

Le visible et le dicible : « présences » LGBT dans le cinéma québécois

Julianne Pidduck

« *Vision subjective et visibilité sociale, être et paraître, représentation et réception médiatique – les conditions du visible, ce qui peut être vu et érotisé, et sur quelle scène* »

(Teresa de Lauretis 1991: 233).

Ma recherche sur le visible et le dicible LGBTQ dans le cinéma québécois propose à la fois un retour généalogique sur la visibilité et l'énonciation LGBTQ dans le cinéma québécois, et une réflexion conceptuelle sur la métaphore de « visibilité » qui sous-tend des discours politiques et culturels associés aux mouvements de libération gaie et lesbienne, ici au Québec et ailleurs. Le but du projet est d'analyser et de mettre en dialogue certains « événements cinématographiques » et « scènes audiovisuelles » qui ont marqué la mémoire culturelle LGBTQ québécoise : par exemple, la sortie de longs métrages clés comme *Il était une fois dans l'est* (André Brassard, 1974) (voir Pidduck 2015), *Anne Trister* (Léa Pool, 1986) et *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012); des projets comme le Réseau Vidé-Elles et le festival Image + Nation qui ont facilité, respectivement, la production vidéo indépendante et la réception communautaire des productions audiovisuelles LGBTQ; l'ONF comme institution qui a facilité la production et la distribution d'un grand nombre films et de vidéos LGBTQ incluant *Some American Feminists* (Luce Guilbeault, Nicole Brossard and Margaret Wescott, 1980), *Forbidden Lives : The Unashamed Stories of Lesbian Lives* (Lynn Fernie et Aerlynn Weissman, 1992), ou *My Prairie Home*

(Chelsea McMullan, 2014); et finalement le phénomène récent des série web *Coming Out* (Mathieu Blanchard, 2013-2014) et *Féminin/féminin* (Chloé Robichaud, 2014).

Cette étude est informée par les épistémologies et les méthodes féministes et *queer*, ce qui fait en sorte que je m'intéresse à la construction médiatique du genre et de la sexualité. Le projet est également ancré dans les réflexions historiographiques poststructuralistes de Michel Foucault et de Joan W. Scott, ce qui m'amène à adopter une approche généalogique et me pousse à réfléchir la singularité et la médiation des « expériences » historiques du genre et de la sexualité. Cette étude s'inspire d'un grand nombre de recherches antérieures menées par Thomas Waugh, Robert Schwartzwald, Chantal Nadeau en études cinématographiques, ainsi que les études sociohistoriques de l'histoire LGBTQ de Montréal et du Québec de Line Chamberland, Ross Higgins, Viviane Namaste et autres. En faisant référence à un texte classique de Teresa de Lauretis, ma question centrale est la suivante : quelles sont les « conditions » culturelles, économiques et politiques qui ont contribué à la visibilité et à l'énonciation LGBTQ dans le cinéma québécois?

La notion de visibilité individuelle et collective est au cœur de l'essor des mouvements de libération gaie et lesbienne occidentaux dès la fin des années 1960. Le désir politique qui associe la visibilité à la libération ainsi qu'à la reconnaissance sociale ou étatique est étroitement associé au désir d'une visibilité et d'une expression culturelle et médiatique « authentiques » (ou au moins « positives ») afin de contrer les stéréotypes et préjugés répandus. Explorant la pensée de Hannah Arendt, Olivier Voirol identifie certains des enjeux de la visibilité pour les groupes

minorisés : « Apparaître c'est exister dans un espace d'actions et d'interrelations réciproques. [...] Sans possibilité de se faire voir et entendre, c'est le sens de la réalité de soi qui s'altère. [...] Seule la manifestation des acteurs au sein de la *polis* permet leur pleine existence, l'affermissement du sens du réel et leur sentiment d'exister comme membres à part entière du groupe » (2005 : 93).

Dans la pensée d'Arendt, « apparaître » ne correspond pas à une visibilité caricaturale où les personnages LGBTQ sont déformés en objets de ridicule, en personnages tragiques, ou en prédateurs sexuels. Selon Voirol, apparaître est plutôt associé aux possibilités (à la fois politiques, sociales et médiatiques) de « se faire voir et entendre » dans un espace public d'appartenance. Pour les personnes LGBTQ, nos « différences » sont souvent « invisibles »; les enjeux transversaux de paraître sont donc particulièrement salients et complexes. Dans ce texte, je propose donc la notion de « présence » en triade avec le visible et le dicible pour évoquer la qualité spectrale des présences cinématographique LGBTQ. Qu'est ce que cela veut dire, « rendre visible » l'homosexualité? S'agit-il d'exprimer à l'écran le désir entre deux personnes de même genre, ou bien de dramatiser une « identité » gaie ou lesbienne? La vision d'un·e cinéaste LGBTQ garantit-elle une « sensibilité » *queer* perceptible? Si oui, perceptible pour qui, dans quelles circonstances? Finalement, ma démarche généalogique m'oblige à m'interroger : quelle est la « volonté » de savoir qui sous-tend cette quête, dans le passé récent, de traces de subjectivités, d'expériences, de désirs *queer*? Finalement, considérant ces particulières traces de désir et ces subjectivités genrées non-normatives, mon corpus audiovisuel révélera sans doute relativement peu d'indices de « présences » et plutôt une abondance de lacunes, de silences et d'exclusions.

Le cinéma étant la plus importante « machine du visible » du XX^e siècle, nombreuses sont les études de la visibilité cinématographique LGBTQ, notamment *The Celluloid Closet* de Vito Russo (1981), adapté en documentaire en 1996 par Rob Epstein et Jeffrey Friedman. Si un fil conducteur des discours de libération gaie et lesbienne des années 1970 et 1980 articule une visibilité et donc une liberté sexuelle croissante et téléologique qui mène vers l'égalité, notons que la métaphore du « placard de celluloid » de Russo suggère un parallèle entre le cinéma américain (hollywoodien) et le placard. Cet auteur souligne les pratiques de caricature, de stéréotype et de répression qui gouvernent les possibilités de représentation des homosexuels au cinéma hollywoodien. Foucault (1971) suggère que la production de discours (qui correspond d'une certaine manière au champ de visible et de dicible) est contrôlée (censure, pratiques de financement), sélectionnée (critique, prix, distribution) et redistribuée (la conservation ou la redistribution d'un film d'après des plateformes médiatiques changeantes).

Dans le cadre de ce texte rédigé pour le journal *Minorités Lisibles*, je propose un retour généalogique au film de Claude Jutra de 1963, *À tout prendre*, un événement marquant de visibilité cinématographique homosexuelle dans le cinéma de fiction québécois. Voici un exemple vif, ancré à la fois dans l'histoire culturelle québécoise et des controverses actuelles, à la fois singulier et suggestif d'une généalogie plus vaste des conditions du visible et du dicible dans le cinéma québécois.

À tout prendre, le premier long métrage de Claude Jutra, sort en 1963 en pleine Révolution Tranquille. Le film met en scène une relation amoureuse entre « Claude », un cinéaste (joué par

Jutra), et une femme noire (Johanne Harrelle). Jutra fait le pari de revivre à l'écran sa propre histoire d'amour avec Harrelle, qui était mannequin, comédienne et écrivaine *in her own right* : une relation interracial alors taboue avec une femme mariée, l'abandon de la femme enceinte par « Claude », un avortement (illégal à l'époque). De plus, vers la fin d'*À tout prendre*, « Claude » couche avec l'un de ses comédiens. L'un des premiers aperçus de « visibilité » homosexuelle à l'écran québécois, cette rencontre a lieu toutefois en ellipse, voilée par une discrétion qui distingue la mise en scène d'une relation sexuelle entre hommes de celle d'une histoire d'amour interracial.

Six ans avant le « bill omnibus » qui décriminalisera les relations sexuelles en privé entre individus de même sexe, consentants et âgés d'au moins 21 ans, cette ellipse agit comme « visibilité » éphémère d'une sexualité transgressive dans un film réalisé par un homme qui vit ouvertement des relations sexuelles avec des hommes. Cette visibilité inédite se confirme en un double aveu : dans un premier temps, en réponse à « Johanne » qui demande s'il aime les garçons, « Claude » répond en voix *off* : « *Je ne dis pas oui, pas plus que je ne dis non. Ainsi s'échappe le secret que je séquestrais depuis des temps plus lointains que mes premiers jours. Johanne a fait cela. [...] Elle m'a fait avouer l'inavouable et je n'ai pas eu honte et je n'ai pas eu mal. Et maintenant, tout est changé, car cette impérieuse aspiration jamais assouvie de tourment qu'elle était a pris la forme d'un espoir.* »

Cette confession en voix *off* correspond à ce que Eve Sokofsky Sedgwick appelle « le secret ouvert » : « le désir entre personnes de même sexe est toujours *le secret* de Polichinelle à la

fois marginal et central, structuré par un rapport particulier au privé et au public » (2008 : 43). En performant ainsi son *coming out* en 1963, Jutra teste les limites du dicible d'une époque où la « vérité » intime d'actes sexuels entre hommes était encore illégale. Tourné dans un style personnel et libre associé à la Nouvelle Vague française, *À tout prendre* est un film « moderne » en forme et en contenu. Dans ce récit fragmenté et réflexif, Jutra intègre une voix *off* distanciée, une narration éclatée, des *jump cuts* et d'autres techniques contribuant à déconstruire l'illusion dramatique. En considérant que la liberté et la sexualité soient étroitement interreliées, on peut voir *À tout prendre* comme une oeuvre animée par un désir vorace d'une liberté artistique et sexuelle où tout, tous et toutes sont « à prendre ».

Pour revenir aux conditions du visible et du dicible, le statut d'« auteur » émergent de Jutra, ainsi que son aveu provocateur et public, semblent garantir la place d'*À tout prendre* comme événement cinématographique inédit et éphémère de visibilité et d'expression homosexuelle. La volonté de savoir qui anime mon désir – notre désir? – pour le passé est comblée, au moins en partie, avec l'aveu cinématographique de Jutra. Toutefois, les traces de visibilité et d'énonciation lesbienne sont plutôt rares avant les années 1980, avec l'exception importante du Réseau vidéo des femmes (devenu Réseau Vidé-Elles) créé par Diane Heffernan et Suzanne Vertue au cours des années 1970.

Thomas Waugh écrit en 1981 qu'*À tout prendre* représentait « une fissure dans la porte du placard, mais seulement une fissure » (23). Cet auteur décrit le film de Jutra comme événement isolé, une exception qui confirme la règle des stéréotypes homophobes, d'exclusion et

d'invisibilité homosexuelle au grand écran québécois. En ce qui concerne sa réception publique, *À tout prendre* a gagné plusieurs prix, mais la critique à l'époque fut mitigée et parfois hostile. Par exemple, Jean-Pierre Lefebvre écrit en 1964 : « Une oeuvre bâclée, paresseuse, molle et d'une prétention qui n'est pas assez marquée par le cynisme de Jutra pour faire choc » (11). En 1968, Paul Tana décrit le film ainsi : « *À tout prendre* a justement les excès d'un film libérateur : malgré l'informe de son propos, il reste un film foisonnant et maladroit à la fois, sans doute le premier pendant cinématographique de la confession littéraire. » (17) Souvent, le film fut comparé à la Nouvelle Vague française : Michel Patenaude évoque notamment « un *A bout de souffle* qui serait raté » (1963 : 42-43).

Malgré les controverses initiales entourant le film, *À tout prendre* sera désormais graduellement récupéré comme « film fondateur » du cinéma québécois moderne. Jean Chabot, réalisateur, scénariste, comédien et écrivain décrit en 2000 l'impact d'*À tout prendre* sur le cinéma québécois : « Dans une société encore dominée par l'image de saint Joseph [...] Jutra répond d'une manière retentissante. Il dit : « Je suis un salaud. » Il dit : « Je suis autre chose que ce que le discours de la survivance nationale voudrait me faire devenir ou demeurer. Je suis à la recherche d'une éthique différente. » [...] C'est dans le prolongement de cette revendication de liberté, formulée par Jutra, que le cinéma québécois va commencer d'exister » » (Chabot 2000 : 25-26).

Chabot resitue le film de Jutra comme moment d'origine d'un nouveau cinéma québécois. En effet, le « dicible » comprend non seulement ce qu'unE cinéaste peut représenter dans un

contexte précis, mais également la capacité des commentaires et critiques à cadrer et recadrer la perception culturelle d'un film. En ce qui concerne *À tout prendre*, l'audace de la mise en scène d'une sexualité transgressive résonne avec un discours québécois qui se consolidera au cours des années 1970 et 1980, où la libération sexuelle est associée à la modernisation et d'une certaine manière à une liberté nationale. De plus, avec le statut d'auteur-génie étroitement associé aux origines d'un nouveau cinéma québécois, Jutra en est devenu une icône.

Les révélations récentes autour de la sortie, à l'hiver 2016, de la biographie de Jutra, rédigée par Yves Lever, contribuent à une réévaluation du statut culturel de l'homme et de son œuvre. Nous pourrions également évoquer ici le « secret ouvert » de Sedgwick, car selon ses collaborateurs et ses collaboratrices, la prédilection de Jutra pour les garçons était un secret ouvert. Pour ma part, comme féministe qui apprécie énormément l'œuvre de Jutra, je suis troublée par la rapidité et l'intensité des critiques. Tenant compte des traditions silencieuses mais bien établies d'abus et de harcèlement sexuel dans le milieu cinématographique, dirigés en particulier mais pas exclusivement vers les femmes, Jutra est-il jugé avec plus de sévérité à cause de sa sexualité toujours déjà non-normative : homosexuel, pédophile, « salaud »?

Pour clore, j'aimerais proposer une ouverture féministe : Les allégations troublantes de Lever, soutenues par des témoignages de victimes, nous poussent à problématiser le statut culturel monumental de Jutra et à repenser les discours dominants entourant la création artistique, la sexualité et le genre. La mémoire culturelle québécoise a consacré une place bien particulière

au film : *À tout prendre* est perçu à la fois comme point d'origine d'un cinéma québécois moderne issu de la Révolution Tranquille et en lien avec l'émergence de la Nouvelle Vague française.

Dans son livre *Masculin singulier*, Geneviève Sellier, chercheure féministe en études cinématographiques en France, propose une série de critiques des rapports de genre associés à la Nouvelle Vague qui sont fort pertinents pour un retour contemporain et féministe au film de Jutra. Sellier décrit l'émergence historique de la catégorie discursive d'« auteur » cinématographique associée à la Nouvelle Vague : un discours historique qui sera désormais au cœur de l'industrie cinématographique française et de son système de valeur. Dans son intervention de 1954 dans *Cahiers du cinéma*, Truffaut distingue les « metteurs en scène » des « auteurs ». Pour Sellier, ce discours qui réduit le travail collectif de production cinématographique en la vision créative « à la première personne » permettait aux jeunes cinéastes (quasiment tous masculins) de s'affirmer comme auteurs, selon un modèle masculin de création du XIXe siècle. Toujours selon Sellier, les auteurs de la Nouvelle Vague « ont souvent choisi de mettre en scène des héros, *alter ego* d'eux-mêmes, et des héroïnes réduites à l'expression fétichisée et voyeuriste de leurs fantasmes – à l'instar de Patricia (Jean Seberg) qui apparaît comme l'« objet » de Michel (Jean-Paul Belmondo), et non comme le sujet d'elle-même » (Le Minez 2006).

Pour une œuvre controversée comme *À tout prendre*, déjà commentée à maintes reprises depuis 1963, cette critique féministe nous permet de retourner aux « origines » d'un cinéma québécois moderne à la lumière d'une analyse féministe réfléchissant l'intersection des normes de genre, de sexualité et de race. Une partie du charme d'*À tout prendre* est sa mise en scène

spontanée, ludique et réflexive de la nouvelle identité masculine québécoise de « Claude » et de son histoire d'amour avec Johanne Harrelle. Tout en appréciant la spontanéité du montage et la mise en abîme du réel et du fictif, il m'est forcé de constater, en tant que chercheure féministe, que la belle Harrelle, filmée et photographiée de tous les angles possibles, est construite comme l'objet du regard du personnage de Claude, de la caméra, et de l'auditoire. À l'instar des films de la Nouvelle Vague, Harrelle comme jeune femme moderne est à la fois célébrée pour son autonomie et assujettie au regard masculin, insistant et souvent objectifiant. De plus, comme le souligne Waugh (1981), « Claude est entiché non pas de Johanne, la Montréalaise noire, mais d'une fantaisie haïtienne exotique » (23). Si l'aveu du désir de Jutra pour les « garçons » est relégué à l'ellipse visuelle et à une *voix off*, l'espace narratif du film focalise une certaine qualité de visibilité de Harrelle, en relation avec et au travers des yeux de Claude.

Si ma quête du visible et dicible est animée par un désir pour le passé LGBT qui risque de réifier des « auteurs » homosexuels, elle doit rester vigilante à une tendance à obscurcir d'autres dynamiques de visibilité, d'énonciation, de pouvoir et de différences qui structurent toute industrie cinématographique (Rouleau 2015). Une étude généalogique vise à la fois à révéler des « connaissances subjuguées » et à remettre en question toute « origine ». Mon intention ici n'est pas de me joindre à un processus de démolition du mythe de Jutra, mais plutôt d'insister sur la grande pertinence des perspectives féministe, *queer* et intersectionnelle pour un (autre) retour critique à Jutra, aux traces du visible et du dicible LGBTQ, ainsi qu'aux « origines » du cinéma québécois moderne.

Références

Jean Chabot (2000) « Le pays incertain, » *24 images* 103-104 : 24-25.

Michel Foucault (1971) *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.

Teresa de Lauretis (1991) « Film and the Visible, » *How do I look? Queer Film and Video*, ed. Bad Object-Choices. Seattle, Bay Press.

Nolwenn Le Minez (2006) « Geneviève Sellier, *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier* », *Questions de communication* [En ligne], 10, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 03 mars 2016. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7742>

Michel Patenaude (1963) « Sept films canadiens, » *Objectif* 23-24 : 41-43.

Jean-Pierre Lefebvre (1964) « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film, » *Objectif* 28 : 11.

Julianne Pidduck (2015) “Reading the multi-media archive surrounding Montreal’s lgbtq bars: A genealogical return to the boycott of Madame Arthur and *Il était une fois dans l’est*,” *Quebec Studies* 60 : 35-65.

Joëlle Rouleau (2015) *Rencontres au sein du cinéma québécois : une recherche-crédation intersectionnelle de la représentation des différences*. Thèse réalisée au département de communication, Université de Montréal.

Geneviève Sellier (2005) *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*. Paris, CNRS. Paul Tana, *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, 1968,

Olivier Voirol (2005) « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d’une problématique, » *Réseaux* 129-130 : 89-121.

Thomas Waugh (1981) « Nègres blancs, tapettes et ‘butch’. Les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois, » *Copie zéro* 11 : 12-29.