets nomades (Braidotti, 1994), à franchir des frontières et à nous reconnaître mutuellement. Cette utopie s'incarne dans les personnes intersexes et dans les autres, et implique d'être « capables de renoncer non seulement à une identité sexuelle fermée et déterminée naturellement, mais aussi aux bénéfices qu'elles pourraient tirer d'une naturalisation des effets sociaux, économiques et juridiques des leurs pratiques signifiantes » (Preciado, 2002 : 19). Lucía Puenzo illustre de façon singulière la capacité du cinéma d'intervenir dans les politiques de représentation et l'imaginaire collectif. Elle manifeste sa volonté d'intervenir dans le champ culturel en montrant que « la différence des sexes, par beaucoup considérée comme le socle de la définition de l'humain » (Molinier, 2013 : 28) et se fondant sur le rôle de chaque sexe dans la reproduction de l'espèce, peut être vécue autrement. *XXY* contribue ainsi à produire un « modèle multidimensionnel

où le dimorphisme sexuel n'est plus un critère de référence » (Molinier, 2013 : 36).

## BIBLIOGRAPHIE

- BERTINI Marie-Joseph (2009), *Ni d'Ève ni d'Adam. Défaire la différence des sexes*, Paris, Éditions Max Milo.
- BRAIDOTTI Rosi (1994), *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BUTLER Judith (2009), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction française de Charlotte NORDMANN, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER Judith (2006), *Défaire le genre*, traduction française de Maxime CERVILLE, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER Judith (2004), *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduction française de Charlotte NORDMANN, Paris, Éditions Amsterdam.
- FAUSTO-STERLING Anne (2013), *Les Cinq sexes. Pourquoi mâle et femelle ne suffisent pas*, traduction française d'Anne-Emmanuelle BOTERF, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- HARAWAY Donna (2009), *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Rayon Philo, Éditions Jacqueline Chambon.
- HARAWAY Donna (2007), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Anthologie établie par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY et Nathalie MAGNAN, Paris, Éditions Exils.
- LAURETIS DE Teresa (2007 [1987]), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction française de Marie-Hélène BOURCIER, préfacé par Pascale MOLINIER, Paris, La Dispute, collection Le Genre du Monde.
- LÖWY Ilana (2006), *L'Emprise du Genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, collection Le Genre du Monde.
- MOLINIER Pascale (2013), *Préface d'Anne FAUSTO-STERLING, Les Cinq sexes, Pourquoi mâle et femelle ne suffisent pas*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- PRECIADO Beatriz Paul (2008) *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset.
- PRECIADO Beatriz Paul (2000), *Manifeste contra-sexuel*, traduction française de Marie-Hélène BOURCIER, Paris, Balland, collection « Le Rayon ».
- SABSAY Leticia (2009), *Las normas del deseo : Imaginario sexual y comunicación*, Madrid, Cátedra.