

Transgression et pratiques préfiguratives, un travail de recherche-création sur le cinéma et la
vidéo queer/trans*

Laurence Lefebvre

Mémoire
présenté
au
Département de Communication

comme exigence partielle au grade de
maîtrise  s Arts ( tudes médiatiques)
Université Concordia
Tiotia:ke/Montréal, Québec, Canada

Août 2023

  Laurence Lefebvre, 2023

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire

Rédigé par : Laurence Lefebvre

Intitulé : Transgression et pratiques préfiguratives, un travail de recherche-crédation sur le cinéma et la vidéo queer/trans*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Arts (Études Médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Professeure Elizabeth (Liz) Miller

Présidente

Dr. Monika Kin Gagnon

Examinatrice

Dr. Krista Lynes

Examineur·ice

Dr. Krista Lynes

Directeur·ice

Approuvé par _____
Dr. Fenwick McKelvey
Directeur du programme d'étude supérieur

Date: _____
Dr. Pascale Sicotte
Doyenne de la Faculté des arts et des sciences

Abstract

Transgression et pratiques préfiguratives, un travail de recherche-création sur le cinéma et la vid o queer/trans*

Laurence Lefebvre

Key terms: Trans*- Studies, Queer Theory, Trans* New Wave, Media Studies, Film Studies, Prefiguratives Politics, Research-Creation.

This research-creation project explores the transgressive potential of independent, artisanal, and non-industrial queer/trans* cinema and video. The project is structured around three methods: interviews, production analysis, and autoethnography. I conducted five filmed interviews with artists, filmmakers, or videographers whom I associate with the Trans* New Wave Cinema. I ask the question: Can the study of independent, artisanal, and non-industrial queer/trans* film and video production reveal tactics of resistance that contributes to the creation of prefigurative practices and politics? I situate the studied filmmakers and films within the concept of media activism, as they are critical of the dominant cultural industry. This research employs trans* studies and queer theories to reflect on processes of knowledge formation, experiential knowledge, the arrangement or assembly of references and meanings in transitive spaces where boundaries are ambiguous and in motion. The creation of a toolkit, including a draft of three video vignettes, will allow me to make visible the prefigurative reflections and practices developed by the filmmakers. I will analyze aesthetic practices, representations, an intersectional approach to power relations, and reflections surrounding the ethics and care practices of the filmmakers. I will use autoethnography to analyze the processes of the creation of a media object.

Résumé

Transgression et pratiques préfiguratives, un travail de recherche-crédation sur le cinéma et la vidéo queer/trans*

Laurence Lefebvre

Mots-clés : Études Trans*-, Théories queer, Nouvelle Vague du cinéma trans*, Études médiatiques, Études cinématographique, Politiques préfiguratives, Recherche-crédation

Ce projet de recherche-crédation interroge le potentiel transgressif du cinéma et de la vidéo queer/trans* indépendants, artisanaux et non-industriels. Le projet est articulé autour de trois méthodes : l'entrevue, l'étude de la production et l'autoethnographie. J'ai réalisé cinq entretiens filmés avec des artistes, cinéastes ou vidéastes que j'associe à la Nouvelle Vague de cinéma trans*. Je poserai la question : l'étude de la production d'œuvres cinématographiques et vidéo queer/trans* indépendantes, artisanales et non-industrielles peut-elle révéler des tactiques de luttes participant à la création de pratiques et de politiques préfiguratives ? J'inscris les cinéastes et films étudiés à l'intérieur du concept d'activisme médiatique, puisqu'ils sont critiques de l'industrie culturelle dominante. Cette recherche utilise les études trans* et les théories queer afin de réfléchir aux processus de formation, au savoir expérientiel, à l'agencement ou à l'assemblage de référents et de significations dans des espaces transitifs où les frontières sont floues et en mouvement.

La création d'une boîte à outil incluant une ébauche de trois capsules vidéo me permettra de rendre visible les réflexions et pratiques préfiguratives développées par les cinéastes. J'analyserai des pratiques esthétiques, les représentations, une approche intersectionnelle des rapports de pouvoir et des réflexions entourant l'éthique et les pratiques de soins des cinéastes. J'utiliserai l'autoethnographie, afin d'analyser les processus de production des capsules vidéo et la création d'un objet médiatique.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier Krista Lynes, pour ton accompagnement, tes enseignements, ta patience et tes conseils dans ce labyrinthe.

Je remercie Mircea Mandache ainsi que les membres du comité, Monika Kin Gagnon et Liz Miller. Liz merci pour tes enseignements, ton support et ton enthousiasme.

Je tiens à remercier Owen Chapman, Arseli Dokumaci, Yasmin Jiwani et Fenwick McKelvey, pour vos enseignements qui me permettent d'explorer et d'expérimenter de nouvelles pistes de réflexions, ainsi que tous les collègues et ami·e·s de ma cohorte.

Je remercie Joëlle, Marie-Pierre et Teagan, de votre aide précieuse, de votre support, de partager vos connaissances, de votre générosité, de prendre le temps dans vos horaires chargés.

Claude, Dani, Marie-Michèle, merci énormément d'avoir accepté de participer à ce projet.

Je tiens à remercier les ami·e·s, à ceux·lle·s qui sont près et celle·eu·x qui sont loin, vous accompagnez mes pensées, vous êtes inspirant·e·s.

Je remercie également la famille, un merci spécial à Hélène et Marie-Andrée pour votre aide précieuse.

Sybile, je ne sais pas comment mes remerciements peuvent être aussi profonds et sincères que ma gratitude, je ne crois pas que ce projet aurait été possible sans ton support. J'aime réfléchir et exister avec toi.

Je tiens à reconnaître le soutien financier du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (*CRSH*), du Fonds de recherche du Québec - Société et Culture (*FRQSC*) pour les bourses de recherche à la maîtrise.

Table des matières

Introduction	1
Questions de recherche	1
Connaissances situées	2
Méthodologie : Recherche-création	3
Méthodes	3
Partie 1 : �tudes trans*	5
Trans* trans- transing	8
Fondements analytiques de la recherche	9
Partie 2 : Nouvelle Vague de cinéma trans*	10
Vidéo et cinéma queer/trans*	10
Les limites des représentations queer/trans*	11
« Tipping point », Point tournant	12
Nouvelle Vague de cinéma trans*	14
Corpus	15
Œuvres de la Nouvelle Vague de cinéma trans* et caractéristiques	16
« Transing » esthétique	16
Agentivité des personnages, représentations complexes et variées, luttes sociales	19
Genre	20
Partie 3 : �tude de la production queer/trans*	22
�tudes de la production	23
Industrie culturelle	24
Industrie médiatique canadienne	25
Pouvoir, tactiques, pratiques et politiques préfiguratives	27
Activisme médiatique	28
�tude de la production, récits, expériences de production et tactiques	29
Analyse intersectionnelle des rapports de pouvoir et systèmes d’oppressions	30
�thique et pratiques de soins et/ou de sollicitude	32
Partie 4 : Boîte à outils	35
Entrevues	36
Analyse critique de la production de la capsule vidéo	38
Conclusion	39
Bibliographie	41

Annexe.....	47
Interview Questions	47

Introduction

Dans les dernières années, j'ai participé à des projets vidéo artisanaux qui ont suscité de nombreux questionnements sur l'importance des productions culturelles pour des artistes, des activistes et des membres de collectivités queer et trans*. Lors de rencontres de création audiovisuelle, j'ai pu observer des essais, des réussites, des moments d'échange et des partages de savoir. J'ai été témoin d'initiatives, de pratiques et d'esquisses de politiques préfiguratives. J'ai également vu se reproduire des rapports de pouvoir, des erreurs et des conflits. De nombreuses discussions portant sur les industries médiatiques et cinématographiques dominantes, indépendantes, ainsi que sur des pratiques de production artisanales ont motivé ce projet de recherche-crédation.

Cette étude se situe au niveau micropolitique. Le concept de micropolitique se penche sur les structures de pouvoir de petites envergures, quotidiennes ainsi que sur les mécanismes de contrôle. Il permet d'analyser les « formes de pouvoir épistémique et de pouvoir culturel spontané. »¹

J'ai interviewé cinq cinéastes queer et trans* qui ont produit des objets médiatiques en dehors de l'industrie cinématographique ou médiatique hégémonique, sur leurs pratiques de production. Cette démarche vise à réfléchir à l'influence de la production sur le discours, l'esthétique, l'éthique et les représentations dans leurs œuvres. Les œuvres étudiées s'opposent aux idéologies hégémoniques capitalistes et néolibérales. Elles refusent ou contestent le système cisnormatif et hétéronormatif en rejetant ou cherchant à rejeter les structures oppressives liées au patriarcat, à la suprématie blanche, au capacitisme et au colonialisme, ou comme le nomme Paul Preciado, le régime sexo-petro-racial, « j'appelle pétro-sexo-racial le mode d'organisation sociale et l'ensemble de technologies de gouvernance et de représentation qui ont émergé à partir du XVIe siècle avec l'expansion du capitalisme colonial et les épistémologies raciales et sexuelles de l'Europe à la planète entière. »²

Questions de recherche

Dans ce projet, j'interrogerai le potentiel transgressif et utopique du cinéma et de la vidéo queer/trans* indépendant, artisanal et non-industriel. Je poserai la question, l'étude de la production d'œuvres cinématographiques et vidéo queer/trans* indépendantes, artisanales et non-industrielles peut-elle révéler des tactiques de luttes participant à la création de politiques ou de pratiques préfiguratives ? À l'échelle micropolitique, comment le cinéma queer/trans* permet-il d'entrevoir d'autres futurités ? Peut-on s'inspirer de l'expérience des cinéastes queer/trans* pour imaginer d'autres possibles ? Le cinéma et la vidéo indépendants queer/trans* s'opposent à l'hégémonie de l'industrie culturelle hollywoodienne, offrant ainsi de nouvelles perspectives pour la création de tactiques de lutte. Ce projet de recherche-crédation permettra de réfléchir aux pratiques de soins, de visibiliser des rapports de pouvoir et d'explorer des perspectives de politiques préfiguratives, de futurités, laissant entrevoir des éclats d'utopie.

¹ Yi Junqing, « À propos de la philosophie micropolitique », *Diogène* 221, no 1 (2008): 59.

² Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi* (Paris: Bernard Grasset, 2022). 40.

Connaissances situées

Donna J. Haraway note que la connaissance située permet de s'éloigner du discours d'objectivité scientifique traditionnel.³ Elle implique de rendre visible la position du-de la chercheur-se, d'accepter que cette vision est partielle, qu'elle provient de l'étude d'un ensemble de circonstances spécifiques, analysées d'un point de vue particulier et non d'une position qui invisibilise cette dernière et rend universelles les découvertes.⁴ La soi-disant objectivité scientifique repose sur un ensemble de discours et d'idéologies, la perspective partielle permet d'interroger à partir de quel point de vue le sujet est analysé, dans quelle optique et pourquoi ?⁵

Ma recherche est entre autres influencée par ma position de personnes trans* non-binaire, faisant partie de la collectivité étudiée, mais aussi par mes privilèges de personne blanche ayant accès à l'université. Joëlle Rouleau note, « les approches méthodologiques de l'autoethnographie et de la recherche-création participent à une critique postmoderne de l'objectivité scientifique. »⁶ Ma subjectivité est partie intégrante de cette recherche et est rendue visible à travers l'utilisation de l'autoethnographie. Mes expériences personnelles teintent les résultats. J'ai cherché à inscrire, à rendre visibles mon positionnement et le processus de production comme partie intégrante du mémoire et de l'objet créatif. Pour ce faire, j'apparais dans certaines capsules vidéo, j'utilise le « je » et le récit dans la composante écrite en combinant la recherche-création et l'autoethnographie. Cette recherche s'inscrit dans le contexte de l'université néolibérale centrée sur la compétition, l'intégration au marché du travail et qui propose une approche consumériste de l'éducation trop souvent ancrée dans une logique extractiviste.

Les rencontres qui ont eu lieu au cours de cette recherche ont permis entre autres d'ouvrir des discussions sur les relations de pouvoir présentes dans la production de films et de vidéos, et de rendre visibles les questions liées à l'identité de genre et aux rapports de pouvoir dans un système cisnormatif. Ma recherche est influencée par les études trans*, les théories queer et féministes, par les études médiatiques et cinématographiques. J'utilise le terme « queer/trans* » comme un terme ombrelle qui englobe un large éventail d'identités. Chacun-e des participant-e-s s'identifie comme queer, personne non-binaire ou trans* et remettent en question par leurs réflexions, leurs œuvres et/ou leurs identités, le régime cisnormatif. De plus, ces participant-e-s ont travaillé ou travaillent sur des enjeux queer et trans* dans le domaine du cinéma ou de la vidéo. Ce projet s'inspire de multiples projets, œuvres et conversations qui n'apparaissent pas dans cette recherche, mais aussi d'essais et d'erreurs. Cette recherche navigue, l'indiscipline, la transition, la transitude et cherche à ouvrir des possibles au-delà de la reproduction des normes, de déceler des pistes, d'imaginer d'autres futurités. Bien que j'interroge des esquisses de futurités en cherchant à identifier des politiques préfiguratives, il me semble important de mentionner que le concept de « vivre avec le trouble », comme le dit Haraway, est au cœur de ce projet : « What is needed is action and thinking that does not fit within dominant capitalist culture... (We need) on the ground

³ Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 583.

⁴ Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ».

⁵ Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ».

⁶ Joëlle Rouleau, « Bricolage méthodologique: autoethnographie et recherche-création », *COMMposite* 19, n° 1 (2016): 5.

collectives capable of new practices of imagination, resistance, revolt, repair and mourning and living and dying well. »⁷

Méthodologie : Recherche-création

La méthodologie que j'utilise est la recherche-création. Mon objet créatif consiste en la réalisation d'une boîte à outils comprenant des capsules vidéo et la partie écrite de ce mémoire afin de débroussailler des pistes et des réflexions sur la production de cinéma queer/trans*. Selon Joëlle Rouleau, la recherche est en soi une forme de création.⁸ Dans ce projet, la recherche et la création sont imbriquées. La boîte à outils permet de développer une façon créative de transmettre les résultats de la recherche. La recherche-création a permis d'entamer le dialogue, d'ouvrir la discussion, de partager et de réfléchir aux processus artistiques avec les personnes interviewées. Dans l'article, *Research-creation : Intervention, analysis and «family resemblances»* Kim Sawchuk et Owen Chapman, identifient quatre sous-catégories de recherche-création, «la recherche pour la création», «la recherche à partir de la création», «les présentations de recherche créatives» et «la création sous forme de recherche.»⁹ Mon projet comporte les trois premières catégories. Le travail de recherche me permet de situer mon projet, l'écriture de la recherche et l'établissement de la structure des entrevues constituent la partie «recherche pour la création». Les informations récoltées lors des entrevues et leur analyse dans la composante écrite du mémoire constituent la partie «recherche à partir de la création». La création de la boîte à outils, les capsules vidéo constituent une «présentation de recherche créative». J'utilise ces trois modes afin de créer un objet médiatique qui permet de rechercher, de produire et de rendre accessible la recherche en intégrant les échanges et les informations recueillies. Les réflexions sur la production cinématographique et vidéo me permettront de partager mon sujet tout en participant à enrichir le domaine d'étude, en produisant et archivant des réflexions sur les modes de production cinématographiques et médiatiques. La création de la boîte à outils fait partie intégrante de la recherche, et l'expérimentation est un élément central du processus de recherche, permettant d'étudier les processus de production au travers de l'objet créatif.

Méthodes

Le projet est articulé autour de trois méthodes : l'entrevue, l'étude de la production et l'autoethnographie. Dans le cadre de ce projet de recherche-création, j'ai réalisé cinq entretiens avec des artistes, cinéastes ou vidéastes queer/trans*. Chacune de ces personnes a réalisé une ou des œuvres vidéo et/ou cinématographiques et travaille dans le domaine de la vidéo ou du cinéma. Dans le cadre de cette recherche qualitative, les entrevues étaient semi-dirigées ou semi-structurées. Elles comprenaient dix questions ouvertes que j'ai adaptées en fonction des occupations et des champs d'intérêt respectifs des participant·e·s. J'ai utilisé la relance pour approfondir certains aspects du discours des participant·e·s. Nous avons eu de brefs échanges sur certains éléments soulevés. Les entrevues étaient filmées et se déroulaient dans un cadre formel, c'est-à-dire que les

⁷ Donna J. Haraway, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », dans *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016), 51. Dans Natalie Loveless, *How to Make Art at the End of the World* (Duke University Press, 2019), 102.

⁸ Joëlle Rouleau, Entrevue filmée à son domicile, 21 juin 2023.

⁹ Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” », *Canadian Journal of Communication* 37, n° 1 (mars 2012): 11-21.

participant·e·s étaient filmé·e·s dans un espace sans déplacement ni mouvement. Elles ont été réalisées dans des lieux publics ou chez les participant·e·s. Ces entretiens ont permis d'accéder à des expériences de tournage, des expériences dans l'industrie cinématographique, ainsi qu'aux réflexions des participant·e·s sur les rapports de pouvoir, l'éthique et l'esthétique. Ces entrevues m'ont permis de dégager, à partir du savoir expérientiel et des réflexions des cinéastes, des outils, des tactiques et des traces de politiques préfiguratives.

Susan Kerrigan explique qu'une recherche en études de la production (screen production) permet d'étudier la création médiatique tout en produisant un objet médiatique, elle permet à la fois de réfléchir et de percevoir comment une œuvre est conçue.¹⁰ Dans cette recherche, j'analyse l'influence des processus de production d'œuvres médiatiques queer/trans*- indépendantes, artisanales et non-industrielles tout en produisant une œuvre médiatique queer/trans*- à l'extérieur de l'industrie médiatique dominante et en étudiant le processus de production. J'utilise les études de production afin d'analyser, de déceler des pistes de réflexion, des tactiques utilisées par des cinéastes queer/trans*- et étudie la production des capsules vidéo réalisées.

Pour Heewon Chang, l'autoethnographie permet de tisser des liens entre la connaissance de soi et la compréhension des autres. Chang explique, « l'autoethnographie est une méthode qualitative qui utilise des méthodes ethnographiques afin de permettre une interprétation culturelle de données autobiographiques. »¹¹ Le récit autoethnographique peut prendre plusieurs formes, il permet l'auto-examen, l'auto-apprentissage. Ma méthode est en partie autoethnographique puisque j'intègre et mets de l'avant des éléments de réflexion sur mon expérience lors de la réalisation des entrevues, afin de réfléchir les rencontres comme espaces créatifs. L'utilisation de l'autoethnographie permet de rendre visibles les expériences survenues lors du tournage et d'analyser les choix et le traitement des informations. J'utilise l'autoethnographie pour analyser mes expériences de production lors de la réalisation de la capsule vidéo.

Dans ce projet, je m'intéresse à des objets culturels, des productions médiatiques, à un cinéma qui n'est pas populaire ou dominant, à des œuvres qui n'ont pas une grande visibilité, dont le public est limité. J'étudie un cinéma qui est perçu comme non-professionnel, amateur, trop souvent décrit comme trop niché, académique, des œuvres qui ne possèdent pas de grand distributeur. C'est l'empreinte d'une contre-culture que j'essaie d'identifier.

Le projet est centré sur une autodéfinition de l'identité, les personnes interviewées s'autodéfinissent comme queer, non-binaire ou trans*. L'académie opère des distinctions entre les théories queer et les études trans*, toutefois dans les entrevues, dans les actions et pratiques politiques cette distinction était parfois complexe à délimiter concrètement. Le terme queer en tant qu'identité rejette la binarité du genre. L'identité de genre est un concept complexe qui incorpore un amalgame entre subjectif et relationnel.¹² Ces identités partagent et ont en commun de remettre en question la cisonormativité et de considérer l'incarnation et le corps comme l'expression d'une subjectivité complexe.¹³ Dans cette recherche, l'approche est trans*-, puisqu'elle étudie des processus de formation, le savoir expérientiel, l'agencement ou l'assemblage de référents et de

¹⁰ Craig Batty et Susan Kerrigan, *Screen Production Research : Creative Practice as a Mode of Enquiry* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018), 11.

¹¹ Heewon Chang, *Autoethnography as Method* (Left Coast Press, 2008), 56. [Autoethnography as a qualitative research method that utilizes ethnographic methods to bring cultural interpretation to the autobiographical data of researchers.]

¹² Amber L. Johnson LeMaster Benny, *Gender Futurity, Intersectional Autoethnography: Embodied Theorizing from the Margins* (New York: Routledge, 2020), 2.

¹³ Eliza Steinbock, « The Riotous State of Trans Visual Culture », *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 61, n° 2 (2022): 170.

significations dans des espaces transitifs, où les frontières sont floues et en mouvement. J'analyserai les processus de production, la création d'un objet artistique, non sa finalité.

Partie 1 : Études trans*

Les études trans* offrent un cadre favorable à l'étude de la production médiatique. Elles permettent de réfléchir sur les mouvements, les scissions, l'abolition de frontières et les déplacements de la formation de la connaissance. Elles se concentrent sur l'incarnation, les interrelations entre les subjectivités et les normes sociales, questionnant ainsi les fondements des rapports de pouvoir. Elles ouvrent des espaces de réflexion et d'expérimentation, permettant d'analyser les pratiques cinématographiques et vidéo, et d'entrevoir des pistes de réflexion pour de nouvelles pratiques de production culturelle. Elles offrent un cadre analytique afin de réfléchir les notions de représentation, d'expériences, d'incarnation, d'esthétique et de pratiques de soins dans les productions culturelles queer/trans*. Les études trans* se transforment rapidement ; de nombreux textes théoriques et productions médiatiques ont été produits au cours des dernières années. Les écrits de Susan Stryker, Cael M. Keegan, Jack Halberstam, Laura Horak, Micha Cardenas, Eric A. Stanley, Dean Spade, Tourmaline, Eliza Steinbock, Julia Serano, Viviane Namaste et Leslie Feinberg, entre autres, permettent de tracer les contours des études trans*. Julia Serano, dans son livre *A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, aborde l'impact du pouvoir cisnormatif. Elle explique que les discours autour de la transsexualité ont été majoritairement créés par des médecins et des chercheurs académiques qui ont fait des transsexuel·le·s leurs sujets d'étude.¹⁴ L'utilisation du mot « transgenre » est associée à l'activiste Virginia Prince, fondatrice et éditrice de *Transvestia Magazine* en 1960. Prince utilise ce terme afin de définir des personnes dont la transition est sociale plutôt que médicale.¹⁵ Le terme « transgenre » fut adopté plus largement au début des années 1990. Il amalgame plusieurs identités en opposition au genre ou au sexe assigné à la naissance, à la norme cisgenre. Il permet de questionner et de réfléchir le genre à l'extérieur de la conception hégémonique, eurocentrée, en ouvrant un éventail de possibilités sur la manière dont le genre est vécu, expérimenté, perçu et performé.¹⁶ Pour Feinberg, le terme transgenre incorpore une multitude d'identités divergentes se rapprochant plus de l'adjectif que du nom.¹⁷ Feinberg inclut dans sa définition : « transsexuels, drag queens, butches, hermaphrodites, cross-dressers, masculine women, effeminate men, sissies, tomboys, and anybody else willing to be interpolated by the term, who felt compelled to answer the call to mobilization. »¹⁸

Les études transgenres ou trans* sont interdisciplinaires. Elles allient de nombreux champs d'études tels que la culture, les arts, les médias, les sciences, la sociologie et l'histoire, et influencent en retour ces derniers.¹⁹ Pour Keegan et Stryker, les études transgenres sont en lien avec ce qui transgresse, dénature, réarticule les maillons de la normativité, au-delà du spectre

¹⁴ Julia Serano, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity* (Berkeley: Seal Press, 2007), 161.

¹⁵ Susan Stryker, "(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies," in *The Transgender Studies Reader* (New York: Routledge, 2006), 4.

¹⁶ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies ».

¹⁷ Eliza Steinbock, *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change* (Durham: Duke University Press, 2019), 5.

¹⁸ Steinbock, *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*, 4.

¹⁹ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 3.

du genre, elles cherchent à révéler les mécanismes systémiques, culturels et sociaux qui opèrent des distinctions et favorisent certains individus et en décrédibilisent ou excluent d'autres.²⁰ Elles permettent de décentrer du récit autobiographique, utilisent les critiques liées à la représentation pour cibler le processus et les espaces transitifs, le mouvement et les modulations ainsi que les développements inattendus.²¹ Elles s'intéressent aux interrelations entre différentes oppressions politiques. Elles cherchent à visibiliser, mettre en relation les savoirs subjugués et les structures de pouvoir, à créer des liens, des ramifications entre groupes minorisés, à ouvrir des espaces de réflexions, de contestation des structures de pouvoir hégémonique.²² Les études trans* s'opposent ou se dissocient du discours médico-légal ayant pour objet, pathologisant les personnes trans*, elles prennent plutôt en considération la subjectivité trans* afin d'établir des liens entre « gender, culture, science, knowledge production, and power. »²³

Tant les théories queer que les études trans* ont été influencées par l'activisme entourant la crise du SIDA par les solidarités et alliances politiques développées.²⁴ Pendant la crise du SIDA, le manque de recherche, d'informations et les effets de la stigmatisation des gouvernements et des experts médicaux ont poussé des personnes vivant avec le virus de l'immunodéficience humaine et leurs allié·e·s à partager leur vécu, leurs connaissances, à devenir et se poser comme experts de leur réalité. Ces connaissances se sont dispersées sous forme de contenu autobiographique, « self-author ». ²⁵ Pour Stryker, un changement de perspective concernant le genre, l'identité et les rôles sociaux se produit au tournant des 1990.²⁶ Après la guerre froide, le néolibéralisme devient le système politique dominant. Des technologies médiatiques, de nouveaux moyens de communication, de nouvelles formes de média, accélèrent la dissémination de savoir, permettent la formation de collectivité et d'explorations collectives et sociales autour de la corporalité, de la question du genre et des rôles sociaux.²⁷ Un changement « épistémique » se produit, la psychopathologie objectifiante n'est plus la principale forme de production de savoir, mais plutôt la subjectivité et l'expérience trans*. Cela conduit à l'émergence des études transgenres qui marquent cette transformation.²⁸

Deux textes écrits dans les années 1990 sont fondamentaux et reflètent ce changement *The Empire Strikes Back : A Posttranssexual Manifesto*, de Sandy Stone est une réponse au texte *The Transsexual Empire* de Janice Raymond écrit en 1979, dans lequel Stone remet en question la notion de performativité du genre et critique la catégorie « transsexuelle » qu'elle lie aux classifications du système médical et scientifique.²⁹ Le texte de Susan Stryker, *My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix*, est une autoethnographie, ou elle combine poésie et récit, l'article est inspirée de la performance *Rage Accross the discipline*, Stryker réagit à Janice Raymond, à certains gais et lesbiennes, à leurs critiques de la transsexualité et explore certaines formes de connivence avec la figure du monstre de Mary Shelley, elle explore des affects commun

²⁰ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies »

²¹ Cael M. Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », dans *The Cambridge Companion to Queer Studies*, éd. par Siobhan B. Somerville, Cambridge Companions to Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 69.

²² Susan Stryker et Aren Z. Aizura, *The Transgender Studies Reader 2.0*, (New York: Routledge, 2013), 3.

²³ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 68.

²⁴ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 1.

²⁵ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 68.

²⁶ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 1.

²⁷ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 ».

²⁸ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 2.

²⁹ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 68.

et offre une critique de l'idée de nature comme discours hégémonique.³⁰ Ces textes marquent une rupture avec le discours pathologisant médical et psychologique, recentrant ainsi le discours sur les personnes trans* qui perturbent et transgressent les normes culturelles et politiques.³¹ Jian Neo Chen et Stryker critiquent la blanchitude des mouvements de lutte transgenre des années 1990 dont l'agenda étaient majoritairement centré sur des revendications légales et qui ont invisibilisé le travail d'activistes précurseur·s.³² Stryker note des changements de paradigme dans l'histoire des études trans*. Au début des années 2000, le contexte socio-politique est marqué par l'influence du capitalisme tardif, l'état de surveillance post-9/11, une augmentation de la surveillance aux frontières, ainsi que des crises économiques et écologiques. Stryker souligne la notion de « transnormativité » qui continue de reproduire les privilèges de certains corps trans* au dépend des autres perpétuant des formes de racisme, privilèges de classes et xénophobie.³³

Les études trans* se distinguent des études gaies et lesbiennes, elles se posent en relation avec d'autres groupes opprimés afin de réfléchir les politiques oppressives, d'explorer les savoirs subjugués, réfléchir globalement les intersections et ramifications des structures de pouvoir.³⁴ Pour Stryker, les fondements des études trans* doivent rester fidèles à leur origine de justice sociale, continuer de cibler les conditions matérielles des personnes trans* qui sont encore trop souvent précaires, n'ont pas accès à l'éducation supérieure, vivent de la violence systémique, vivent des barrières à l'emploi et n'ont pas accès aux soins de santé. Dan Irving critique cette tendance des études trans* à privilégier le militantisme pour les droits de la personne plutôt qu'une approche anticapitaliste.³⁵ Il écrit,

While various strands of feminist commentary, along with scholarship from within critical sexuality studies, have demonstrated the intersectional relations of power among heteronormative gender roles, sexuality, and the demands of capitalist (re) productive regimes of accumulation, these vital correlations have not been made explicit by most trans researchers and activists. Scholars within trans studies rarely contextualize trans identities, subjectivities, and activism within historical and contemporary capitalist relations.³⁶

Irving critique l'accent mis sur la visibilité et cherche plutôt à établir les liens entre sexe/genre et l'exploitation économique en mettant en lumière les relations de pouvoir entre les rôles de genre hétéronormatifs/cisnormatifs, la reproduction et les logiques capitalistes d'accumulation.³⁷ Chen explique, « I use trans in addition to transgender to potentially reorient transgender studies cultures, and social identities toward a detachment from-and disruption of- the Western, racially constituted white/gender sex system that continues to root gender social formation. »³⁸ L'auteur aborde l'utilisation du genre comme outil colonial, d'implantation du néolibéralisme. Il argumente que les luttes pour les droits civiques, ont permis une forme de désengagement de l'état, ou encore une

³⁰ Susan Stryker, « My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, n° 3 (1994): 242.

³¹ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 68.

³² Jian Neo Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement* (Durham: Duke University Press, 2019), 8.

³³ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 4.

³⁴ Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 3.

³⁵ Dan Irving, « Normalized Transgressions: Legitimizing The Transsexual Body As Productive », dans *The Transgender Studies Reader 2.0, 1st Edition* (New York: Routledge, 2013), 16.

³⁶ Irving, « Normalized Transgressions: Legitimizing The Transsexual Body As Productive ».

³⁷ Irving, « Normalized Transgressions: Legitimizing The Transsexual Body As Productive ».

³⁸ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*, 4.

justification du rôle de l'état, plutôt que la transformation ou le démantèlement des structures sociales cis-hétéro patriarcale, coloniale blanche et capitaliste.³⁹

Trans* trans- transing

Pour Keegan les termes trans* et trans- ouvrent une nouvelle vague d'études transgenre.⁴⁰ Trans avec un astérisque (trans*) permet d'ouvrir le terme aux connexions de diverses identités de genre, l'astérisque inclut les identités de genres divergentes, telles que les identités transgenres, transsexuelles, non-binaires, bispirituelles, tout en soulignant que les limites entre ces identités ne sont pas fixes, mais dynamiques.⁴¹ Pour Halberstam, Keegan et Stryker, trans* ne fait pas référence à une destination, ou une identité fixe, l'astérisque évacue le diagnostic, s'oppose aux définitions biomédicales qui figent l'identité pour recentrer sur le phénomène de transition, sur les changements de paradigmes, de réalité, non sur la finalité.⁴² Il permet plutôt de transformer, de mettre en perspective, « how transgender phenomenology necessitates a ceaseless navigation between the tangible and intangible, perception and sense, the real and the imaginary. »⁴³ Pour Eva Hayward et Jami Weinstein, trans* n'est pas une chose ou un être, mais plutôt un processus au travers desquels, les choses et êtres se constituent.⁴⁴ Trans avec un tiret (trans-), « links the appended punctuation to “categorical crossings, leakages, and slips of all sorts,” including those based on “-gender, -national, -racial, -generational, -genic, -species. »⁴⁵ Trans- ouvre la possibilité de tracer des liens, il permet d'entrevoir le genre comme un ensemble de pratiques, il permet des déplacements entre micro et macro politiques où le corps fait partie d'un ensemble de formations, dans lesquels il navigue et se constitue.⁴⁶ La nouvelle formation de trans- et trans* est un espace relationnel, elle ouvre des relations causales et prend en considération les devenir divergeant, inattendus, met l'accent sur le processus plutôt que sur l'identité.⁴⁷

Le concept de « transing », est lié à un mouvement dans le temps et l'espace, à un processus. Il réfère à une pratique qui assemble et réassemble. C'est un déplacement sans destination fixe.⁴⁸ Stryker, Currah et Moore définissent « transing » comme, « a practice that takes place within, as well as across or between, gendered spaces. It is a practice that assembles gender into contingent structures of association with other attributes of bodily being, and that allows for their reassembly. »⁴⁹ C'est une pratique qui permet d'assembler, de réfléchir au-delà des frontières, ce

³⁹ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*, 9.

⁴⁰ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*, 69.

⁴¹ Straube, *Trans Cinema and Its Exit Scapes : A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, 23.

⁴² Jack Halberstam, *Trans* : a quick and quirky account of gender variability*, *American studies now: critical histories of the present* (Oakland, California: University of California Press, 2018), 4.

⁴³ Cael M. Keegan, *Lana and Lilly Wachowski*, 1 ed. (Urbana: University of Illinois Press, 2018), 3.

⁴⁴ Eva Hayward et Jami Weinstein, « Introduction: Transanimalities in the Age of Trans* Life », *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 2, n° 2 (1 mai 2015): 196.

⁴⁵ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 69; Susan Stryker, Paisley Currah, et Lisa.Jean Moore, « Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? », *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36, n° 3/4 (2008): 12.

⁴⁶ Susan Stryker, Paisley Currah, et Lisa.Jean Moore, « Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? », *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36, n° 3/4 (2008): 14.

⁴⁷ Laura Horak, « Trans Studies », *Feminist Media Histories* 4, n° 2 (2018): 201

⁴⁸ Straube, *Trans Cinema and Its Exit Scapes : A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, 41-42.

⁴⁹ Stryker, Currah, et Moore, « Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? », 13.

concept permet d'utiliser des méthodes intersectionnelles, interdisciplinaires, le concept permet d'étudier des pratiques changeantes, des déplacements incarnés.⁵⁰

Selon Keegan, les études trans* arrivent à un moment où elles peuvent présenter un champ d'étude qui se concentre sur le sensible, le matériel et la futurité, avec une approche phénoménologique qui intègre des théories critiques de la race.⁵¹ Elles opèrent une remise en question des fondements de la modernité eurocentrée, pour ce faire, elles doivent porter une attention à ne pas reproduire les structures de pouvoir qu'elles tentent de contrer. Pour Stryker les études trans* permettent d'ouvrir de nouvelles perspectives d'être, « d'incarnation », de subjectivités, de soin, d'écologie, de nouvelles pratiques culturelles, de compréhension du monde et d'éclatement des frontières.⁵²

Fondements analytiques de la recherche

Les fondements analytiques de la recherche sont liés aux théories queer et aux études trans*, bien qu'il existe des tensions, des contradictions entre ces différents champs d'études et courants de pensée. Les études queer cherchent à déconstruire la binarité des genres, afin de défaire les contraintes à l'hétéronormativité, les études trans*- cherchent à défaire les catégories sexuelles et le genre sans toutefois nier la réalité, la matérialité du genre.⁵³ Les études queer se sont développées à partir des travaux de Judith Butler, Teresa de Lauretis et Eve Sedgwick, elles sont intimement liées au féminisme et aux études gaies et lesbiennes, « Queer' can function as an identity category that avoids the medical baggage of 'homosexual', disrupts the masculine bias and domination of 'gay', and avoids the 'ideological liabilities' of the 'lesbian' and 'gay' binary. »⁵⁴ Les études queer sont associées au postmodernisme, aux théories constructivistes et à la performativité du genre. Les études queer et trans* remettent en question les fondements épistémologiques du discours médico-légal entourant l'articulation sexe et genre. Les sexes biologiques ne sont plus perçus comme naturels ou stables ou compris comme deux catégories sociales. Les études transgenres entrevoient le genre comme un système englobant diverses façons d'être, diverses formes humaines recoupant de nombreuses ramifications et significations.⁵⁵ Pour Butler, l'assemblage genre et biologie est déterminée par la société.⁵⁶ Les études trans* remettent en question les référents matériels liés au sexe et à la catégorie linguistique, sociale, psychique liée au « genre ».⁵⁷ Les paradigmes épistémiques qui associent le sexe à un référent stable supporté par les signes du genre qui le reflète, cette conception philosophique à des conséquences sur les vies des personnes trans*, c'est cette « vérité » matérielle que l'identité des personnes trans* remet en question.⁵⁸ Selon les études trans*, le système sexe/genre tout comme les autres constructions culturelles se forment et

⁵⁰ Straube, *Trans Cinema and Its Exit Scapes : A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, 41-42.

⁵¹ Keegan, « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* », 69.

⁵² Stryker et Aizura, « Introduction: Transgender Studies 2.0 », 7.

⁵³ Cael M Keegan, « Getting Disciplined: What's Trans* About Queer Studies Now? », *Journal of homosexuality* 67, n° 3 (2020): 387.

⁵⁴ Stacy Holman Jones et Tony E. Adams, « Autoethnography is a Queer Method », dans *Queer methods and methodologies : intersecting queer theories and social science research* (London: Routledge, 2016), 205.

⁵⁵ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 8.

⁵⁶ William B. Turner, *A Genealogy of Queer Theory*, American subjects (Philadelphia: Temple University Press, 2000), 109.

⁵⁷ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 9.

⁵⁸ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 8-9.

se reforment selon les circonstances matérielles.⁵⁹ Les études transgenres tentent de concevoir une nouvelle structure épistémologique, de nouvelles formes de représentation où la relation sexe/genre est neutre et où la violence anti-trans* peut être mise en lien avec d'autres types d'oppressions.⁶⁰ Le langage qui décrit les réalités de genre est limité et limite les possibilités. Les études trans* critiquent la notion de performativité du genre puisqu'elles évacuent les référents matériels, la performance du genre est accomplie par le « faire » et non par « l'être »,

To say that gender is a performative act is to say that it does not need a material referent to be meaningful, is directed at others in an attempt to communicate, is not subject to falsification or verification, and is accomplished by “doing” something rather than “being” something. A woman, performatively speaking, is one who says she is—and who then does what woman means. The biologically sexed body guarantees nothing; it is necessarily there, a ground for the act of speaking, but it has no deterministic relationship to performative gender.⁶¹

Les études trans* réfléchissent l'incarnation de la formation de la connaissance, « transgender theory encompasses and transcends feminist and queer theory by explicitly incorporating ideas of the fluidly embodied, socially constructed, and self-constructed aspects of social identity, along with the dynamic interaction and integration of these aspects of identity within the narratives of lived experiences. »⁶² Le savoir expérientiel est essentiel à la formation du savoir trans*, il est une forme de réaction à « l'objectivité » du savoir et demande de réfléchir les particularités de la position de la personne qui produit le savoir afin d'éviter les positions universalistes et autoritaires.

Les études trans* me permettront d'appliquer un cadre analytique aux études médiatiques et cinématographiques, afin d'étudier les déplacements entre micro et macro politiques, d'explorer les enjeux de représentations queer/trans*, de rendre visible des processus de création, de m'intéresser aux déplacements de significations aux resignifications, ce champ d'études me permettra d'analyser des processus de production du cinéma et de la vidéo queer/trans*.

Partie 2 : Nouvelle Vague de cinéma trans*

Vidéo et cinéma queer/trans*

Les productions queer/trans* sont multiples et complexes à définir. J'utilise le concept de Nouvelle Vague du cinéma trans* pour définir le corpus d'œuvres et les cinéastes, vidéastes que j'étudierai. La Nouvelle Vague du cinéma trans* selon Akkadia Ford a pour principales caractéristiques d'être produite à l'extérieur de l'industrie dominante, d'être centrée sur l'agentivité queer/trans*.⁶³ De nombreux livres et articles abordent la notion de représentation sous différents angles, sans évacuer le sujet, j'utiliserai les réflexions actuelles sur les représentations trans* dans l'industrie dominante comme problématique afin de souligner l'importance des modes de

⁵⁹ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 8.

⁶⁰ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies », 10.

⁶¹ Stryker, « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies ».

⁶² Julie Nagoshi et Stephanie Brzuzny, « Transgender Theory: Embodying Research and Practice », *Affilia-journal of Women and Social Work* 25 (2010), 432.

⁶³ Akkadia Ford, *Trans New Wave Cinema* (London: Routledge, 2021), xii.

production, des pratiques de production et de mettre en évidence l'influence ou l'entrelacement des processus de création sur les discours, les représentations, l'éthique et les pratiques de soins. Les productions culturelles trans* s'articulent sur un ensemble d'éléments qui allient et disloquent culture, sens, matérialité, ressources, technologies, pratiques, affect et subjectivité. Elles interrogent, opèrent des déplacements de significations, imbriquent de nouvelles relations, réfléchissent les conditions matérielles, les relations au temps et à l'espace, affect et phénoménologie, produisent ou déconstruisent des discours, brouillent les frontières entre discipline et indiscipline, développent et remanient des concepts, repoussent les limites de l'imagination, du perceptible, ouvrent des futurités, visibilisent des possibles. Le cinéaste Angelo Madsen Minax questionne la possibilité de définir le cinéma trans,

I don't know exactly what trans cinema is. Is it cinema that portrays trans bodies? Is it cinema that specifically (and usually literally) addresses a trans narrative? Is it cinema that is made by a trans person but maybe the content doesn't have anything to do with trans identity? Is it cinema that broadly challenges normative gender presentation?⁶⁴

Chacune de ces réponses forment un ensemble de possibles, de ramifications qui constituent le cinéma et la vidéo queer/trans*. Dans les ouvrages de Keegan, Horak, Steinbock, Stryker et Halberstam, les comparaisons entre le médium cinématographique et les études trans*, corps trans* et corps cinématographique, sont nombreuses ; coupures, fissions, changement technologique, modification, recomposition, alliage.⁶⁵ Le cinéma et la vidéo permettent de déstructurer, de transformer des significations qui a priori semblent fixes, de les rendre malléables, ouvertes à une nouvelle grammaire, d'ouvrir ou de leur redonner de nouvelles significations. Stryker explique que le cinéma analogique est similaire à la transition médicale, le montage coupe et réarticule. Keegan établit une corrélation entre les technologies analogiques et le corps transsexuel et lie les technologies digitales au corps transgenre.⁶⁶ Le médium cinématographique est un flux changeant. Gilles Deleuze aborde le concept de disjonction au cinéma « the most complete examples of the disjunction between seeing and speaking are to be found in the cinema. »⁶⁷ Ces disjonctions et conjonctions permettent de mettre en évidence de nouvelles articulations de sens. Les coupures et l'assemblage du montage visibilisent ce processus. Le cinéma et la vidéo sont un espace de transition dans lequel se forment et se reforment des subjectivités. Les genres, les catégorisations s'entrecroisent, se fusionnent, dépassent les frontières des catégories. Le cinéma et la vidéo permettent de dépasser, déplacer les frontières du genre, de créer de nouveaux imaginaires.

Les limites des représentations queer/trans*

Lorsqu'il est question de médias queer/trans*, la notion de représentation est souvent la première abordée, à ce titre, des changements de paradigmes majeurs se sont produits dans les dernières années. Dans les années 1990 et 2000, la majorité des représentations de l'industrie cinématographique hollywoodienne dépeignent les personnes trans* comme des sociopathes, des anomalies ou des monstres. Les médias dominants ont représenté le corps trans* comme

64 Jules Roskam, « Making Trans Cinema: A Roundtable Discussion with Felix Endara, Reina Gossett, Chase Joynt, Jess Mac, and Madsen Minax », *Somatechnics* 8, no 1 (1 mars 2018): 17.

65 Steinbock, *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*, 6.

66 Keegan, *Lana and Lilly Wachowski*, 27.

67 Gilles Deleuze, Foucault, trad. par Seán Hand, University of Minnesota Press (Minneapolis, 1988), 64.

pathologique, instable, trompeur, en opposition aux représentations cisgenres présentées comme légitimes, « naturelles ». ⁶⁸ Les représentations de personne trans* dans les médias dominant depuis les années 1960, représentent des personnages trans* identifiables, visibles, dépeints comme anormaux, transgressant les normes sociales. Pour être transgressées, les normes doivent être visibles, claires. Les médias traditionnels établissent des frontières entre homosexualité et hétéronormativité entre cisnormativité et transitude et réifie le système de genre binaire, ne questionne pas le système cisnormatif. Keegan explique que les ressources financières, économiques et le capital social donnent majoritairement le contrôle de l'image et du récit à des cinéastes blancs, cisgenres ce qui crée une « esthétique embourgeoisée » destinée à une audience cisgenre. ⁶⁹ Le nombre de représentations trans* dans les médias populaires a augmenté significativement dans les vingt dernières années. Tourmaline, Eric A. Stanley et Johanna Burton dans *Trap Door : Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, questionnent l'impact de la visibilité trans*. Le livre situe l'aspect paradoxal de la visibilité trans* présentée comme une avancée sociale et une augmentation de la violence anti-trans*. La conclusion du film *Disclosure : Trans Lives on Screen* de Sam Feder souligne ce paradoxe, il est aujourd'hui possible de constater que cette visibilité n'entraîne pas une augmentation de la qualité de vie des personnes trans*, plutôt elle rend plus vulnérable certaines personnes particulièrement si l'on considère l'intersection, race, citoyenneté, profession, immigration, âge, classe. ⁷⁰

« Tipping point », Point tournant

La présence de Laverne Cox en page couverture du Times magazine en 2014 avec pour titre, « Transgender Tipping Point: America's next civil Rights Frontier », est un exemple frappant de la visibilité trans* dans les médias. Jian Neo Chen explique que la notion de « tipping point » capitalise sur les luttes menées et centralise sur l'aspect légal, afin de nourrir le discours de progrès de l'État-nation dans une économie de marché néolibérale. ⁷¹ Dans ce cas, l'acceptation de la transitude ou la lutte contre la transphobie est la nouvelle frontière à conquérir dans l'axe sexisme, racisme, homophobie. ⁷² Chen critique l'instrumentalisation des luttes et mouvement de justices trans* des dernières décennies. Ce qui en découle est un discours néolibéral évidé, naturalisant l'idée de progrès « civil » de la société, de la culture et de la science médicale. ⁷³ Neo Chen critique l'impérialisme derrière ce discours qui réifie une forme de supériorité politique et morale, en capitalisant sur ces luttes, sans toutefois intégrer les revendications des populations les plus marginalisées. ⁷⁴ Feder interroge, un « tipping point » pour qui ? Et comment ? Et souligne que les personnes trans* ne possèdent majoritairement pas le contrôle sur leur propre visibilité. ⁷⁵

⁶⁸ Halberstam, *Trans* : A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, 96.

⁶⁹ Cael M. Keegan, « History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema », *Social Alternatives* 35, n° 3 (2016): 53.

⁷⁰ Alexandra Juhasz et Sam Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », dans *InsUrgent Media from the Front: A Media Activism Reader* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2020), 68.

⁷¹ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*, 3.

⁷² Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*.

⁷³ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*.

⁷⁴ Chen, *Trans Exploits: Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*.

⁷⁵ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », 71.

L'activiste Miss Major souligne le regain de violence qu'elle perçoit dans le quotidien, expliquant que ce ne sont pas les célébrités qui écotent du retour de balancier qu'entraîne la visibilité, puisque leur univers est majoritairement inaccessible, ce sont plutôt les personnes trans* qui ne bénéficient pas de cette sécurité, particulièrement les femmes trans* racisées pour qui un regain de visibilité peut entraîner un regain de violence.⁷⁶ Che Gossett, explique qu'une hypervisibilisation de certains individus entraîne aussi l'invisibilisation d'autres identités ce qui renforce l'oppression, la violence coloniale et raciste sur laquelle l'identité queer/trans noire est forgée et qui ne peut être adressé de façon complexe par la visibilité trans.⁷⁷ Il y a un changement significatif des représentations trans*, dans l'industrie cinématographique dominante, toutefois ce qui est aujourd'hui décrit comme une « bonne représentation » d'individu ou d'identité trans* repose majoritairement sur une politique assimilationniste et ne conteste pas, voire plutôt réaffirme une organisation sociétale basée sur le genre et le sexe.⁷⁸ Une large part des représentations des médias dominants repose sur la transnormativité, c'est-à-dire une forme de reconnaissance d'identité trans* dominante qui ne conteste pas ou ne remet pas en perspective l'organisation sociale hégémonique. Reposant sur un modèle de représentation souvent défini par une transition médicale, la réification des rôles de genre hégémonique, liée à des privilèges de classe et de blancheur.⁷⁹ Keegan explique,

Television media has therefore created a typical trans narrative which connects validation to physical embodiment even when the trans character's gender is indistinguishable from cisgender exteriorization. This concept, labeled "cisgender aesthetic" by trans media scholar Thomas J. Billard, promotes an unwinnable scenario for trans persons in these scripted narratives: to legitimize their gender identity, they must replicate hegemonic gender parameters in presentation, physiology, role, mannerisms, etc., but knowledge of their gender history and/or biological sex leads to accusations of deception.⁸⁰

Il interroge les conséquences politiques des représentations assimilationnistes et interroge si elles nuisent aux politiques trans* qui cherchent à démanteler les formes d'organisation sociale basée sur l'articulation sexe/genre.⁸¹ Halberstam explique que les corps qui autrefois marquaient les frontières de l'abject, sont aujourd'hui une forme de cautionnement de « l'inclusivité » de l'État au travers de ses institutions, les icônes trans* sont célébrées si elles correspondent à une forme de respectabilité politique ou économique, qu'elles s'intègrent au marché néolibéral capitaliste.⁸² Toutefois, ces identités excluent, « transgender sex workers or transgender victims of sexual violence, homeless transgender youth or transgender people of color living in neighborhoods subject to police brutality and cast as gang zones by state officials. »⁸³ Les représentations dominantes ne prennent pas en considération la multiplicité des parcours, le large spectre des identités de genre.

⁷⁶ Tourmaline, Eric A. Stanley, et Johanna Burton, *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Critical Anthologies in Art and Culture (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2017), 26.

⁷⁷ Tourmaline, Stanley, et Burton, *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, 184.

⁷⁸ Cael M. Keegan, « On the Necessity of Bad Trans Objects », *Film Quarterly* 75, n° 3 (2022), 27.

⁷⁹ Traci B. Abbott, *The History of Trans Representation in American Television and Film Genres*, (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), 12,33.

⁸⁰ Keegan, « On the Necessity of Bad Trans Objects », 35.

⁸¹ Keegan, « On the Necessity of Bad Trans Objects ».

⁸² Halberstam, *Trans* : A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, 49-50.

⁸³ Halberstam, *Trans* : A Quick and Quirky Account of Gender Variability*.

Dans son livre *Atmospheres of Violence*, Stanley argumente que l'état repose sur la violence, cette violence n'est pas un marqueur de la fin du capitalisme et du néolibéralisme, mais bien le fondement sur lequel la société, l'état est construit. Pour Stanley, les politiques d'inclusion, au niveau des représentations et de la loi ne révèlent pas l'émergence de progrès social, ou d'un changement radical, mais plutôt l'expansion violente de l'état, au lieu d'assurer les conditions nécessaires à la sécurité il y a une perpétuation de la violence. Stanley argumente que la violence anti-queer/trans est un fondement de la modernité et la loi est un mécanisme, une méthode de prolifération et non une aberration.⁸⁴

Against the narrative arc of rainbow progress that proclaimed that these changes mark a radical shift in the social atmospheres of violence, argues that inclusion, rather than a precondition of safety, most properly named estate violent expansion. The scatter case when read together build my claim that anti trans square violence is foundational to, and not an aberration of, modernity. Related, rather than imagining the law as the mechanism through which relief from such harm might be offered, it is one of its methodologies of proliferation.⁸⁵

L'argumentaire de Stanley repose sur le constat que l'inclusion dans un système violent, continue de nourrir la violence envers les collectivités queer/trans* et que c'est plutôt vers des changements systémiques, vers l'ingouvernabilité, que les politiques trans* devraient focaliser. Tourmaline, Stanley et Burton abordent l'importance de travailler collectivement aux représentations afin de créer de nouvelles « grammaire visuelle » permettant d'entrevoir un futur différent des « pièges » du passé.⁸⁶ La visibilité accrue des identités transnormatives présentes dans l'industrie médiatique hégémonique ne permet pas d'entrevoir la complexité des luttes et des revendications queer/trans*, et invisibilise certaines identités marginalisées qui ne correspondent pas au discours transnormatif, ainsi que des revendications qui cherchent à démanteler le système cisnormatif hégémonique afin de créer de l'espace pour une multiplicité d'interrelation, d'incarnation.

Nouvelle Vague de cinéma trans*

Dans ce travail, je m'intéresse à des œuvres et cinéastes que j'associe à la Nouvelle Vague de cinéma trans* qui a comme caractéristique principale de mettre de l'avant l'agentivité trans*. Akkadia Ford retrace les origines de l'appellation « *Trans New Wave* » et décrit les œuvres qui la compose comme des films indépendants, écrits, produits et diffusés après 2008 à l'extérieur des grands studios, de l'industrie cinématographique et médiatique dominante.⁸⁷ Ford explique que le terme fut utilisé pour la première fois en 2009 par Ryan dans sa thèse, *Reel Gender : Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*. Ryan qualifie de « Nouvelle Vague » de documentaires transgenres des films tels que : *Toilet Training*, *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*, *Fenced Out*, and *Cruel and Unusual*.⁸⁸ Ryan explique que majoritairement

⁸⁴ Eric A. Stanley, *Atmosphere of Violence, Structuring Antagonism and the trans/queer Ungovernable* (Durham and London: Duke University Press, 2021), 5.

⁸⁵ Stanley, *Atmospheres of Violence: Structuring Antagonism and the Trans/Queer Ungovernable*.

⁸⁶ Tourmaline, Stanley, et Burton, *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, xviii.

⁸⁷ Ford, *Trans New Wave Cinema*, 1.

⁸⁸ Joelle Ruby Ryan, « Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media » (Bowling Green State University, 2009), 55.

les documentaires produits par l'industrie dominante exploitent et sensationnalisent la transition physique, les personnes trans sont représentées comme obéissantes, sans agentivités face à un ensemble d'institutions médico-légales.⁸⁹ Elle critique notamment la prédominance de représentations de personnes blanches, de classe moyenne, professionnelles et transsexuelles, ce qui exclut une large partie de la communauté transgenre. Elle critique la perpétuation d'une norme transgenre calquée sur des impératifs culturels hégémoniques qui réaffirment la binarité du genre. Pour Ryan, ces normes sont réifiées par des scénaristes, réalisateur·ice·s, producteur·ice·s cisgenres. Les documentaires de la Nouvelle Vague quant à eux reconnaissent d'emblée l'identité trans* et présentent des protagonistes acteur·ice·s de changements sociaux.⁹⁰ Elle trace un portrait de ce qu'elle nomme les « Transgender Revolutionaries », des documentaires « révolutionnaires », qui mettent de l'avant certains éléments politiques et sociaux tels que l'agentivité et l'habileté à critiquer la culture dominante, une analyse intersectionnelle des oppressions, une revendication de l'accès à la sphère publique, la visibilité et le droit de ne pas « passer », le pouvoir de l'activisme, le droit pour tous·tes à des logements sécuritaires et abordables, à de la nourriture, à des soins de santé.⁹¹ Pour Ryan, ce sont ces caractéristiques qui définissent, tracent les contours de la Nouvelle Vague trans*.

La Nouvelle Vague trans* est ensuite reconnue par Ruby Rich et Helen Hok-Sze Leung qui perçoivent une Nouvelle Vague millénaire possédant des particularités esthétiques et temporelles, elle cite entre autres les œuvres de Tristan Taormino : *Trans Entities: The Nasty Love of Papt and Wil* comme exemple d'œuvres phare de cette Nouvelle Vague.⁹² Pour Ford, les caractéristiques principales de la « Nouvelle Vague trans* » sont : « The first and most important characteristic is that transgender lives are foregrounded and trans agency is actively promoted. »⁹³ La Nouvelle Vague peut être associée à différents types et genre de film, film d'auteur, productions collectives, pornographie, film expérimental, fiction et documentaire. Les productions de la Nouvelle Vague trans* s'adaptent, se modifient, utilisent des stratégies diverses pour raconter des histoires, des récits trans*, elles offrent des représentations politiques et sociales qui transgressent le régime hégémonique cisnormatif.⁹⁴

Corpus

Il est possible d'associer le corpus d'œuvres et les cinéastes étudiés au concept de la Nouvelle Vague de cinéma trans* puisqu'ils ont comme caractéristiques principales d'être réalisés de façon indépendante, majoritairement par des cinéastes queer/trans* qui remettent en question les rapports de pouvoir, transgressent le système hégémonique cisnormatif. Les œuvres étudiées ont été réalisées entre 2008 et 2022, elles mettent de l'avant l'agentivité queer/trans*, réfléchissent les modes de production, l'éthique, les pratiques de soins, les représentations, le discours et l'esthétique. J'associe, entre autres, les films de TJ Cuthand, Chase Joynt, Morgan M. Page, Vivek Shraya, Teagan Lance, Kaye Adelaide, Mo Matton, Dani Tardif, Lari Jalbert, Raph Bessette, Marie-Michèle Cyr, le collectif *Earthbound Futures*, Jessie Posthumus, Marie-Pierre Grenier,

⁸⁹ Ruby, « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film ».

⁹⁰ Ruby, « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film ».

⁹¹ Ruby, « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film », 253.

⁹² Ford, *Trans New Wave Cinema*, 14.

⁹³ Ford, *Trans New Wave Cinema*.

⁹⁴ Ford, *Trans New Wave Cinema*.

Joëlle Rouleau, Claude Périard, Mathilde Capone, Coral Short, aux œuvres de la Nouvelle Vague de cinéma trans* au Canada.

Dans le cadre de ce projet, je me suis entretenu avec cinq cinéastes que j'associe à la Nouvelle Vague du cinéma trans* car leurs œuvres possèdent certaines de ces caractéristiques, elles sont produites par des personnes queer/trans*, intègrent une réflexion esthétique qui rend visible la formation des discours et questionne la notion d'objectivité. Elles mettent de l'avant l'agentivité, une posture et analyse critique de la culture dominante. Elles offrent une analyse intersectionnelle des rapports de pouvoir et des systèmes d'oppressions. Elles revendiquent l'accès à la sphère publique, offrent des représentations complexes et informées. Elles abordent des luttes pour la reconnaissance de droits, pour des changements systémiques, elles centrent leur discours autour du pouvoir de l'activisme.

Œuvres de la Nouvelle Vague de cinéma trans* et caractéristiques

Le film *Beautiful Alchemy* de Teagan Lance est un portrait de l'artiste Renée Yoxon. Yoxon se définit comme queer, genderqueer, trans* non-binaire et handicapé.e. Le film aborde l'entrelacement de ces identités et l'impact de celles-ci dans le travail et la vie de l'artiste. Ce portrait intimiste se caractérise par un agencement de scènes d'enregistrement en studio, de concerts, de moments de quotidien, une session de tatouage, des images d'archives de manifestations et des plans rapprochés d'entrevue où l'artiste aborde des questionnements et réflexions entourant sa pratique artistique. Le film utilise un mode de documentaire réflexif. La première séquence nous donne accès aux répétitions et aux enregistrements de l'artiste. Lorsque Yoxon demande à la personne présente si elle connaît la réalisatrice, la présence de Lance devient visible, ce qui est contraire aux normes du cinéma hollywoodien qui cherche à rendre invisible les processus de réalisation. L'adresse directe à la caméra de Yoxon et les mouvements d'une caméra sans trépied sont des choix esthétiques qui rappellent aux spectateur·rice·s la présence de la réalisatrice. L'utilisation de « jump cut » marquent aussi les coupures temporelles, une esthétique réflexive ou de diffraction.

Le portrait permet d'aborder l'intersection entre transitude et handicap. La trame sonore du film est composée de chansons de l'artiste. Il y a une alternance entre les plans de répétitions et d'enregistrement, de spectacles, les images de vidéoclips. L'artiste aborde la question de la voix et de l'identité sexuelle et de genre, ses questionnements identitaires, « voice lessons specifically help me to unpack things about myself including my gender and my sexuality. »⁹⁵ Yoxon explore des questionnements qui l'habitent concernant son positionnement de personne handicapée et trans* non-binaire, l'invisibilité de ces identités et les circonstances complexes que cela génère. Le film répond au besoin de représentations complexes et variées positives sans être réductrice de personne vivant des réalités similaires, iel affirme son envie d'être un modèle pour de jeunes queers et/ou handicapé·e·s.

« Transing » esthétique

Pour Lance, la transitude dans les arts n'est pas sur une esthétique codifiée, mais implique plutôt un rejet des rigidités. Elle explique, « fondamentalement, esthétiquement être trans* repose sur le fait d'être ouvert à ne pas faire les choses de la façon dont elles sont faites habituellement ou

⁹⁵ *Beautiful Alchemy*, Documentaire, 2019, <https://www.tlance.net/beautifulalchemy>.

dont elles devraient être faites selon certaines conventions. Tout comme être trans*, l'art trans* est malléable. »⁹⁶ Au cours de l'entrevue elle partage des réflexions tirées d'une discussion qu'elle a eu au préalable avec un·e artiste trans*, « our bodies are our art, in some sense because we take an ownership over our bodies. We are forced to confront, reckon, adapt, modify, and I think that extends to the form of the work. »⁹⁷ Le cinéma et la vidéo permettent d'ouvrir la discussion sur l'objectivité, la construction du discours, la représentation de la « réalité », l'intérêt pour la ressemblance, les subjectivités, les technologies, l'indexicalité et la réception. Un film est réflexif lorsqu'il rend le public conscient de sa présence, à l'aide de différentes techniques, par exemple en montrant certains aspects de sa production.⁹⁸ Bill Nichols, définit le mode de documentaire réflexif comme des documentaires encourageant une réflexion sur le processus, qui présente l'arrière-scène, la construction du film.⁹⁹ Il permet au·à la spectateur·rice de prendre conscience de son rôle de spectateur·rice.¹⁰⁰ Le documentaire est un acte artistique, le·a cinéaste propose une vision, iel choisit l'assemblage des images selon des conventions narratives. Le documentaire est un genre fluide qui ne peut être défini par une seule définition. Dans un documentaire, les cinéastes peuvent utiliser des faits, des archives, des documents, mais iels assemblent la réalité et proposent une vision, un discours. Le mode de documentaire observationnel souvent associé au courant réaliste efface la présence du cinéaste, le documentaire réflexif quant à lui rend visible la présence du·de la cinéaste.¹⁰¹ Le réalisme repose sur l'accès à la réalité en utilisant des techniques cinématographiques comme « la continuité, la structure narrative, et le développement de personnage. »¹⁰² Le mode réflexif brise l'effet de continuité, rend visible les processus, afin que le spectateur·ice ne soit plus passif·ve, mais bien actif·ve, qu'il soit conscient·e de sa position de spectateur·ice.¹⁰³

La réflexivité est une des tactiques esthétiques utilisée par Lance dans son film *Beautiful Alchemy*. La cinéaste cherche à souligner, rendre visible aux spectateur·ice·s le fait que son film est une construction. Elle affirme qu'habituellement les films sont construits afin de faire entrer les spectateur·ice·s dans une histoire, dans le cas de la fiction ou afin de faire assimiler, transmettre du savoir dans le cas d'un documentaire. Dans *Beautiful Alchemy*, la réalisatrice utilise les « jump cut » et « straight cut » lorsqu'elle coupe le discours de Yoxon et ce afin de visibiliser qu'une partie d'entrevue est supprimée ou omise. Elle utilise des formes de montage plus conventionnelles pour le B-roll, éthiquement elle voulait garder les formes de montage conventionnelles, les coupes moins apparentes, pour le polissage, plutôt que pour les parties où Yoxon partage ses expériences et cherche à présenter un point de vue.¹⁰⁴ Lance utilise la caméra-poing (« handheld ») et n'utilise pas de trépied parce qu'elle veut faire sentir au spectateur·ice sa présence derrière la caméra. Elle explique, « There is reflexive elements that I chose to incorporate to signpost that there is a bias, a lens, a politic, and a logic that is creating what you see before you because I fundamentally think

⁹⁶ Teagan Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio, 8 juin 2023.

⁹⁷ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

⁹⁸ Jay Ruby, « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film », *Journal of the University Film Association* 29, n° 4 (1977): 4.

⁹⁹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary, Third Edition*, 3^e éd. (Indiana University Press, 2017), 282.

¹⁰⁰ Nichols, *Introduction to Documentary, Third Edition*, 325.

¹⁰¹ Nichols, *Introduction to Documentary, Third Edition*, 125.

¹⁰² Nichols, *Introduction to Documentary, Third Edition*, 126.

¹⁰³ Nichols, *Introduction to Documentary, Third Edition*, 128.

¹⁰⁴ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

there is no way to be objective in documentary, I don't think it make it better or worse I just don't think you can do it. »¹⁰⁵

Une esthétique réflexive ou un mode documentaire réflexif est aussi présent dans le film de Joëlle Rouleau. Le court-métrage, *Réflexions sur la représentation du handicap retrouvée dans le cinéma québécois* de Joëlle Rouleau interroge les représentations dans le cinéma québécois elle interroge, ce que veut dire être représenté, se voir représenté ? La question qui guide son œuvre de recherche-crédation est, « comment aborder la représentation du handicap telle qu'elle se retrouve dans certains films québécois ; et, dans quelle mesure l'étude critique de cette représentation permet-elle de concevoir le cinéma comme un régime de la représentation québécois articulé autour de certaines normativités ? »¹⁰⁶ La cinéaste utilise une analyse critique afin d'étudier les réflexions ou le manque de réflexions entourant les représentations dans le court-métrage *Prends-moi* réalisé en 2014 par Anaïs Barbeau-Lavalette et André Turpin. Laurence Parent activiste docteure en sciences humaines appliquées, dénote rapidement les incohérences de la mise-en-scène, elle interroge pourquoi des gens de son âge habiteraient en CHSLD, elle analyse l'incongruité de la situation au travers de stéréotypes qu'elle subit, comme l'incapacité des gens à considérer qu'elle puisse vivre de façon autonome en appartement. La cinéaste demande alors à Annick MF Gold : « Est-il préférable d'avoir une mauvaise représentation ou pas de représentation du tout ? »¹⁰⁷ Cela soulève des questions sur la reproduction des stéréotypes, sur les bénéficiaires de la représentation des identités marginalisées dans le contexte actuel. Marianne Chbat, sociologue, explique que les représentations fixent le sens et participent à la reproduction de stéréotypes.¹⁰⁸

Le film de Joëlle Rouleau montre les processus de production. Il est réflexif, la cinéaste et chercheuse apparaît à l'image, elle est présente à la caméra, elle s'intègre dans le documentaire, elle intègre les moments où elle pose les questions, des extraits de discussion, elle retrace ses déplacements entre les différentes destinations, elle visibilise la rencontre et les échanges. Les procédés filmiques sont apparents on peut voir les lieux de tournages, des images des moniteurs, de la caméra, des images de montage. Ce qui constitue l'arrière-scène d'une production devient à l'avant plan du film ce qui permet de souligner les structures, le travail, la mise-en-scène de la représentation et du discours qui l'accompagne. Le documentaire utilise le médium qu'il interroge afin d'aborder la création et les réflexions entourant des œuvres cinématographiques. Rouleau questionne entre autres, qui parle, de quel sujet, comment et pourquoi ?

Les études trans* soulignent la matérialité de l'expérience, dans ce cas l'expérience des cinéastes, leur subjectivité est apparente à l'intérieur de la production. Dans les deux documentaires, l'objectif n'est pas de montrer l'objectivité ou la vérité du propos, ni l'indexicalité du médium, mais bien de révéler la subjectivité des cinéastes, une subjectivité en interaction avec les normes culturelles ambiantes. Par l'utilisation de la réflexivité, la construction du film et du discours devient apparente le spectateur est conscient de son rôle, conscient qu'il·iel·elle assiste à un objet cinématographique créé à partir d'un point de vue situé, d'une subjectivité visible. Cette subjectivité dans les œuvres étudiées est influencée par la positionalité des cinéastes. Lance utilise la réflexivité comme tactique esthétique, elle rend visible une transgression des normes cinématographiques et des normes sociales, questionnant ou affichant certains rapports de pouvoir présents dans la construction documentaire. Rouleau, par l'utilisation d'une voix hors-champs ainsi

¹⁰⁵ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

¹⁰⁶ *Réflexions sur la représentation du handicap retrouvée dans le cinéma québécois*, 2016, <https://vimeo.com/178797556/8d5377b4ad>.

¹⁰⁷ *Réflexions sur la représentation du handicap retrouvée dans le cinéma québécois*.

¹⁰⁸ *Réflexions sur la représentation du handicap retrouvée dans le cinéma québécois*.

que par sa présence, expose sa position de chercheuse et cinéaste qui questionne les notions d'identification, les représentations. La corporalité queer/trans* implique des formes de questionnement, de transgressions des normes, des réflexions entourant les formations du savoir, les enjeux de pouvoir les constituant.

Agentivité des personnages, représentations complexes et variées, luttes sociales

Le film *Hron : A Country of Ghost*¹⁰⁹ est décrit comme une œuvre de « science-fiction hétérotopique »¹¹⁰, le film est une œuvre collective, réalisée par Dani Tardif et co-produite par le Groupe d'Intervention Vidéo. Ce long métrage de fiction à très petit budget est inspiré du roman du même nom de l'autrice Margaret Killjoy. L'histoire du film est centrée sur l'amitié et les luttes d'un groupe de résistant·e·s cherchant à préserver leur mode de vie anarchiste, autonome et autogéré devant la menace d'un empire impérialiste. Le·a personnage principal·e est Dydo Horacki, un·e journaliste trans* non-binaire qui doit couvrir les déplacements et accomplissements des troupes de l'Empire. Épargné·e par les résistant·e·s, le·a journaliste découvre les codes culturels et les valeurs de ceux·lles que l'empire Borolien considère comme ses ennemis et cherche à éradiquer. Les thématiques de l'œuvre reposent sur l'anarchisme, l'autogestion, la solidarité, la résistance. Le film met en scène des acteur·ice·s non-professionnel·le·s. Il a été réalisé en s'inspirant de modes d'organisation collective et de luttes anarchistes et autonomes.

Selon Rouleau, il est très difficile de trouver des représentations complexifiées diverses et réfléchies et même sincères, elle a abordé le sujet dans plusieurs publications, elle explique, « on se retrouve souvent avec le gai de service, c'est l'équivalent d'un placement de produit fierté, c'est une façon de s'acheter un gage qu'on est inclusif parce qu'on a mis un personnage LGBTQ+ dans un projet, c'est souvent superficiel comme représentation, sans profondeur. »¹¹¹ Tardif explique que l'une des motivations du projet de *Hron : A Country of Ghost*, est liée à son expérience personnelle, de « coming out », au manque de modèles. Iel explique,

On était beaucoup en même temps à chercher à faire de la représentation, s'assurer que ce ne soit pas juste des personnes queer qui soient blanches parce que nos milieux ne sont pas comme ça, s'assurer qu'il y ait beaucoup d'hétérogénéité, alors que dans les projets qu'on voyait, dans les films, même dans les projets féministes, ce n'était pas très hétérogène. Dans le film, les personnages ce sont des aventurier·ère·s, iels habitent dans la forêt, ce sont des militant·e·s. Ce ne sont pas des réalités que je voyais beaucoup représentées. À cette époque c'était important pour moi de montrer que les personnes queer sont des gens complets avec de la complexité, des rêves, des valeurs. Je voulais montrer que le fait d'être queer ça change comment ils vivent dans le monde pas juste à cause de leur relation. Je voulais montrer qu'être queer c'est remettre en question le monde dans lequel tu existes. C'est important pour moi de faire des projets qui me ressemble, qui ressemble à la vie que je vis avec mes ami·e·s.¹¹²

Teagan Lance explique au sujet des représentations,

¹⁰⁹ *Hron, A Country of Ghosts*, Science-Fiction, 2019.

¹¹⁰ « Hron, a Country of Ghosts », 2019, <https://www.hronlefilm.com>.

¹¹¹ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹¹² Dani Tardif, Entrevue filmée au Champ des Possibles, 25 mai 2023.

To be able to see other people living a good life, while being part of your identity and that can extend outside of queerness and transness, to any minority identity. I think seeing someone who can be a positive example of how, (not necessarily in like a girl boss, who got it under capitalism but just, that), you can enjoy yourself, you can have friends, you can have family, you can have an experience of life that does not have to be this like sad, dejected, difficult painting. The trans* people that I know that have accepted themselves and that have created a community around them, Renée is a great example of this, are some of the happiest people that I know. And I think it is super valuable for other trans* people to be able to see that, when normally what you see every day is just like, here's another bathroom bill, Ron DeSantis got up this morning, we fundamentally don't need to see as much of that as we're forced to see, and I think we need the other side of that to keep us going sometimes.¹¹³

J'ai interrogé les cinéastes sur la prise en considération du public cible dans la création d'une œuvre, les réponses étaient variées. Rouleau m'a partagé ces réflexions,

Dans le cadre de mon projet doctoral, j'avais une intention politique, j'avais une intention d'intervention sociale, je voulais vraiment que mon projet se mobilise se positionne d'une certaine façon, je réfléchissais à mon public cible, je voulais atteindre un public normatif. Je voulais parler à tout le monde, je voulais que mon film soit accessible pour des gens qui n'ont jamais entendu parler de la question de la différence, qui ne se sont jamais posé de questions par rapport à ça. Je pense que j'ai réussi. Mon problème c'est que je suis arrivée juste un peu trop tôt, en 2016 quand j'ai commencé à le circuler, on m'a refusé en me disant que les gens n'étaient pas prêts pour ce genre de film, même si je pense que le film est assez accessible. Il a été sur tout.tv pendant un an. J'ai été assez limitée dans ma distribution. Comme mon public cible était limité au Québec... ce n'était pas non plus un film transnational.¹¹⁴

Le positionnement de Rouleau en rapport au public cible présente la volonté d'agir, de voir se produire des changements sociaux. Les enjeux entourant les représentations, pour Lance, Tardif et Rouleau, font partie de la genèse de l'œuvres. Tardif, Lance et Rouleau présentent tous-te-s des personnes et personnages queer/trans* complexes, luttant et agissant sur leur environnement, en réaction au manque de complexité ou de diversités dans les représentations médiatiques.

Genre

Le cinéma et la vidéo queer/trans* n'ont pas de genres définis. En utilisant trans comme verbe, le cinéma et la vidéo queer/trans* permettent une nouvelle lecture, une attention aux processus, aux changements de perspectives, à la corporéité. Les études trans* portent une attention aux mouvements, les déplacements ne sont pas linéaires, mais plutôt circulaires, entrelacent divers états. L'utilisation de la fiction et du documentaire ainsi que tous les amalgames, déplacements, l'ensemble des déclinaisons permettent de présenter des récits, des personnages variés, de présenter des incarnations, de réfléchir des corporéités. Les films de fictions de Cyr et Tardif utilisent les genres de la science-fiction et du fantastique afin d'aborder des enjeux socio-politique et de mettre

¹¹³ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

¹¹⁴ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

en scène des personnages complexes. La science-fiction est définie par Darko Duvin comme une littérature qui permet de se distancier de la réalité et encourage le lecteur à remettre en perspective sa perception du monde.¹¹⁵ Tout comme le mode de documentaire réflexif, la science-fiction est utilisée afin de rendre le spectateur conscient de sa position de spectateur, à entraîner le public dans une réflexion sur la création des normes, de questionner les formations de savoir, les relations de pouvoir « naturalisées ». La science-fiction, le fantastique permettent de transposer des enjeux socio-politique dans un univers fictif, de créer des mondes, des espaces où des comportements, des conventions perçus comme normatifs peuvent être déplacés, disloqués afin d'être réfléchis autrement. La fiction permet de concentrer l'attention sur des états en les rendant étrangers, elle permet de refléter des parcours atypiques dans d'autres contextes.

Lors du tournage de *Hron : A Country of Ghost*, les participant·e·s ont cohabité pendant deux semaines en autogestion à la campagne. Les personnages étaient non genrés dans le scénario, le genre était établi en fonction des acteur·ice·s, ainsi que de la langue parlée. Le concept d'hétérotopie est décrit par Foucault comme, « une localisation physique de l'utopie. »¹¹⁶ Lors de la production, différents cercles d'organisations se partageaient collectivement les tâches créatives et quotidiennes. Les personnages vivent, incarnent, représentent des modes d'organisation sociale anarchiste autant dans la production que dans les représentations, dans la proposition du film.

Marie-Michèle Cyr est une des membres fondatrices de l'organisme à but non-lucratif *Earthbound Futures*, elle a, entre autres, réalisé les courts métrages du collectif de performance, qui allie théâtre, lutte et science-fiction. Les courts métrages mettent en scène les univers des personnages de scènes des performeur·se·s, des extraits de performances. Les performances du collectif sont centrées sur « l'exploration de genre, les technologies, la magie, l'extractivisme et les enjeux géopolitiques. »¹¹⁷ Des lutteur·se·s cosmiques s'affrontent dans un univers créatif, les mises en scène des vidéos sont adaptées aux personnages et aux spectacles, les vidéos utilisent de la musique électronique aux basses puissantes, des alternances rapides d'éclairage aux couleurs vives, des mises en scène avec des thématiques fortes liées à la magie, à la science-fiction, queerisant les codes de la lutte. L'organisme valorise, « environmental justice, the right to self-determination, and care for people, the planet and other-than-human kin. »¹¹⁸

Le projet est décrit comme queer et priorisant les identités marginalisées bien qu'ouvert à tous·tes. Il repose sur quatre fondements, « wrestling, friendship, world building, queering the hero's journey »¹¹⁹ *Earthbound Futures* est à la fois une performance de lutte, un organisme à but non-lucratif qui utilise la vidéo afin de présenter les univers de ses personnages et de promouvoir ses spectacles. Les ateliers du groupe favorisent la réflexion critique, la créativité et l'agentivité des participant·e·s. Les vidéos utilisent une esthétique et une mise en scène qui allient des codes de science-fiction et de fantastique pour créer des personnages forts, complexes, qui déstabilisent les normes de genres et les représentations. Les personnages utilisent une esthétique « camp » afin de créer des personnages aux traits et caractéristiques amplifiées, d'inscrire les personnages dans une histoire. Le personnage de Lillac parle avec des fleurs, elle a un demi-diplôme d'astrologie.¹²⁰ Le

¹¹⁵ D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, On the Poetics and History of a Literary Genre (Yale University Press, 1979), 63.

¹¹⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres. », dans *Architecture, Mouvement, Continuité*. 14 mars 1967, vol. no 5, 1984, 46.

¹¹⁷ « EarthBound Sci-Fi Pro Wrestling | Les Futurs EB », earthboundfutures, 2021, <https://www.earthboundfutures.com/about>.

¹¹⁸ « EarthBound Sci-Fi Pro Wrestling | Les Futurs EB ».

¹¹⁹ « EarthBound Sci-Fi Pro Wrestling | Les Futurs EB ».

¹²⁰ « EarthBound Sci-Fi Pro Wrestling | Les Futurs EB ».

personnage de Ula, elle/iel est décrit·e comme une « guerrière vénusienne, conteuse, guide et mentore de l'école du mystère »¹²¹ Dans ce cas, la production vidéo est un élément d'un projet à plus grande échelle dont les ramifications sociales dépassent la forme vidéo et s'inscrivent à l'intérieur de performances, d'atelier, d'évènements publics.

La vidéo expérimentale *Looking for an Outerworld*, réalisée en 2019 par l'artiste multidisciplinaire Claude Périard, utilise la superposition d'images de lumière en mouvement afin de créer un effet de désorientation. Le film cherche à recréer une expérience d'enfance, lorsque voyageant de nuit l'artiste était habité par le sentiment de visiter d'autres espaces, d'autres mondes.¹²² La superposition des images des raffineries, et la musique électronique éthérique créent une sensation de flottement, l'accès à un espace de transition qui déstabilise les repères. L'œuvre est trans*, entre autres parce qu'elle est centrée sur l'expérimentation, les disjonctions, les resignifications et qu'elle met en image des espaces de transitions. Dans les trois films, l'utilisation des codes de la science-fiction permet de questionner les normes, les évidences. Dans *Hron : A Country of Ghost* la mise en scène d'une organisation antiautoritaire est portée à l'écran tout en tentant de créer un espace de tournage avec un mode d'organisation similaire. Dans les vidéos et performances de *EarthBound Futures* la science-fiction permet de mettre en scène le récit entourant des personnages, de créer la trame narrative du spectacle. Cyr explique que la science-fiction et le fantastique sont des outils pour aborder le genre, les conflits.¹²³ Dans *Looking for an Outerworld* les repères sont brouillés afin d'ouvrir de nouveaux possibles, de nouveaux espaces imaginaires. Chacune des productions se réapproprie des genres qui permettent de transgresser, brouiller, déplacer et réfléchir les normes.

Les thématiques, genres et tactiques esthétiques utilisées par les cinéastes rendent visible une corporéité ainsi que des sensibilités queer/trans* qui questionnent la reproduction des rapports de pouvoir, la formation des savoirs, transgressent et disloquent les normes, opèrent des déplacements de significations, des resignifications. Les représentations de personnages forts complexes, une attention à l'agentivité, à la transformation sociale, l'utilisation de la réflexivité pour situer la subjectivité des cinéastes, questionner l'objectivité documentaire. Cette positionalité qui est révélée, permet de rendre visible la formation, la « naturalisation » des normes, mais aussi de situer les enjeux entourant les formations du savoir. J'associe chacune de ces œuvres à la Nouvelle-vague de cinéma trans*, puisqu'elles sont produites à l'extérieur du cinéma hégémonique, par des personnes queer/trans*, elles portent une attention à l'agentivité, présentent des personnages ou individus qui luttent, réfléchissent les enjeux socio-politique qui les entourent, elles offrent des représentations variées et intersectionnelles, accordent une attention à développer une esthétique qui questionne la formation du savoir et pour certaines, abordent des sujets qui confrontent les normes cisnormatives. En portant une attention au contexte de la production, il est possible d'enrichir l'analyse de ces œuvres au-delà des représentations et du discours et d'avoir accès au processus de création.

Partie 3 : Étude de la production queer/trans*

Si l'on s'écarte du contexte de bonnes ou mauvaises représentations, les productions culturelles peuvent permettre d'aller à l'encontre des récits traditionnels, de les questionner, de les

¹²¹ « EarthBound Sci-Fi Pro Wrestling | Les Futurs EB ».

¹²² « Art Médiatique », *Claude Périard* (blog), 19 novembre 2016, <https://claudeperiard.wordpress.com/art-mediatique/>.

¹²³ Marie-Michèle Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal, juin 2023.

détourner. Il devient intéressant de regarder ce que permet ou permettrait le contrôle, la réappropriation de la production médiatique queer/trans* et l'influence sur les représentations, le discours, l'éthique et les pratiques de soin. Les questionnements sur la représentation queer/trans*, la réappropriation du discours et des modes de production par des personnes trans* permettent d'entrevoir une « futurité » divergente des réalités actuelles, d'ouvrir des espaces utopiques. Eric A. Stanley explique : « While film made by and for trans/queer, people might seem evidently to attend to the problem of representation, we cannot assume that visual culture alone will ultimately transform the social into something more livable, although without it we are already lost. That said, freeing production is necessary if we are to ever to get free. »¹²⁴ Laura Horak retrace l'histoire oubliée ou effacée des cinéastes et acteur·ice·s trans* depuis les débuts de l'histoire du cinéma jusqu'à aujourd'hui. Elle affirme qu'en dépit de la non-reconnaissance ou de l'oubli, les personnes trans* ont toujours eu leur place derrière et devant la caméra.¹²⁵ Les cinéastes interviewé·e·s ont accepté de discuter de leur conception de l'industrie médiatique, de partager des expériences et réflexions entourant la production médiatique.

Études de la production

Les études de production des médias permettent d'étudier les contextes, enjeux, milieux et contraintes dans lesquels les créateurs de contenu culturel évoluent. Dans leur livre *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, Vicki Mayer, Miranda J. Banks, et John Thornton Caldwell s'intéressent au processus par lesquels la culture est produite. Iels étudient les structures, relations de pouvoir et les travailleur·se·s de l'industrie médiatique et plus particulièrement l'industrie télévisuelle et cinématographique afin de réfléchir les réseaux, codes, pratiques et hiérarchies qui sous-tendent la création, la production médiatique.¹²⁶ Les auteurs perçoivent la nécessité de réfléchir les pratiques de production à l'intérieur du cadre de l'économie politique, partie intégrante d'une industrie régie par les lois du marché.¹²⁷ Ils mettent en perspective certaines incongruités d'une industrie internationale misant sur des « runaway production », qui valorisent l'autonomie et la créativité tout en structurant des formes d'autosurveillance et créant une abondance de main-d'œuvre qui permettent à l'industrie de dicter et régir les paramètres de production.¹²⁸ C'est en questionnant directement les travailleur·se·s de l'industrie qu'iels s'intéressent aux balises des structures de travail dans lesquels iels évoluent que les auteur·ice·s tracent des corrélations avec la production comme culture.¹²⁹ Ils étudient la production comme pratique culturelle au travers des cultures de production. Mayer, Banks et Thornton Caldwell, soulignent les liens entre l'économie politique, le rôle des médias dans la société, le quotidien du travail de production et l'écosystème, la dimension organisationnelle l'entourant. Pour ce faire, les auteurs utilisent une approche sociologique ainsi que matérialiste et historique de l'industrie culturelle et de ses pratiques. L'étude de la production médiatique intègre de nombreux aspects subjectifs et structurels, notamment les conditions salariales, l'organisation du travail, les droits des travailleur·se·s, ainsi que leur expérience sociale et psychologique.¹³⁰ Elle remet en question

¹²⁴ Stanley, *Atmospheres of Violence: Structuring Antagonism and the Trans/Queer Ungovernable*, 151.

¹²⁵ Laura Horak, « Tracing the History of Trans and Gender Variant Filmmakers », *Spectator* 37, n° 2 (2017): 16.

¹²⁶ Vicki Mayer, Miranda J. Banks, et John Thornton Caldwell, *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries* (New York: Routledge, 2009), 2.

¹²⁷ Mayer, Banks, et Caldwell, *Production Studies* | *Cultural Studies of Media Industries*, 3.

¹²⁸ Mayer, Banks, et Caldwell, *Production Studies* | *Cultural Studies of Media Industries*.

¹²⁹ Mayer, Banks, et Caldwell, *Production Studies* | *Cultural Studies of Media Industries*, 4.

¹³⁰ Mayer, Banks, et Caldwell, *Production Studies* | *Cultural Studies of Media Industries*, 54.

qui bénéficie des droits d'auteur et explore la distinction entre le travail technique et le travail créatif.

Industrie culturelle

Le cinéma est à la fois art et industrie. Son histoire est liée aux différents mouvements d'économies politiques et idéologies qui ont marqué le siècle dernier, il est intrinsèquement lié au mode de production capitaliste. Le terme « industrie culturelle » est associé à l'école de Francfort, plus spécifiquement à Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans leur livre *La dialectique de la raison*, dans lequel les auteurs utilisent le terme afin d'analyser et de critiquer la standardisation, l'industrialisation de l'art qui selon eux, le conduira à sa perte. Le terme fut utilisé plus largement dans les années 1970 et 1980.¹³¹ Le terme industrie est lié « à l'économie, la rationalisation, la planification, le calcul, l'intérêt stratégique, la visée instrumentale, etc., alors que le terme "culture" évoque les idées de création, d'originalité, de désintéressement, de formation, de perfectionnement, d'autonomie et de liberté. »¹³² Les méthodes de recherche des études des industries médiatiques incorporent un nombre d'outils provenant de différentes disciplines telles que les études culturelles, les études cinématographiques et les études commerciales afin de tracer des connexions entre l'économie politique, les entreprises, le contexte discursif, l'interrelation des processus et analyses micropolitiques et macro politiques.¹³³ Les études de l'industrie des médias cherchent à comprendre les relations entre structure, agentivité et le « climat culturel ». Le changement de technologie de l'analogique au numérique a modifié la production, la distribution et la consommation de produits médiatiques. Henry Jenkins nomme « culture de convergence » la multiplication des plateformes numériques demandant des méthodes multiples afin d'analyser les réalités fragmentées des industries médiatiques.¹³⁴ Les changements introduits par les nouveaux médias rendent plus difficile la délimitation entre l'industrie médiatique et la pratique artisanale, non industrielle ou indépendante. Il devient intéressant de chercher à caractériser une vidéo amateur qui sert les intérêts de plateformes telles que YouTube.¹³⁵ Actuellement, la distinction entre industrie et artisanat est plus floue qu'auparavant, on peut voir une hybridation entre industrie et artisanat dans les productions des créateur·ice·s de contenu.¹³⁶

Bien que le cadre de productions artisanales de cette recherche pourrait se transposer en partie aux productions des créateur·ice·s de contenu des nouveaux médias, je m'intéresserai plutôt à des œuvres cinématographiques et vidéo indépendantes, artisanales et non-industrielles de fictions, documentaires et expérimentales s'inscrivant dans la Nouvelle-Vague de cinéma trans* au Canada. Les œuvres de la Nouvelle Vague du cinéma trans* étudiées se concentrent sur l'agentivité. Elles contribuent ainsi à la résistance au régime cisnormatif en participant au développement de pratiques anti-oppressives. L'étude des pratiques de production médiatique du cinéma et de la vidéo permet d'identifier des tactiques et des pistes de réflexion ainsi que d'entrevoir les pratiques préfiguratives développées par les cinéastes.

¹³¹ Luis Alboroz, *Power, Media, Culture: A Critical View from the Political Economy of Communication* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015), <https://doi.org/10.1057/9781137540089>, 74-75.

¹³² Olivier Voirol, « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux* 166, n° 2 (2011):126.

¹³³ Matthew Freeman, *Industrial Approaches to Media: A Methodological Gateway to Industry Studies* (London: Palgrave Macmillan, 2016), <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55176-4>, 65.

¹³⁴ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip069/2006007358.html>.

¹³⁵ Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 12.

¹³⁶ Michael Z. Newman, *The Media Studies Toolkit*, 1st Edition (Routledge, 2022), 13.

Industrie médiatique canadienne

Le contexte de production médiatique canadien est lié à un ensemble de facteurs économiques alliant des investissements publics et privés, des lois, des réglementations qui déterminent les conditions de travail et les carrières des travailleurs de l'industrie médiatique et cinématographique. De nombreuses études réalisées dans les dernières années soulèvent les problématiques liées au manque de diversité dans les rôles clés de production médiatiques réalisées au Canada, entre autres au niveau du réseautage, de l'attribution du financement et de la distribution.¹³⁷ Une étude réalisée par la chercheuse Amanda Coles révèle que le contexte de production médiatique canadien, largement financé par l'État, ne favorise pas un milieu de travail paritaire. Elle démontre que le contexte socio-économique de production favorise majoritairement l'emploi d'hommes blancs, cisgenres. Les recherches de Coles, de Nauzanin Knight, de l'Association des producteurs, de talents cinématographiques des médias indépendants (I.M.P.A.C.T.) et de Rouleau montrent à différents niveaux cette difficulté d'accès au financement, à la réalisation de projets. L'industrie cinématographique canadienne est un assemblage de partenariats public-privé intriqués dans un ensemble de politiques, lois et réglementations qui structurent l'histoire de la production et de la diffusion du cinéma canadien. Une grande partie des productions indépendantes est financée par le gouvernement canadien ainsi que par les différents paliers de gouvernements provinciaux et régionaux au sein d'institutions telles que l'Office National du Film (ONF), la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et Téléfilm Canada. L'état est impliqué dans la régulation du cinéma canadien depuis le début du 20^e siècle, tout d'abord par la création de l'« Ontario Motion Picture Bureau (OMPB) » en 1917, dans le but de promouvoir des œuvres éducatives pour les agriculteurs, les écoliers, les travailleurs d'usine et d'autres classes.¹³⁸ Le « Gouvernement Motion Picture Bureau (CGMFB) » fut créé en 1923 avec l'intention de promouvoir l'immigration et les industries. Il est ensuite transformé en l'Office National du Film en 1939 et placé sous la direction de John Grierson, qui utilise le cinéma entre autres comme outil éducatif.¹³⁹ En 1950, l'office National du Film est une société d'État qui a une vocation éducationnelle, non commerciale.¹⁴⁰ La SODEC créée en 1977 est impliquée dans le financement de la majorité des productions cinématographiques québécoises.

Filmmaking in Canada involves grant writing, point collecting, tax accounting, citizenship checking, and, of course, meetings with program officers and senior officials at myriad government agencies. It involves becoming familiar with policy buzzwords and discursive talk, and it is characterized by jealousy, frustration, and lots of interindustry gossip. It is political both in the sense that its success continues to rely on its engagement with various levels of government agencies and that it involves constant intra industry jockeying and lobbying to ensure favorable business conditions. As a result of all of this, we can say that working in Canadian cinema also involves the development of a professional disposition

¹³⁷ Amanda Coles, « What's wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry » (Prepared for the Canadian Unions for Equality on Screen (CUES), 2016), <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:158101575>, 4.

¹³⁸ Austin A. Mardon et al., *An Introduction to Canadian Film and the Canadian Film Industry*, Golden Meteorite Press (Edmonton, 2020), 13-14.

¹³⁹ Janine Marchessault et Will Straw, *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*, Oxford Handbooks (New York, NY: Oxford University Press, 2019), 15.

¹⁴⁰ Marchessault et Straw, *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*.

that requires understanding and disseminating the rhetoric and terminology that come from various governmental organizations because they are “part of the game”.¹⁴¹

Les conditions de travail et le financement sont le résultat des formes d’organisation et des politiques de l’industrie médiatique et cinématographique au Canada. Coles identifie de nombreux facteurs qui créent des barrières systémiques quant à la participation des femmes à des postes de réalisatrices dans l’industrie cinématographique canadienne, notamment les inégalités qu’elles associent à des iniquités liées à l’emploi. Elle souligne tout d’abord l’insécurité économique, le milieu compétitif ainsi que la mobilité nécessaire pour réussir dans ce domaine.¹⁴² Elle affirme que la très grande majorité des productions financées sont réalisées par des hommes, « across domestic and foreign-service production sectors, in both feature film and television production, male directors are engaged to direct 84% - 100% of the available work. »¹⁴³ L’analyse de Coles est basée sur une approche cisnormative qui révèle des inégalités homme/femme dans l’industrie cinématographique. La chercheuse note le besoin de reconnaissance de ces disparités systémiques et la mise en place d’action concrète afin de réduire les écarts.¹⁴⁴ Elle explique,

The Canadian screen-based production industry requires a fundamental culture shift in the perception of (or blindness to) issues related to systemic exclusion of women and racialized minorities. Fundamentally, the issue needs to be understood as one stemming from a system which operates through (white) male power and privilege. To fail to understand and effect meaningful change in systems which operate on male privilege runs the risk of an ‘add women and stir’ approach to equality, in which the power relations that underpin the root issue of the system remain unchallenged.¹⁴⁵

Nauzanin Knight a réalisé une recherche de treize mois afin d’analyser les facteurs d’inclusion et d’exclusion des femmes autochtones, afro-descendantes et de couleur (PAADC) et des individus non-binaires présents dans les événements de réseautage de l’industrie cinématographique et télévisuelle canadienne.¹⁴⁶ Les conclusions de l’étude soulignent : « Compte tenu des données, il est juste de conclure que les femmes PAADC sont confrontées à des obstacles importants à l’inclusion dans les réseaux sociaux du cinéma et de la télévision dès les étapes initiales de planification, de promotion et d’invitation de ces événements. Certains de ces obstacles trouvent leur origine dans la structure, les systèmes et la dynamique de pouvoir des organisations cinématographiques et télévisuelles elles-mêmes. »¹⁴⁷ Le Bureau de l’écran des Noirs est un organisme à but non lucratif créé en 2020 qui lutte pour le « démantèlement du racisme anti-Noirs dans les industries cinématographiques canadiennes. »¹⁴⁸ L’organisme affirme qu’il n’y a que

¹⁴¹ Marchessault et Straw, *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*, 15-16.

¹⁴² Coles, « What’s wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry », 2.

¹⁴³ Coles, « What’s wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry ».

¹⁴⁴ Coles, « What’s wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry », 30.

¹⁴⁵ Coles, « What’s wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry ».

¹⁴⁶ Nauzanin Knight, « Building Inclusive Networks In The Film And Television Industry » (Women in Film and Television Alberta et 1844 Studios Inc., janvier 2022), 7.

¹⁴⁷ Knight, « Building Inclusive Networks In The Film And Television Industry ».

¹⁴⁸ Bureau de l’écran des noirs (BÉN), « Être vu : Directives pour un contenu authentique et inclusif », 2022, 3.

quatre séries dramatiques produites par des Canadiens noirs, basées sur leur vécu et ayant été réalisées au Canada. L'organisme souligne qu'il s'écoule environ dix ans entre les productions cinématographiques réalisées par des personnes noires.¹⁴⁹ Les conclusions des études démontrent que les personnes racisées, en situation de handicap, les femmes PAADC et les personnes non-binaires rencontrent des obstacles systémiques importants à l'intérieur de l'industrie cinématographique qui se répercutent dans les différentes étapes de la production. Ce manque de financement et de représentation dans les institutions, les organismes et les comités de sélection produisent une forme de normativité dans les œuvres subventionnées et réalisées.

Pouvoir, tactiques, pratiques et politiques préfiguratives

Pour Foucault, le pouvoir est mouvant, il n'est pas fixe, il ne se possède pas, il est omniprésent, il est instable.¹⁵⁰ Selon l'auteur, le pouvoir, « est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. »¹⁵¹ Lorsqu'il aborde la notion de pouvoir, il est question de « multiplicité de rapports de force. »¹⁵² Le pouvoir est composé d'ensemble de rapports de force, de luttes, il n'est pas propre à un groupe, à des institutions, « le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables. »¹⁵³ Les rapports de pouvoir sont liés aux points de résistance, la résistance n'est jamais à l'extérieur du pouvoir.¹⁵⁴ Foucault considère qu'une forme de liberté est nécessaire de part et d'autre d'une relation de pouvoir. Derrière toute forme de savoir, il y a un enjeu de pouvoir. Il n'y a pas de frontières, le savoir n'est pas imperméable au pouvoir, le savoir et le pouvoir sont dans une relation réciproque de corrélation et de constitution.¹⁵⁵

Les stratégies, selon Michel DeCerteau, représentent notamment les techniques de naturalisation du pouvoir. Il définit la stratégie comme le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (comme une entreprise, une armée ou une institution scientifique) est isolable.¹⁵⁶ Les tactiques quant à elles reposent sur la temporalité, sur les « craques » des rapports de pouvoirs hégémoniques. Le concept de tactique de DeCerteau est centré sur l'utilisation des cadres dominants et des rapports de pouvoir afin d'ouvrir des espaces, de détourner, de créer des brèches, d'utiliser les failles de l'ordre établi. Pour DeCerteau, les tactiques peuvent être visibles dans un ensemble de pratiques quotidiennes.¹⁵⁷ Le concept de politiques et de pratiques préfiguratives permet d'analyser les pratiques déployées et utilisées par certain·e·s activistes, mouvements sociaux et artistes afin d'expérimenter des initiatives contre-hégémoniques, anti-autoritaires et anticapitalistes, et de construire dans le présent des futurs alternatifs. Ces pratiques cherchent à incarner, ou permettent d'incarner, les changements désirés ici et maintenant.¹⁵⁸ Ces initiatives ouvrent la possibilité de matérialiser les changements désirés, d'entrevoir des espaces de futurités, d'utopie, « Les politiques préfiguratives ancrent le

¹⁴⁹ Bureau de l'écran des noirs (BÉN), « Être vu : Directives pour un contenu authentique et inclusif », 10.

¹⁵⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Bibliothèque des histoires (Paris: Gallimard, 1976), 123.

¹⁵¹ Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, 124.

¹⁵² Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, 123.

¹⁵³ Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*.

¹⁵⁴ Michel Foucault, *Philosophie: Anthologie*, Folio essais (Editions Gallimard, 2013), 618.

¹⁵⁵ Foucault, *Philosophie: Anthologie*, 447.

¹⁵⁶ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, éd. par Luce Giard, Folio essais (Paris: Gallimard, 1990), 59.

¹⁵⁷ de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 46.

¹⁵⁸ Lara Monticelli, « On the necessity of prefigurative politics », *Thesis Eleven* 167, n° 1 (2021): 102.

changement dans la réalité matérielle et expérientielle. »¹⁵⁹ Dans cette recherche, les tactiques, pratiques et politiques préfiguratives étudiées s'opposent, permettent de lutter contre l'hégémonie du système cisnormatif et s'inscrivent à plus grande échelle en opposition à un système petro-sexo-racial.¹⁶⁰

Activisme médiatique

Sandra Jeppesen offre une définition très large de l'activisme médiatique ouvrant de nombreuses possibilités d'objets, d'œuvres, de production, « Our view is that, related to the objectives of activism forms, media activist practices will depend on an array of social, political, cultural, and economic factors. We thus define media activism in a broad sense as the production of a wide range of media genres connected to communicative processes, in conjunction with a broad range of social justice activist forms that they support, with the shared objective of social transformation. »¹⁶¹ L'activisme médiatique a joué un rôle important dans de nombreux mouvements sociaux. Dans son livre *AIDS TV*, Alexandra Juhasz étudie les mouvements d'activisme vidéo lors de la crise du sida. Dans cette étude, elle prend en considération à la fois, le discours, l'esthétique, l'utilisation de la technologie et accorde une attention particulière aux modes de production. L'auteure souligne l'importance d'espaces de production justes et équitables valorisant la collaboration, le partage de savoir, la formation, dans une optique de responsabilisation et de pratiques de soin (care).¹⁶² Elle aborde l'importance de la transparence de prise de décisions collectives. Elle met de l'avant le rôle de l'activisme médiatique d'impliquer et d'informer. Pour Juhasz, il est important de réfléchir les pratiques activistes médiatiques trans* et de les intégrer aux productions médiatiques, de réfléchir l'éthique, les questions posées, les rapports de pouvoir dans la production, de déconstruire et reconstruire des modes de production afin qu'ils ne reproduisent pas les rapports de pouvoir habituels, mais plutôt mettent en place des modes de décisions horizontales qui intègrent des réflexions antiracistes, féministes, anticoloniales.¹⁶³ Elle souligne le travail des collectivités de productions alternatives et considère que dans les deux cas ce qui importe est que la production permette l'autonomisation (empowerment) de collectivités trans*.

Dans un entretien entre Sam Feder et Alexandra Juhasz, Feder explique que les médias alternatifs, les productions indépendantes et DIY tout comme les médias dominants ont besoin de plus de récits, plus de productions réalisées par des personnes trans*, des productions qui transgressent les récits traditionnels.¹⁶⁴ Feder estime également que si les réalisateurs souhaitent produire une histoire trans*, ils doivent consulter, inclure et écouter les réactions des personnes

¹⁵⁹ Luke Martell, « Utopianism and social change: Materialism, conflict and pluralism », *Capital & Class* 42, n° 3 (2018): 442.

¹⁶⁰ Preciado, *Dysphoria Mundi*, 40.

¹⁶¹ Sandra Jeppesen et Paola Sartoretto, *Media Activist Research Ethics : Global Approaches to Negotiating Power in Social Justice Research*, Global Transformations in Media and Communication Research (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020), 2.

¹⁶² Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », 68.

¹⁶³ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States ».

¹⁶⁴ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », 74.

trans*.¹⁶⁵ Juhasz souligne l'importance du DIY, de la production artisanale et non industrielle dans la création de communautés de lutte et insiste sur l'importance de la réflexion sur les pratiques de production et les structures de pouvoir.¹⁶⁶ Pour Juhasz, les productions médiatiques alternatives permettent de synthétiser le discours des collectivités, les théories, d'exprimer les réflexions de mouvements de luttes, c'est un espace d'expression et de formation de collectivités.¹⁶⁷

Étude de la production, récits, expériences de production et tactiques

Les entrevues m'ont permis d'avoir accès à des vécus, des expériences concrètes, à des analyses critiques, à des pistes de réflexions sur les rapports de pouvoir à l'éthique et aux pratiques de soins. À partir de ces expériences, j'ai identifié certains éléments, qui relèvent, de l'activisme médiatique, que j'ai placés dans trois sections afin de faciliter la mise en relation des extraits et d'identifier les pratiques, les tactiques, les traces et les initiatives qui font partie de pratiques préfiguratives. Les catégorisations ne sont pas fixes, et certains passages appartiennent à plus d'une section. L'ensemble des extraits assemblés montrent les limites structurelles de l'industrie culturelle dominante, tout en démontrant que les modes ou moyens de production ne garantissent pas une posture critique. Pour certain·e·s des cinéastes interviewé·e·s, c'est plutôt l'attention à éviter les postures universalisantes, à questionner ou rendre visible le point d'énonciation qui permet de réfléchir autrement et d'aborder les rapports d'oppressions. Les cinéastes soulignent l'importance de questionner la posture d'énonciation, « Qui parle, avec quel moyen, pour quelle raison et pour qui ? »¹⁶⁸ Pour Rouleau, la posture critique n'est pas définie par les modes de production, c'est-à-dire qu'un·e cinéaste peut faire du cinéma avec une posture hégémonique, reproduire l'hégémonie dans une production indépendante ou DIY, ou avoir une démarche critique dans l'industrie dominante. Ce qu'il est important de questionner, c'est le point d'énonciation. Quel est notre objectif en faisant le film ? Quelle est notre place en tant que cinéaste ? Comment j'engage avec le sujet ? Un des éléments à prendre en considération selon Rouleau est, « qui parle, avec quel moyen, pour quelle raison et pour qui ? »¹⁶⁹ La cinéaste note que dans les productions à gros budget, il y a souvent un rapport, une posture universalisante ou une façon de raconter une histoire qui est universalisante. Elle souligne toutefois que cette posture peut également se retrouver dans les films à petit budget, « à partir du moment où cela se produit on est dans une dynamique qui n'est pas propice aux expériences diverses. L'industrie mainstream est difficile à challenger de l'intérieur alors que le cinéma indépendant est plus facile, c'est un des aspects qui les différencient. »¹⁷⁰

Cyr compare le plateau de tournage à un organisme, en soulignant que le fait de changer les membres de l'équipe affecte l'organisme. La bonne entente, les éléments que chacun apporte, influencent le bon déroulement d'un tournage. La cinéaste met en évidence que lorsqu'il y a une bonne chimie entre les personnes travaillant ensemble, le processus de travail se déroule de manière plus aisée, « le plateau de tournage est un univers petit et intime, si on n'est pas à l'aise avec des

¹⁶⁵ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States ».

¹⁶⁶ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », 83

¹⁶⁷ Juhasz et Feder, « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States », 84

¹⁶⁸ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁶⁹ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁷⁰ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

gens, ça va se sentir très rapidement. »¹⁷¹ Elle ajoute, « dans une plus grosse production, le travail est organisé de manière différente, plus régimentée, comme dans une usine. Fondamentalement, le cinéma est issu d'un processus industriel, d'une organisation industrielle. Beaucoup de métiers techniques sont encore très masculins, même si cela est en train de changer. (...) Il y a des gens qui ont des attitudes toxiques dans tous les milieux, et le cinéma en fait partie. »¹⁷² Pour Périard, le milieu du cinéma est peu accueillant pour des personnes queer/trans*. L'artiste donne des exemples de relations hiérarchiques et de comportements toxiques sur les plateaux de tournage. L'artiste note la complexité du travail de preneur de son et le peu de valorisation accordé à la prise de son lors des tournages de fiction à grand budget.¹⁷³

Lance souligne le manque de connaissances et de compréhension des réalités queer/trans* qui expliquent la difficulté à faire reconnaître ou financer des projets, qui peuvent engendrer des commentaires insensibles ou éloigné de ce que les cinéastes proposent initialement.¹⁷⁴ Cyr souligne le manque de producteur·ice·s racisé·e·s et queer, et elle identifie une barrière au niveau de la distribution. De son côté, Rouleau remarque qu'au niveau du financement, les limites structurelles sont immenses, elle dit, « si tu ne sais pas écrire, tu n'auras pas d'argent. »¹⁷⁵ Comme les subventions sont attribuées par des comités de pairs, l'absence de personnes queer ou trans* au sein de ces comités augmente les chances que le projet ne soit pas remarqué ou soutenu. Elle note que jusqu'à récemment, il y avait très peu de femmes dans ces comités.¹⁷⁶ Cyr perçoit une volonté de la part des institutions, d'être davantage à l'écoute et de financer plus de projets queer et trans*. Mais ce qu'elle constate c'est que toutes les personnes sous-représentées, telles que les personnes racisées, les personnes neurodivergentes, les personnes handicapées et les personnes LGBTQIA+ sont mises dans la même catégorie. Elle ajoute que la catégorie « femme » est parfois incluse, elle pose alors la question : « donc tu nous mets différents de qui exactement ? »¹⁷⁷

Les artistes interrogé·e·s perçoivent la complexité de trouver une place et de produire des œuvres dans l'industrie culturelle dominante, mais constatent que les relations de pouvoir ne sont pas exclusives à cette industrie. Pour Rouleau, il s'agit plutôt d'une posture critique qui permet de réfléchir à la posture d'énonciation, d'établir des positionnements propices à la « différence ».¹⁷⁸

Analyse intersectionnelle des rapports de pouvoir et systèmes d'oppressions

Pour Silma Bilge et Patricia Hills Collins, l'analyse intersectionnelle des rapports de pouvoir et des systèmes d'oppressions permet de prendre en considération les multiples dimensions composant les identités, leurs ramifications et imbrications dans un ou des systèmes plus larges.¹⁷⁹ Elle repose sur une analyse critique basée sur différents facteurs qui permet d'entrevoir les complexités des rapports sociaux en prenant en considération les imbrications de ces facteurs, afin d'analyser, de comprendre l'intrication des rapports de pouvoir.¹⁸⁰ L'analyse intersectionnelle est

¹⁷¹ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁷² Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁷³ Claude Périard, Entrevue filmée dans Lanaudière, 23 juin 2023.

¹⁷⁴ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

¹⁷⁵ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁷⁶ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁷⁷ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁷⁸ Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁷⁹ Patricia Hill Collins et Sirma Bilge, *Intersectionality*, Key Concepts (Cambridge, UK ; Polity Press, 2016), 127.

¹⁸⁰ Hill Collins et Bilge, *Intersectionality*, 11.

souvent utilisée pour analyser les inégalités, les injustices et l'intersection des différents rapports de pouvoir qui les alimentent et les constituent.¹⁸¹

Rouleau remarque qu'un des éléments qui se produit régulièrement dans des projets, en particulier dans des projets queer et trans*, est l'envie d'abolir les rapports de pouvoir. Selon elle, les rapports de pouvoir sont omniprésents et il est plus intéressant de les rendre visibles et de les définir, car sinon, ils ont tendance à se reproduire, « il faut juste apprendre à nommer collectivement les rapports de pouvoir et à reconnaître que ces rapports sont présents. »¹⁸² Selon Rouleau, plus il y aura de diversité, plus on aura accès à différentes perspectives. À un moment de l'entrevue, Tardif revient sur les erreurs qui se sont produites lors de la création du projet collectif « *Hron, A country of Ghost* ». Iel explique que lors des réflexions entourant la création du film, une attention a été portée à représenter les communautés queer et trans*, ainsi qu'à représenter différentes capacités, en s'assurant que différents types d'identités, de corps et d'habiletés apparaissent à l'écran. Cependant, le rythme rapide de la production et les délais de tournage ont entraîné la reproduction de rapports de pouvoir, créant ainsi des situations d'inconfort. Pour Tardif, il est primordial d'entreprendre une réflexion profonde afin d'éviter la reproduction des rapports de force capacitistes. Iel souligne que si c'était à refaire, le tournage devrait s'adapter au rythme de la personne qui a le plus besoin de temps. En effet, la création de projets sans changer les modes de production ni s'adapter aux réalités des participant·e·s entraîne la reproduction des mêmes rapports inégaux de pouvoir que l'on cherche à enrayer. En tentant de représenter différents types de réalité sans adapter le contexte de production, cela peut conduire à une extraction des identités. Tardif explique l'impossibilité de connaître les expériences des autres personnes et le besoin de beaucoup de temps pour apprendre à se connaître, « un projet qui se targue de vouloir représenter différents types de corps et de réalités demande beaucoup de communications, beaucoup de temps pour se rencontrer et entendre ou entrevoir les différentes réalités et perspectives. »¹⁸³

Cyr souligne aussi qu'il est impossible d'évacuer les rapports de pouvoir. Elle suggère plutôt de les rendre visibles afin de donner, d'établir une forme de consentement au leadership. Dans le contexte du projet *Earthbound Futures*, le scénario a été co-écrit, les visions ont été partagées et discutées collectivement. Cependant, lors du tournage, il y avait un accord commun, une confiance consensuelle qui lui était octroyée, permettant ainsi qu'elle prenne le leadership de la réalisation. Pour Cyr, afin d'avoir un plateau de tournage où les membres de l'équipe se sentent bien malgré le rythme du tournage, il est important d'avoir des rôles définis qui permettent de prendre des décisions et où chacun·e·s peut se concentrer sur son rôle et son travail. Pour ce faire, la clé est dans la préparation. Elle affirme qu'il est important de prendre beaucoup de temps en amont afin d'arriver à une vision commune du projet où la confiance est mutuelle.¹⁸⁴ Tardif aborde un autre élément où des rapports de pouvoir inégaux se sont produits. Bien que les personnages représentés dans le projet étaient diversifiés, les personnes derrière la caméra ne l'étaient pas. C'est une problématique soulevée par les participant·e·s et co-créateur·ice·s. Iel explique qu'ils ont voulu présenter à l'écran différentes identités, mais que ces dernières n'étaient pas suffisamment représentées derrière la caméra.¹⁸⁵ Afin de minimiser les conséquences des dynamiques de pouvoir, Cyr, en tant que productrice, souligne la responsabilité qu'elle a d'engager des équipes diversifiées, des personnes racisées, non-cisgenres et des personnes issues « d'intersections moins représentées

¹⁸¹ Hill Collins et Bilge, *Intersectionality*.

¹⁸² Rouleau, Entrevue filmée à son domicile.

¹⁸³ Tardif, Entrevue filmée au Champ des Possibles.

¹⁸⁴ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁸⁵ Tardif, Entrevue filmée au Champs des Possibles.

de la société » pour permettre d’acquérir de l’expérience mais aussi donner des rôles clés dans le processus de création. Une autre approche qu’elle entrevoit est d’offrir du mentorat et de prendre plus de temps pour tourner.¹⁸⁶

Chacun de ces extraits d’entrevue cible les conséquences des rapports de pouvoir et les tactiques utilisées par les cinéastes afin de réfléchir et de prendre en considération les rapports de pouvoir existants, d’analyser de façon intersectionnelle des systèmes d’oppressions intriquées. Ce que les extraits révèlent est la difficulté de prendre en considération en amont l’ensemble et d’entrevoir les interrelations complexes des structures de pouvoir. Les tactiques utilisées par les cinéastes reposent sur le consentement, la négociation et l’énonciation. Elles demandent d’apprendre à situer ses propres privilèges, à nommer et entendre les besoins de chacun·e.

Éthique et pratiques de soins et/ou de sollicitude

Pour Joan C. Tronto le soin est actif, il est une pratique. Berenice Fischer et Tronto définissent le concept de soin comme, « *une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre “monde”, de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie* ». ¹⁸⁷ Bellacasa utilise une approche néo matérialiste dans sa définition du soin, « Ethics is not a matter of applying moral principles by a subject to a senseless, and soulless, “material” universe: ethicality in the making resides in messy, muddled, concrete situations in which *an obligation of care* becomes at stake. » ¹⁸⁸ La notion de soin implique des interrelations, elle n’est pas centrée exclusivement sur l’individu, mais sur ce qui l’entoure, sur la collectivité, l’autre, tout en ne faisant pas passer l’autre avant soi. ¹⁸⁹ L’autrice inclut l’ensemble des composantes du processus de soins, l’agentivité, la matérialité ainsi que les pratiques ; elle ne se centre pas sur l’individu, mais bien sur l’ethos, sur l’ensemble des pratiques sociales, des relations d’un groupe. ¹⁹⁰ Pour Bellacasa, le soin peut être perturbateur ce qui permet de remanier, de déplacer notre relation avec ce qui nous entoure. ¹⁹¹ Selon Hil Malatino, la corporalité trans* rend visible l’assemblage de l’incarnation aux travers de multiples ramifications. ¹⁹² Malatino perçoit le soin comme central aux changements de paradigmes politiques,

When I invoke the question of ethos, I’m calling attention to collective ways of doing and the norms and principles that emerge from such ways of doing. This is a very different conception of ethical behavior than one that proceeds from ethical rules or first principles and features a moral agent who has maximal agency and unmitigated choice in the actions they take. An ethos emerges from an ensemble of practices; when we shift collective practice, we reconfigure ethos. Practices of care are always part of an emergent ethos.

¹⁸⁶ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁸⁷ Joan C. Tronto et Berenice Fischer, « Toward a Feminist Theory of Caring », dans *Circles of Care* (SUNY Press, 1990), 40.

¹⁸⁸ María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care : Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Posthumanities 41 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 166.

¹⁸⁹ Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*.

¹⁹⁰ Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, 40.

¹⁹¹ Hil Malatino, *Trans Care*, Forerunners: ideas first (Baltimore, Maryland: Project Muse, 2020), 39.

¹⁹² Malatino, *Trans Care*.

Because care isn't abstract, but only ever manifested through practice—action, labor, work—it is integral to our ways of doing.¹⁹³

Pour Malatino le soin est politique, il est au centre des changements d'ethos. Les actions de soin deviennent vectrices de changement. L'éthique cinématographique comprend une multitude d'enjeux complexes centrés autour du discours et des représentations. Nathalie Loveless, décrit les pratiques de soins comme faisant partie intégrante du processus créatif, au même titre que l'éthique et la réflexion sur les rapports de pouvoir. Elle interroge et s'intéresse à ce qui nourrit les reproductions des rapports de force et sur la façon de les nommer, et de les rendre visibles, afin qu'ils soient pris en compte et négociés ?¹⁹⁴ Les pratiques de soins permettent d'ouvrir des espaces afin de réfléchir les rapports de pouvoir, de les rendre visibles et de les discuter.

Les cinéastes abordent différentes tactiques de soin, de sollicitude qu'ils-elles-iels perçoivent, utilisent, mettent en action. Cyr explique qu'en fiction, le métier de coordinateur·ice d'intimité est une tactique de soins. Le rôle du·de la coordinateur·ice est d'accompagner dans la préparation des scènes d'intimité, de nudité, de sexualité afin qu'il y ait une bonne communication entre le réalisateur et les acteur·ice·s, afin que ce·ux·lles·ci puissent établir un cadre dans lequel ils-elles-iels se sentent à l'aise et respecté·e·s. Elle note que les gens qui résistent et disent que c'est inutile utilisent souvent l'argument du bris de spontanéité. Cependant, elle perçoit plutôt le contraire : « cela permet d'être suffisamment préparé pour certains types de scènes pour arriver, un peu comme dans les pratiques SM, à aller vers la prise de risque en sachant exactement quelles sont les frontières. Cela permet ainsi de mettre les gens en confiance. Du côté du documentaire, une tactique est la préparation des participant·e·s au tournage par la production et la réalisation. »¹⁹⁵ Elle propose d'expliquer clairement le projet et de chercher à être le moins possible dans la surprise, de ne pas essayer de prendre quelqu'un au dépourvu afin de créer un moment d'émotions. Elle croit plutôt qu'il soit possible « d'aller dans l'émotion » et la vulnérabilité en ayant un plus grand lien de confiance.¹⁹⁶ Lance explique :

In *Beautiful Alchemy*, I specifically wanted it to be pretty horizontal. I wanted Renée to have a lot of say in how they were represented and what we chose to represent. Renée of their own volition was like, if you think something is good or something is not, I'll let you know if I'm uncomfortable with it, but I think you should take the lead. A number of the things in that films are like, Renée happened to be recording, Renée invited me to that. I didn't manufacture that kind of instance; it was their idea. They were like, oh, yeah, by the way, I'm getting this tattoo and it has like a message, would you like to have that? And I was like sure, I would like to have that! I think that's when we shot, the interview that constitutes the majority of the film. There's a certain amount of horizontality to that, but at the end of the day there will always be, just for logistics reasons, the director is always going to be a little bit above everyone else because part of their job is just to make decisions.¹⁹⁷

¹⁹³ Malatino, *Trans Care*, 40.

¹⁹⁴ Loveless, *How to Make Art at the End of the World*. 102.

¹⁹⁵ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁹⁶ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

¹⁹⁷ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

Lance discute de sa perspective sur les pratiques éthiques de montage vidéo, soulignant sa conscience de ne pas disposer d'une connaissance exhaustive et de codes pour identifier des situations potentiellement gênantes. En conséquence, elle choisit de transmettre l'intégralité des séquences et de consulter des personnes compétentes dans le domaine afin de recueillir leurs avis.¹⁹⁸

Il y a plusieurs personnes avec qui je travaille, des gens qui aiment mon style, et qui me font confiance pour mener leur projet, leur production. (...) Même si ce n'est pas nécessaire, je leur envoie tous les rushs, toutes les prises. Même si ce ne sont pas des artistes, il peut toujours y avoir des éléments que je ne pourrai pas percevoir. Même si je choisis les esthétiques, que je structure l'épisode, je veux savoir s'il y a quelque chose que je n'ai pas vu qui pourrait être embarrassant pour la personne que je représente. Est-ce qu'il y a quelque chose d'inapproprié pour quelqu'un qui est familier avec le sujet ?¹⁹⁹ (Traduction libre.)

Au cours de l'entrevue Lance a soulevé les insécurités et les risques que peuvent impliquer certaines tactiques. Par exemple, dans *Beautiful Alchemy* Lance a demandé à Yoxon de valider le choix des scènes. Elle explique qu'en tant que cinéaste il y a une forme de risque si la personne refuse que des scènes soient utilisées. Toutefois, cette pratique permet de mettre en place une forme de consentement. Les pratiques de soins s'inscrivent comme une pratique militante et s'opposent à l'extractivisme de l'économie néolibérale. Elles font partie d'une volonté de changement d'éthos. À l'aide de pratiques de soin, les cinéastes cherchent à instaurer une culture du consentement sur le plateau de tournage où les dynamiques de pouvoir peuvent être discutées et non évacuées. Ces pratiques impliquent de prendre plus de temps de réflexion en amont, d'adapter le tournage en conséquence et d'accorder du temps pour valider en aval. Les entrevues ont permis de dégager des tactiques de soins, d'entendre des récits de tournage et des réflexions sur les essais et erreurs de cinéastes interviewé·e·s. Les entrevues réalisées présentent des tactiques et pratiques préfiguratives développées par les cinéastes, telles que ne pas genrer les personnages dans le scénario et adapter les costumes aux acteur·ice·s.²⁰⁰

Les cinéastes proposent de rendre visibles les rapports de pouvoir, en accordant beaucoup de temps aux discussions et réflexions en amont, car selon elles-eux, « la clé est dans la préparation ». Certain·e·s suggèrent de porter attention à l'organisation du plateau de tournage, à le considérer comme un « organisme ». Les cinéastes proposent de chercher à s'assurer d'une équipe diversifiée devant et derrière la caméra, de partager des connaissances afin que plus de gens puissent accéder à des postes ou à la possibilité de réaliser, de produire des projets. Au lieu de chercher à surprendre afin de créer de l'émotion, l'accent est mis sur l'organisation, la discussion en amont, la prévoyance et la création d'un espace de confiance, permettant ainsi l'émergence de moments de spontanéité plutôt que de chercher à forcer la surprise.²⁰¹ Les cinéastes abordent les rapports de pouvoir, suggèrent d'accorder beaucoup de temps à la rencontre et d'être attentifs au bien-être des participant·e·s/travailleur·se·s. De plus certain·e·s soulignent l'importance que les personnes impliquées dans les projets reçoivent une rémunération ou que les projets ne participent pas à la précarisation de communautés déjà précarisées. Les participant·e·s ont soulevé la question

¹⁹⁸ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

¹⁹⁹ Lance, Entrevue filmée au Feminist Media Studio.

²⁰⁰ Tardif, Entrevue filmée au Champ des Possibles.

²⁰¹ Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal.

du revenu universel garanti comme une option qui permettrait de voir naître des projets avec le temps nécessaire pour mettre en place des politiques préfiguratives.²⁰²

J'inscris les cinéastes et films étudiés à l'intérieur du concept d'activisme médiatique puisqu'ils sont critiques de l'industrie culturelle dominante. Ils analysent et visibilisent une approche intersectionnelle des rapports de pouvoir et contestent les régimes de pouvoir cisnormatif, mais aussi d'autres formes d'oppression découlant d'un système suprémaciste blanc, colonial, hétéro patriarcal, capacitistes ou sexo-petro-racial.²⁰³ Ils sont critiques de l'industrie dominante, mais critiquent et visibilisent aussi les rapports de pouvoir qui se reproduisent dans des modes de production indépendants et DIY, et adoptent une posture critique de leurs pratiques de production. L'étude de la production médiatique permet d'accéder à des récits de tournage, à des essais et erreurs ainsi qu'à des réflexions sur un contexte impliquant des relations humaines intimes, des espaces de collaboration et de travail collectif hiérarchisé. Chacun de ces extraits d'entrevue démontre comment les processus et les moments de production médiatiques sont des espaces d'intimité où les rapports de pouvoir sont omniprésents, peu importe les moyens ou les modes de production. En mettant en lumière les rapports de pouvoir, en créant des espaces propices à la discussion, en favorisant une culture du consentement et en réfléchissant à l'éthique et au soin, les cinéastes offrent des pistes de réflexion qui vont à l'encontre des logiques capitalistes, cisnormatives et patriarcales de l'industrie culturelle dominante. Les expériences et les erreurs des cinéastes queer/trans* permettent d'identifier, d'explorer et de mettre en place des tactiques qui s'inscrivent dans la production de médias activistes queer/trans*, s'opposant au système cisnormatif. Elles permettent d'imaginer d'autres modes de fonctionnement, d'autres futurités et d'explorer des pratiques et politiques préfiguratives.

Partie 4 : Boîte à outils

Le concept de boîte à outils repose entre autres sur les écrits de Foucault. Foucault suggère la possibilité d'utiliser son travail comme une boîte à outils, de prendre certains passages, d'utiliser des outils méthodologiques, des réflexions et des extraits afin de nourrir de nouvelles réflexions.²⁰⁴ L'autoethnographie « sert à visibiliser l'interconnectivité entre soi et les autres. »²⁰⁵ Ce projet utilise la recherche-création, l'autoethnographie, l'entrevue et l'étude de production pour étudier, analyser et ouvrir des pistes de réflexion. Dans cette section, je m'intéresse aux rencontres, aux erreurs, aux rapports de pouvoir et à l'éthique. J'utilise les tactiques que m'ont offert les entretiens avec les cinéastes afin d'analyser la capsule vidéo produite. Rouleau explique à propos de sa thèse filmique, « cette médiation audiovisuelle se construit sur un échange important entre mon film, leurs films, ma position subjective et leur position subjective. »²⁰⁶ Ce sont ces positions subjectives et cet entrelacement que je tenterai d'explorer. Les capsules vidéo produites sont une maquette, une ébauche, un premier jet d'un projet qui aurait avantage à être approfondi, développé et réalisé

²⁰² Cyr, Entrevue filmée dans un parc de Montréal; Périard, Entrevue filmée dans Lanaudière.

²⁰³ Preciado, *Dysphoria Mundi*, 40.

²⁰⁴ Alain Brossat, « Boîte à outils ou supermarché aux idées ? », dans *Michel Foucault, un héritage critique*, éd. par Jean-François Bert et Jérôme Lamy, CNRS Philosophie (Paris: CNRS Éditions, 2022), 263-68.

²⁰⁵ Chang, *Autoethnography as Method*, 54.

²⁰⁶ Joëlle Rouleau, « Rencontres au sein du cinéma québécois : une recherche-création intersectionnelle de la représentation des différences » (Université de Montréal, 2016), 82.

sur le long terme afin d'inclure plus de cinéastes et d'intégrer des pratiques collectives et réflexions esthétiques plus poussées.

Entrevues

La création de la boîte à outils repose sur la rencontre et le partage d'expériences, visant à rendre visibles des tactiques et des pistes de réflexion. Ces rencontres ont été créatives de différentes façons. Tout d'abord, elles m'ont permis d'entendre des témoignages et m'ont donné accès à des expériences concrètes dans l'industrie cinématographique canadienne ainsi qu'à des récits de tournage. J'ai pu acquérir de l'expérience en production tout en partageant et en réfléchissant sur les processus de production avec des cinéastes et vidéastes. Dans le cadre de ce projet de recherche-crédation, j'ai réalisé cinq entrevues avec des artistes cinéastes ou vidéastes queer/trans*. Les participant·e·s étaient âgé·e·s entre 28 et 40 ans. Les personnes qui ont accepté de participer gravitent ou ont gravité autour de l'Université, elles ont une sensibilité au travail de recherche et ont généreusement accepté de consacrer quelques heures à répondre à mes questions. Chacun·e a consenti à participer à un projet dont les bénéfices étaient minimes en comparaison à ceux que j'en retire, c'est-à-dire la possible complétion d'un mémoire. Les entrevues comprenaient huit questions que j'ai adaptées en fonction de leurs travaux respectifs : productrice, professeure, réalisatrice, monteuse, artiste multidisciplinaire et preneur de son. Chacune de ces personnes a réalisé une ou plusieurs œuvres vidéo ou cinématographiques et travaille dans le domaine artistique, cinématographique ou académique.

J'ai joint les artistes interviewé·e·s après avoir pris connaissance de leurs œuvres. Au total, j'ai contacté une trentaine de personnes. Malheureusement, plusieurs d'entre elles n'ont pas répondu, elles avaient des horaires trop chargés ou les délais étaient trop courts pour leur permettre de participer. Il est important de noter que je ne connaissais pas personnellement toutes les personnes qui ont accepté de participer mais majoritairement, nous avions soit des ami·e·s en commun, soit nous nous côtoyions dans des sphères académiques. Chacune des personnes s'identifiait comme queer, personne non-binaire, trans* avec toutes les latitudes et complexités que ces identités impliquent. Les rencontres ont eu lieu dans différents endroits tels que des parcs, le studio des médias féministes de l'Université Concordia, chez l'une des participantes et chez une amie commune. Ces lieux de tournage ont donné lieu à des situations parfois inusitées et à des défis sonores. Ce fut un moment de partage et de connivence avec Claude Périard qui m'a fait part des frustrations liées à son travail de preneur de son et de la difficulté à composer avec les bruits ambiants.

Dani Tardif et moi ne nous étions jamais rencontré·e·s lorsque je l'ai contacté. J'avais entendu parler de « Hron: A country of Ghost » à travers un réseau de connaissances. Je me suis adressé à Dani par courriel dans un premier temps. Mon courriel était très formel, et iel m'a demandé plus de détails sur le projet, mes expériences passées et mes motivations. Je lui ai expliqué que j'avais fait partie de groupe de vidéo DIY où j'ai travaillé sur des enjeux queer féministes. J'ai également participé à l'organisation de soirées de projection et de discussion dans des centres sociaux autogérés et j'ai été impliqué dans l'organisation d'un événement d'une semaine de création audiovisuelle queer il y a plusieurs années. J'ai également travaillé sur des projets vidéo collectifs artisanaux. Le projet que nous envisagions était le résultat de ces expériences au cours desquelles j'ai pu observer des initiatives et des erreurs que je trouvais intéressantes et que j'avais envie d'approfondir. J'ai constaté l'importance de la vidéo dans une perspective de luttes

queer/trans ainsi que les moments de vulnérabilité et de partage qui émergent lors des processus de production et de création collective.*

Nous avons convenu de nous rencontrer aux Champs des Possibles.

Les entrevues étaient d'une durée d'une heure à une heure trente sans compter le temps de préparation. Au total, cela a donné environ six heures d'entrevue que j'ai ensuite réduites à deux heures. Ces deux heures ont été utilisées pour développer le mémoire et trois capsules vidéo construites autour des grands thèmes qui ressortent des entrevues. Les questions posées étaient très larges. Elles auraient pu bénéficier d'être plus spécifiques, de se concentrer davantage sur les tactiques et les initiatives. Toutefois, en abordant ces questions de manière large et en incluant des aspects tels que la genèse des œuvres, le public cible, les représentations et les modes de production, plusieurs éléments se sont dégagés, notamment au niveau des rapports de pouvoir. Il me semble important de souligner que la boîte à outils ne constitue pas une fin en soi et qu'elle n'est pas prescriptive. Elle est composée de pistes de réflexion et cherche à visibiliser des subjectivités. Son objectif est de permettre d'ouvrir des espaces de discussion et de réflexion autour des thématiques queer/trans* en mettant en lumière des expériences et des points de vue souvent marginalisés.

Lors du projet, j'ai oscillé entre l'envie de produire un court ou moyen métrage documentaire et celle de créer une boîte à outils. J'ai finalement opté pour la boîte à outils. À un moment, le projet vidéo avait une durée de trente minutes, cependant, les différents aspects n'avaient pas de cohérence globale. J'ai choisi des extraits qui me semblaient significatifs, car ils abordent des expériences, des problématiques, des tactiques et des réflexions, constituant ainsi un ensemble de pistes pour aborder la production et les politiques préfiguratives queer/trans*. J'ai séparé les extraits en grands axes : une présentation des participant·e·s, l'industrie, les rapports de pouvoir, les aspects collectifs, les représentations, l'esthétique, la sensibilité queer/trans*, l'éthique et les pratiques de soins. Certains extraits font partie de plusieurs catégories. Il est intéressant de constater comment les récits et les catégories s'entremêlent. Une forme plus fluide que les catégorisations serait intéressante à explorer. La forme des entrevues n'a pas facilité la mise en commun des expériences ; chacun·e des participant·e·s avait une expertise différente, ce qui était intéressant, mais aussi parfois difficile à faire cohabiter dans une trame narrative.

J'ai divisé le projet en trois capsules afin de mettre en avant les différentes expériences permettant de faire ressortir certains discours. Le résultat du projet est une ébauche de capsules vidéo centrées sur les extraits des participant·e·s. L'ambivalence dans la forme est tangible. En tentant de dégager les lignes directrices des entrevues, il y a eu une perte de certains récits. Les récits de la production de Périard en tant que preneuse de son ne sont pas présents dans les capsules, bien qu'il justifie ce que Rouleau exprime au niveau de la précarité du travail contractuel par des exemples concrets, par des expériences de tournage difficiles où les limites des employé·e·s n'étaient pas respectées. Périard critique autant la hiérarchie des grandes productions que le manque de respect des normes du travail des petites productions indépendantes ou de productions artisanales. Un montage de l'entrevue avec Lance aurait permis de conférer une plus grande cohérence aux récits et à l'analyse de la cinéaste. La forme audio serait intéressante à explorer, afin de laisser davantage d'espace aux différents récits. En optant pour la réalisation d'une boîte à outils composée de capsules vidéo, j'ai cherché à offrir un accès aux grands thèmes des entrevues ainsi qu'aux tactiques et pratiques des cinéastes. Avec le recul, je proposerais un ensemble de composantes comprenant des éléments audio, vidéo et écrits. Une retranscription permettrait d'explorer les subtilités des discours et des rencontres.

Analyse critique de la production de la capsule vidéo

Dans les capsules vidéo et dans le déroulement de la production, la posture d'énonciation était importante. Je souhaitais partir de ma position en tant que chercheur trans* non-binaire et vidéaste afin de générer des rencontres, des échanges et de visibiliser des initiatives en abordant des œuvres qui n'ont peut-être pas un grand rayonnement mais qui portent une attention particulière au processus de création. Mon objectif était d'ouvrir le dialogue avec des cinéastes et de mettre en avant leur subjectivité expérientielle. Initialement, je désirais utiliser l'autoethnographie collaborative afin de favoriser une réflexion collective. Cependant, j'ai rapidement réalisé que le temps et la complexité de l'organisation, ainsi que l'iniquité des bénéfices rendent cette approche difficile à mettre en place au niveau de la maîtrise. J'ai alors opté pour l'option de rendre visible ma posture d'énonciation. Lance mentionne l'importance des processus réflexifs dans son œuvre. Elle souhaite mettre en évidence que le documentaire est le résultat d'une réflexion située. Dans les capsules vidéo, j'ai utilisé des processus réflexifs pour laisser des traces de ma présence et rendre visible le montage. J'ai également mis en évidence des moments d'échanges ainsi que certaines questions posées aux cinéastes. Contrairement à Lance je n'utilise pas le « jump cut » de façon esthétique, mais par manque de B-roll et de temps.

Le projet était en partie collaboratif, les participant·e·s ont influencé ma perspective et mes analyses en partageant leurs connaissances et leurs expériences. Chacun·e des participant·e·s m'a donné des conseils lors de la mise en place de l'équipement et m'a partagé des savoirs techniques. Nous avons également discuté et validé les questions. J'ai passé un après-midi avec Teagan Lance avant l'entrevue afin d'apprendre à mieux installer l'éclairage, à utiliser un moniteur et à approfondir ma connaissance des réglages de la caméra dans un environnement intérieur. Les erreurs font partie de l'apprentissage et dans le contexte de ce mémoire, elles sont multiples. Lors de l'entrevue avec Lance, malgré ses conseils, j'ai tout de même été inattentif, j'ai surexposé l'image et oublié de régler la deuxième caméra afin d'apparaître à l'écran, ce qui a rendu ma présence moins visible au montage que ce que j'avais planifié initialement. Je n'ai pas tourné suffisamment de séquences à l'extérieur des entrevues. Une petite équipe de production aurait pu résoudre ce problème. En étant seul avec la personne interviewée, la gestion de l'équipement, des lieux, de l'entrevue et du stress devenait exigeante et me laissait peu d'espace pour prendre des images plus spontanées en dehors du contexte de l'entrevue. Puisque chacune des personnes a généreusement accepté de participer gratuitement malgré leurs horaires chargés, j'avais aussi une certaine gêne à prolonger l'entrevue pour tourner plus d'images. Toutefois, le fait d'être seul avec la personne avait selon moi l'avantage de favoriser rapidement un climat de confiance. Il me semble paradoxal de réfléchir la création collective dans une démarche relativement solitaire, ainsi que la création d'une boîte à outil avec un aussi petit échantillon de cinéastes. Au niveau de l'esthétique du projet, Lance, Périard et Cyr soulignent que le cinéma est un art collectif. Dans ce projet, j'ai bénéficié du temps et des connaissances des participant·e·s, mais j'ai fait une grosse partie du projet seul et je me suis buté à de nombreuses contraintes au niveau du montage images, son et de la colorisation.

Le manque de représentation est probablement l'une des plus grandes lacunes du projet. Les personnes interviewées font partie d'un échantillon de cinéastes relativement homogène, étant toutes des personnes blanches ayant eu accès à des études supérieures. Tardif note au cours de l'entrevue que les œuvres qu'il voyaient ne reflétaient pas les multiples des collectivités queer/trans*. Ce projet et les vidéos produites ne reflètent pas la diversité des collectivités queer/trans* ni des cinéastes de la Nouvelle Vague de cinéma trans*. Le projet reproduit ainsi une invisibilisation des réalités vécues par de nombreux membres des collectivités queer/trans*. Si

j'avais à refaire les capsules vidéo et cette recherche, je prendrais définitivement plus de temps en amont pour contacter davantage de personnes afin de m'assurer d'une plus grande diversité de participant·e·s et de points de vue afin de ne pas reproduire cette invisibilisation.

De plus, en utilisant la position de chercheur dans l'objet écrit, je reproduis une forme d'extractivisme de connaissance puisqu'il n'y a que mon interprétation qui apparaît dans le mémoire et que j'avais le contrôle du montage. Il aurait été intéressant d'encourager le dialogue entre les participant·e·s, de leur permettre de répondre à l'analyse, à la lecture que j'ai faite des entrevues et de leur offrir la possibilité d'ajouter ou de modifier mes interprétations. Dans ce travail, j'ai respecté les conventions du protocole d'éthique, mais j'ai cherché à m'assurer du consentement des cinéastes concernant les questions posées lors de l'entrevue. Je me suis assuré du consentement des participant·e·s avant, pendant et après l'entrevue. J'ai vérifié que les participant·e·s acceptaient les extraits que j'utilise dans ce mémoire. Dans les capsules vidéo, la plupart des cinéastes soulignent l'importance du temps dans l'établissement d'une culture de consentement. Les échanges avec les cinéastes pour faire valider les extraits les concernant ont demandé du temps, aussi bien de leur part que de la mienne. La plupart des cinéastes interviewé·e·s ont fait remarquer que l'instauration d'une culture du consentement et de pratiques de soin nécessite du temps, des connaissances et de nombreuses discussions. Ce projet a manqué de temps.

Chacun de ces éléments à constituer la création de la recherche et des capsules vidéo. Il m'apparaît intéressant de questionner ce que permettrait plus de temps, des réflexions collectives, des questions centrées explicitement sur les pratiques préfiguratives. L'autoethnographie permet de situer l'expérience de production du projet, les rencontres, les essais et erreurs. Elle rend visible la construction de l'objet créatif, explique le choix des extraits et les rapports de pouvoir présents dans la création du projet. Un projet centré sur l'autoethnographie collaborative permettrait d'avoir accès aux récits de chacun·e des acteur·ice·s, chercheur·euse·s et participant·e·s, mais les contraintes du cadre académique au niveau de la maîtrise rendent difficile sa mise en place.

Conclusion

Tel que démontré dans ce projet, l'étude de la production des œuvres des cinéastes et vidéastes de la Nouvelle Vague de cinéma trans* permet d'ouvrir des pistes de réflexions, de déceler des pratiques et politiques préfiguratives qui s'inscrivent dans une futurité qui transgresse et diverge des pratiques cisnormatives de l'industrie culturelle dominante. Les cinéastes ont partagé des réflexions et des pratiques liées à l'éthique et au soin, ce qui a permis d'identifier des tactiques de mise en place d'une culture de consentement, au niveau des plateaux de tournage, ainsi que dans le choix et l'utilisation des images. Les cinéastes ont abordé l'importance d'une approche intersectionnelle des rapports de pouvoir, ont souligné la nécessité de rendre visible les rapports de pouvoir, de clarifier la posture d'énonciation, et ont suggéré des tactiques afin de tenter d'éviter les postures hégémoniques ou universalisantes. Iels ont abordé le besoin de diversité dans des rôles clés de production, ainsi que l'importance et la nécessité de partager les connaissances, les ressources, lorsqu'en situation de pouvoir. Les cinéastes ont partagé des réflexions sur l'esthétique documentaire comme l'utilisation de la réflexivité et l'utilisation de genres cinématographiques qui rendent visibles et permettent de questionner la création du discours et la formation des savoirs. Des tactiques préfiguratives ont été expérimentées, telles que le scénario non-genré et le développement des costumes en fonction des comédien·ne·s. Les cinéastes ont souligné l'importance de ne pas précariser des individus déjà précaires et ont exprimé le besoin de temps pour la mise en place de ces initiatives.

Pour développer ce projet, j'ai utilisé un alliage de méthodes comprenant l'autoethnographie, l'entrevue et les études de la production. L'objectif principal était de concevoir une boîte à outils qui intègre des extraits d'entretiens offrant des considérations critiques, des tactiques et des éléments liés aux politiques et pratiques préfiguratives. Cette approche m'a permis de rendre visible et d'archiver les échanges et les pistes de réflexion ouvertes par les cinéastes participant·e·s. En intégrant le projet dans le cadre analytique des études trans*- , cela a permis d'étudier des productions médiatiques et cinématographiques produites par des cinéastes et vidéastes queers/trans* , mais aussi des œuvres qui opèrent des déplacements de significations, réfléchissent l'incarnation.

J'ai argumenté que les œuvres composant le corpus étudié font partie de la Nouvelle Vague de cinéma trans* puisqu'elles sont produites par des cinéastes queers/trans* , qu'elles favorisent l'agentivité, réfléchissent les rapports d'oppressions, s'opposent aux logiques néolibérales, aux modes de production hégémoniques, qu'elles sont réalisées à l'extérieur de l'industrie culturelle dominante avec de petits budgets. Les cinéastes utilisent des tactiques esthétiques, des genres cinématographiques qui rendent visible la formation du savoir et permettent de réfléchir la construction du discours et des normes.

L'étude de la production permet de réfléchir les œuvres à partir de leur contexte créatif et d'étudier ou d'avoir accès à des savoirs expérientiels. J'associe les productions étudiées au concept d'activisme médiatique, puisqu'elles réfléchissent les rapports de pouvoir, l'autonomisation des participant·e·s, s'opposent aux pratiques extractivistes du néolibéralisme, réfléchissent et portent attention à l'éthique et aux pratiques de soin. En étudiant les pratiques de production médiatique de Lance, Tardif, Cyr, Périard et Rouleau et en portant un regard critique sur la production des capsules vidéo réalisées, il est possible de déceler des pistes de réflexions sur les rapports de pouvoir, d'apprendre des initiatives et erreurs. L'analyse de la production des œuvres du corpus ouvre la possibilité d'entrevoir, d'imaginer des politiques préfiguratives, d'entrevoir d'autres futurités.

Bibliographie

- Abbott, Traci B. *The History of Trans Representation in American. Television and Film Genres*. Cham : Palgrave Macmillan, 2022.
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6970761>.
- Alboronoz, Luis. *Power, Media, Culture: A Critical View from the Political Economy of Communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
<https://doi.org/10.1057/9781137540089>.
- Batty, Craig, et Susan Kerrigan. *Screen Production Research. Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1663913>.
- Beautiful Alchemy*. Documentaire, 2019. <https://www.tlance.net/beautifulalchemy>.
- Brossat, Alain. « Boîte à outils ou supermarché aux idées ? » Dans *Michel Foucault, un héritage critique*, édité par Jean-François Bert et Jérôme Lamy, 263-68. CNRS Philosophie. Paris : CNRS Éditions, 2022. <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.51402>.
- Bureau de l'écran des noirs (BÉN). « Être vu : Directives pour un contenu authentique et inclusif », 2022.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Édité par Luce Giard. Folio essais. Paris : Gallimard, 1990.
- . « Making Do? : Uses and Tactics ». Dans *The Practice of Everyday Life*, 333-53. Berkeley & LA: University of California Press, 1984.
- Chang, Heewon, Faith W. Ngunjiri, et Kathy-Ann C. Hernandez. *Collaborative Autoethnography*. Developing Qualitative Inquiry. New-York: Routledge, 2016.
- Chapman, Owen, et Kim Sawchuk. « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” ». *Canadian Journal of Communication* 37, n° 1 (mars 2012): 5-26.
- Chen, Jian Neo. *Trans Exploits : Trans of Color Cultures and Technologies in Movement*. Durham : Duke University Press, 2019.
- Coles, Amanda. « What's wrong with this picture? Directors and gender inequality in the Canadian screen-based production industry ». Prepared for the Canadian Unions for Equality on Screen (CUES), 2016. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:158101575>.
- Cyr, Marie-Michèle. Entrevue filmée dans un parc de Montréal, 21 juin 2023.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Traduit par Seán Hand. University of Minnesota Press. Minneapolis,

1988.

Ford, Akkadia. *Trans New Wave Cinema*. London: Routledge, 2021.

———. « Transliteracy and the New Wave of Gender-Diverse Cinema ». *Fusion Journal*, n° 5 (2014).

https://www.academia.edu/5997772/Ford_Akkadia_2014_Transliteracy_and_the_New_Wave_of_Gender_Diverse_Cinema.

Foucault, Michel. « Des espaces autres. » Dans *Architecture, Mouvement, Continuité*. 14 mars 1967, no 5:46-49, 1984.

———. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1976.

———. *Philosophie : Anthologie*. Folio essais. Editions Gallimard, 2013.

Freeman, Matthew. *Industrial Approaches to Media: A Methodological Gateway to Industry Studies*. London: Palgrave Macmillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55176-4>.

Halberstam, Jack. *Trans* : A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. American studies now: critical histories of the present. Oakland, California: University of California Press, 2018.

Haraway, Donna. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 575-99.

<https://doi.org/10.2307/3178066>.

Haraway, Donna J. « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene ». Dans *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 30-57. Duke University Press, 2016. <https://doi.org/10.1215/9780822373780-003>.

Hayward, Eva, et Jami Weinstein. « Introduction: Tranimalities in the Age of Trans* Life ». *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 2, n° 2 (1 mai 2015): 195-208.

Hill Collins, Patricia, et Sirma Bilge. *Intersectionality*. Key Concepts. Cambridge, UK ; Polity Press, 2016. <http://swbplus.bsz-bw.de/bsz456909702cov.htm>.

Horak, Laura. « Tracing the History of Trans and Gender Variant Filmmakers ». *Spectator* 37, n° 2 (2017): 9-20.

———. « Trans Studies ». *Feminist Media Histories* 4, n° 2 (2018): 201-6.

Hron, *A Country of Ghosts*. Science-Fiction, 2019.

Irving, Dan. « Normalized Transgressions: Legitimizing The Transsexual Body As Productive ». Dans *The Transgender Studies Reader 2.0*, 1st Edition., 15-29. New York: Routledge,

2013.

- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006. <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip069/2006007358.html>.
- Jeppesen, Sandra, et Paola Sartoretto. *Media Activist Research Ethics: Global Approaches to Negotiating Power in Social Justice Research*. Global Transformations in Media and Communication Research. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-44389-4>.
- Jones, Stacy Holman, et Tony E. Adams. « Autoethnography is a Queer Method ». Dans *Queer methods and methodologies : intersecting queer theories and social science research*, 195-214. London: Routledge, 2016.
- Juhasz, Alexandra, et Sam Feder. « Setting the Terms of Our Own Visibility: A Conversation between Sam Feder and Alexandra Juhasz on Trans Activist Media in the United States ». Dans *InsUrgent Media from the Front: A Media Activism Reader*, 67-86. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2020.
- Junqing, Yi. « À propos de la philosophie micropolitique ». *Diogène* 221, n° 1 (2008): 58-72. <https://doi.org/10.3917/dio.221.0058>.
- Keegan, Cael M. « Getting Disciplined: What's Trans* About Queer Studies Now? » *Journal of homosexuality* 67, n° 3 (2020): 384-97. <https://doi.org/10.1080/00918369.2018.1530885>.
- . « History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema ». *Social Alternatives* 35, n° 3 (2016): 50-56.
- . *Lana and Lilly Wachowski*. 1 ed. Urbana: University of Illinois Press, 2018.
- . « On the Necessity of Bad Trans Objects ». *Film Quarterly* 75, n° 3 (2022): 26-37. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.75.3.26>.
- . « Transgender Studies, or How to Do Things with Trans* ». Dans *The Cambridge Companion to Queer Studies*, édité par Siobhan B. Somerville, 66-78. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Keegan, Cael M., Laura Horak, et Eliza Steinbock. « Cinematic/Trans*/Bodies Now (and Then, and to Come) ». *Somatechnics* 8, n° 1 (2018): 1-13. <https://doi.org/10.3366/soma.2018.0233>.
- Knight, Nauzanin. « Building Inclusive Networks In The Film And Television Industry ». Women in Film and Television Alberta et 1844 Studios Inc., janvier 2022.
- . « Créer des réseaux inclusifs dans l'industrie du cinéma et de la télévision ». Women in Film and Television Alberta et 1844 Studios Inc., janvier 2022.

- Lance, Teagan. Entrevue filmée au Feminist Media Studio, 8 juin 2023.
- LeMaster, Amber L. Johnson, Benny, éd. *Gender Futurity, Intersectional Autoethnography: Embodied Theorizing from the Margins*. New York: Routledge, 2020.
<https://doi.org/10.4324/9781003043683>.
- Leung, Helen Hok-Sze. « Film ». *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 1, n° 1-2 (1 mai 2014): 86-89. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399686>.
- . « Trans On Screen ». *Transgender China*. Consulté le 15 décembre 2020.
https://www.academia.edu/7856374/Trans_On_Screen.
- Looking For An Outer World*. Expérimental, 2018.
- Loveless, Natalie. *How to Make Art at the End of the World*. Duke University Press, 2019.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1220kts>.
- Malatino, Hil. *Trans Care*. Forerunners: ideas first. Baltimore, Maryland: Project Muse, 2020.
<https://muse.jhu.edu/book/78334/>.
- Marchessault, Janine, et Will Straw. *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*. Oxford Handbooks. New York, NY: Oxford University Press, 2019.
- Mardon, Austin A., Kyra Droog, Alyssa Kulchisky, Tolsma Theoren, et Mark Unruh. *An Introduction to Canadian Film and the Canadian Film Industry*. Golden Meteorite Press. Edmonton, 2020.
https://www.academia.edu/53294752/An_Introduction_to_Canadian_Film_and_the_Canadian_Film_Industry.
- Martell, Luke. « Utopianism and social change: Materialism, conflict and pluralism ». *Capital & Class* 42, n° 3 (2018): 435-52. <https://doi.org/10.1177/0309816818759230>.
- Mayer, Vicki, Miranda J. Banks, et John Thornton Caldwell. *Production Studies | Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge, 2009. http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&doc_number=017628873&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA.
- Monticelli, Lara. « On the necessity of prefigurative politics ». *Thesis Eleven* 167, n° 1 (2021): 99-118. <https://doi.org/10.1177/07255136211056992>.
- Nagoshi, Julie, et Stephanie Brzuzy. « Transgender Theory: Embodying Research and Practice ». *Affilia-journal of Women and Social Work* 25 (2010): 431-43.
- Newman, Michael Z. *The Media Studies Toolkit*. 1st Edition. Routledge, 2022.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary, Third Edition*. 3^e éd. Indiana University Press, 2017.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt2005t6j>.

- Périard, Claude. Entrevue filmée dans Lanaudière, 23 juin 2023.
- Preciado, Paul B. *Dysphoria Mundi*. Paris : Bernard Grasset, 2022.
- Puig de la Bellacasa, María. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Posthumanities 41. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. <http://site.ebrary.com/id/11357818>.
- Réflexions sur la représentation du handicap retrouvée dans le cinéma québécois*. Documentaire, 2016. <https://vimeo.com/178797556/8d5377b4ad>.
- Roskam, Jules. « Making Trans Cinema: A Roundtable Discussion with Felix Endara, Reina Gossett, Chase Joynt, Jess Mac, and Madsen Minax ». *Somatechnics* 8, n° 1 (1 mars 2018): 14-26. <https://doi.org/10.3366/soma.2018.0234>.
- Rouleau, Joëlle. « Bricolage méthodologique : autoethnographie et recherche-crédation ». *COMMPosite* 19, n° 1 (2016): 94-113. <https://doi.org/1866/25326>.
- . Entrevue filmée à son domicile, 21 juin 2023.
- . « Rencontres au sein du cinéma québécois : une recherche-crédation intersectionnelle de la représentation des différences ». Université de Montréal, 2016. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13698>.
- Ruby, Jay. « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film ». *Journal of the University Film Association* 29, n° 4 (1977): 3-11.
- Ryan, Joelle Ruby. « Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media ». Bowling Green State University, 2009. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=bg-su1245709749.
- Serano, Julia. *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. New York: Seal Press, 2009.
- Stanley, Eric A. *Atmospheres of Violence: Structuring Antagonism and the Trans/Queer Ungovernable*. Durham and London: Duke University Press, 2021.
- Steinbock, Eliza. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham: Duke University Press, 2019.
- . « The Riotous State of Trans Visual Culture ». *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 61, n° 2 (2022): 169-74. <https://doi.org/10.1353/cj.2022.0001>.
- Straube. *Trans Cinema and Its Exit Scapes : A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*. Linköping Studies in Arts and Science, No.

628. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2014.
- Stryker, Susan. « (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies ». Dans *The Transgender Studies Reader*, 1-17. New York: Routledge, 2006.
- . « My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage ». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, n° 3 (1994): 237-54.
- Stryker, Susan, et Aren Z. Aizura. « Introduction: Transgender Studies 2.0 ». Dans *The Transgender Studies Reader 2*, 1st Edition., 1-12. New York: Routledge, 2013.
- Stryker, Susan, et Dylan McCarthy Blackston. *The Transgender Studies Reader Remix*. New York, NY: Routledge, 2023.
- Stryker, Susan, Paisley Currah, et Lisa Jean Moore. « Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? » *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36, n° 3/4 (2008): 11-22.
- Suvin, D. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. On the Poetics and History of a Literary Genre. Yale University Press, 1979.
<https://books.google.ca/books?id=ywZjAAAAMAAJ>.
- Tardif, Dani. Entrevue filmée au Champ des Possibles, 25 mai 2023.
- The Sacred Square Teaser-LILAC*, 2018.
- Tourmaline, Eric A. Stanley, et Johanna Burton. *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. Critical anthologies in art and culture. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- Tronto, Joan C. « Du care ». *Revue du MAUSS* 32, n° 2 (2008) : 243-65.
<https://doi.org/10.3917/rdm.032.0243>.
- Tronto, Joan C., et Berenice Fischer. « Toward a Feminist Theory of Caring ». Dans *Circles of Care*, 36-54. SUNY Press, 1990.
- Turner, William B. *A Genealogy of Queer Theory*. American subjects. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Voirol, Olivier. « Retour sur l'industrie culturelle ». *Réseaux* 166, n° 2 (2011): 125-57.
<https://doi.org/10.3917/res.166.0125>.

Annexe

Interview Questions

- 1- Could you explain the genesis of the project?
- 2- What is or was the objective of your production, how did it change through the process?
- 3- Could you describe the ethical reflections surrounding the production and distribution of your projects?
- 4- How do the modes of production and co-creation influence the discourse and/or aesthetics of your work?
- 5- How does the composition of the production team of a project or a film with a majority of queer and/or trans* people change the dynamics, in concrete ways? Does it? Can you give examples?
- 6- Who does your work speak to? From what perspective? What is the desired or intended trajectory of the project? Do you value the social utility of the work?
- 7- How do you think about collaborative work, co-creation during the different moments of production? Do you use horizontal organization strategies? Have you developed conflict management tools?
- 8- What is making it difficult to present varied queer/trans* representation in the dominant film or media industry? What are the practices that are making it difficult to make work in the dominant industry, and that you are trying to counter through your production practices?

Questions d'entrevue

- 1- Pouvez-vous expliquer la genèse du projet ?
- 2- Quel est ou était l'objectif de votre production, comment a-t-il évolué au cours du processus ?
- 3- Pouvez-vous décrire les réflexions éthiques entourant la production et la distribution de vos projets ?
- 4- Comment les modes de production et de co-création influencent-ils le discours et/ou l'esthétique de votre travail ?
- 5- Comment la composition de l'équipe de production d'un projet ou d'un film avec une majorité de personnes queer et/ou trans* change-t-elle la dynamique, de manière concrète ? Est-ce le cas ? Pouvez-vous donner des exemples ?
- 6- À qui s'adresse votre travail ? De quel point de vue ? Quelle est la trajectoire souhaitée ou prévue du projet ? Valorisez-vous l'utilité sociale de l'œuvre ?

7- Comment pensez-vous le travail collaboratif, la co-création lors des différents moments de la production ? Utilisez-vous des stratégies d'organisation horizontale ? Avez-vous développé des outils de gestion des conflits ?

8- Qu'est-ce qui rend difficile la création de représentation queer/trans* variées et complexes dans l'industrie cinématographique ou médiatique dominante ? Quelles sont les pratiques qui rendent difficile la réalisation d'œuvres queer/trans* dans l'industrie dominante, et que vous vous efforcez de contrer à travers vos pratiques de production ?