

« TERRE-FEMME » :
PRÉSENCES ET FILIATION
DE FIGURES FÉMININES DANS
LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Par

Julie Ravary-Pilon

Direction

Michèle Garneau

16 juin 2017

RÉSUMÉ

Cette thèse propose une étude de la mise en image de la figure de la Terre-femme dans le cinéma québécois. La cinématographie de la nation québécoise, par son passé agraire, son rapport complexe avec son territoire et la colonisation de celui-ci, ses lunes de miel, mais aussi les tiraillements entre mouvements nationalistes et féministes durant les années 1960-1970 ainsi que ses négociations récentes, durant l'ère post (*deuxio*) référendaire, entre nationalisme et mondialisation, est un corpus idoine à l'étude des fictions nationales et de leurs discours genrés. Cette problématique est ici étudiée au moyen de trois figures déclinées de l'association Terre-femme, soit la Femme-terroir, la Femme-nation et la Femme-nature. À l'aide de ces trois figures spécifiquement proposées pour les tenants de cette étude, nous tentons de voir comment les discours genrés d'une nation sont performés par les corps féminins au cinéma. L'argumentation sera divisée en trois chapitres. Chaque chapitre proposera une figure singulière pour penser la représentation du lien entre femme et terre dans un corpus d'œuvres québécoises.

Le premier chapitre porte sur les transformations de la figure de la Femme-terroir entre le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon de 1916 et son adaptation filmique réalisée par Gilles Carle en 1986 ainsi que le roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon de 1933 et les adaptations cinématographiques de 1949-1950 de Paul Gury et de 2002 de Charles Binamé. Le deuxième chapitre propose une étude de la figure de la Femme-nation dans trois œuvres cinématographiques réalisées durant la Révolution tranquille, soit *Valérie* (1968) de Denis Héroux, *Q-bec my love* (1969) de Jean-Pierre Lefebvre et *La vraie nature de Bernadette* (1972) de Gilles Carle. Ces trois œuvres ont été spécifiquement sélectionnées pour démontrer la diversité des postures en ce qui a trait à la mise en image conjointe de la Révolution tranquille et de la révolution sexuelle. Notre troisième et dernier chapitre s'attarde à la figure de la Femme-nature, une figure féminine active qui tire sa force, son pouvoir et son agentivité de son lien privilégié avec la nature. La Femme-nature se développe au carrefour de deux branches théoriques : la pensée écoféministe et les études féministes de la figure mythique Déméter. Trois films agiront à titre de corpus exemplaire : *À l'origine d'un cri* (2010) de Robin Aubert, *La turbulence des fluides* (2002) de Manon Briand et *Mariages* (2001) de Catherine Martin.

Aux termes de cette thèse, il sera démontré que l'assujettissement de la femme par son lien privilégié avec la terre est une construction socioculturelle patriarcale propre à des conjonctures historiques précises. Notre posture critique écoféministe nous amène à constater que ce lien femme-terre peut également être source d'agentivité et non seulement d'assujettissement.

ABSTRACT

This thesis studies the figure of the *Terre-femme* in Quebec cinema. Through its agrarian past, its complex relationship with its territory and the colonization of its land, its honeymoons, but also the tensions between nationalist and feminist movements during the 1960s and 1970s and its recent negotiations during the post (*deuxio*) referendum era, between nationalism and globalization, the cinematography of the Quebec nation is an ideal corpus for the study of national fictions and their gendered discourse. This thesis analyses this figure through three figures derived from the *Terre-femme*, the figure of the *Femme-terroir*, the *Femme-nation* and the *Femme-nature*. Using these three figures specifically proposed for the advocates of this study, we will examine how the gendered discourses of a nation are performed by female bodies in the cinema. The argument will be divided into three sections. Each section will propose a singular figure to study the representation of the link between woman and land in Quebec cinema.

The first section deals with the transformations of the figure of the *Femme-terroir* between the novel *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon of 1916 and its film adaptation directed by Gilles Carle in 1986 as well as the novel *Un homme et son péché* by Claude-Henri Grignon of 1933 and its film adaptations of 1949-1950 by Paul Gury and of 2002 by Charles Binamé. The second section proposes a study of the figure of the *Femme-nation* in three cinematographic works produced during the Quiet Revolution, namely *Valérie* (1968) by Denis Héroux, Jean-Pierre Lefebvre's *Q-bec my love* (1969) and *La vraie nature de Bernadette* (1972) by Gilles Carle. These three works were specifically selected to demonstrate the diversity of postures with respect to the joint imaging of the Quiet Revolution and the sexual revolution in Quebec at that time. Our third and final section focuses on the figure of *Femme-nature*, an active female figure that derives its strength, power and agency from its privileged connection with nature. The *Femme-nature* is developed at the crossroads of two theoretical branches: the ecofeminist theories and the feminist studies of the mythical figure of Demeter. Three films will act as exemplary corpus: *À l'origine d'un cri* (Robin Aubert, 2010), *La turbulences des fluides* (Manon Briand, 2002) and *Mariages* (Catherine Martin, 2001).

Through this thesis, it will be shown that the subjection of women by their privileged connection with the land is a socio-cultural patriarchal construction specific to precise historical conjunctures. Our ecofeminist critical posture leads us to note that this *Terre-femme* relationship can also be a source of agency, and not only of subjugation.

REMERCIEMENTS

Comment expliquer, en quelques mots, le soutien énorme que j'ai reçu durant les 5 dernières années? On ne peut qu'essayer.

Tout d'abord, je voudrais remercier Gérard Bouchard, Jean-Pierre Lefebvre et Catherine Martin d'avoir accepté de me rencontrer en entrevue pour ce projet. Leurs propos, leurs opinions et leurs histoires sont de véritables points de lumière dans cette thèse.

Je tiens également à souligner le soutien financier des institutions suivantes pour ce projet de thèse : Le Conseil de recherches en Sciences Humaines du Canada, l'Association Internationale des Études Québécoises ainsi que la Film Studies Association of Canada.

L'écriture d'une thèse est remplie de défis. J'ai eu la chance et l'immense bonheur de traverser ceux-ci aux côtés de ma directrice Michèle Garneau. Ma rédaction s'est faite dans le bonheur et le plaisir notamment par des moments de réflexion riches, mais aussi par des fous rires partagés avec toi, Michèle. Je te remercie pour ton encadrement professionnel ainsi que ta générosité et ton implication personnelle dans ce projet.

Mathieu, je te sais pudique face aux remerciements qui ne sont pas faits en privé, mais je ne peux écrire les miens sans avoir une pensée pour toi. Je remercie également ta famille pour leur support et leurs encouragements : Diane, Laurent, Justine et Tim.

Mes ami.e.s et collègues Christine, Flavia, Maxime, Nina et Stéphanie. Quel privilège d'avoir vécu chacune de ces étapes à vos côtés. L'esprit de clan est fort.

Stéphanie Lemieux, t'avoir à mes côtés depuis les 20 dernières années a changé ma vie. Merci de continuer à donner de la perspective afin de ne pas perdre de vue l'essentiel. Tu es ma plus grande philosophe.

Finalement, mon dernier et plus grand remerciement va à ma mère Suzanne Pilon et à ma grand-mère Yvette Pilon. Aux motivations de cette recherche, à ses racines, se trouvent deux grandes femmes, deux mères. Une fibre féministe qui a été inspirée par leur histoire. Cette thèse leur est dédiée.

Table des matières

INTRODUCTION	3
▪ Fictions nationales versus imaginaire national	11
▪ Les fictions nationales de Cusack et Bhreathnach-Lynch	14
▪ Cinéma et fictions nationales	15
▪ Méthode	17
▪ Cinéma québécois et Terre-femme : notre proposition	20
▪ Recensement des écrits.....	21
- <i>Femmes et cinéma québécois</i> (1983) par Louise Carrière	23
- « Barbaras en Québec : Variations on Identity » (1999) par Chantal Nadeau.....	28
- Chapitres « Sex and the nation » et « Women cinema » de <i>Quebec National Cinema</i> (2001) par Bill Marshall	30
- « Masculinité, sexe et espace dans l’affirmation de l’identité culturelle : Métissage et altérité dans trois films québécois » (2004) par Dominique Rochon	34
- <i>Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois</i> (2009) par Gabrielle Trépanier-Jobin	37
▪ Des figures en cinéma selon Pietsie Feenstra.....	40
▪ Une thèse, trois figures.....	41
▪ Chapitre 1 : Femme-terroir	42
▪ Chapitre 2 : Femme-nation	43
▪ Chapitre 3 : Femme-nature.....	44
▪ En résumé	45
CHAPITRE 1	
FEMME-TERROIR : FIGURES FÉMININES DANS LES ROMANS DE LA TERRE ET LEURS ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES	47
1.1 Femme-terroir.....	51
1.2 Les personnages féminins dans les romans de la terre canadiens-français.....	52
1.3 Analyse des œuvres	55
1.3.1 <i>Maria Chapdelaine</i>	57
1.3.2 <i>Un homme et son péché</i>	73
1.4 Constats conclusifs.....	98

CHAPITRE 2

FEMME-NATION: FIGURES FÉMININES, NATIONALISME ET RÉVOLUTION

TRANQUILLE.....	101
2.1 Fictions nationales, « Gender and Nation » et Femme-nation.....	105
2.1.1 « Gender and Nation »	106
2.1.2 Femme-nation.....	107
2.2 L'âge d'or du cinéma québécois et autres contextes sociaux.....	109
2.3 <i>Maple syrup porn</i>	112
2.4 Analyse des trois œuvres	114
2.4.1 <i>Valérie</i>	115
2.4.2 <i>Q-bec my love</i>	125
2.4.3 <i>La vraie nature de Bernadette</i>	135
2.5 Constats conclusifs.....	150

CHAPITRE 3

FEMME-NATURE : FIGURES FÉMININES DÉMÉTÉRIENNES, ÉCOFÉMINISTE ET CINÉMA QUÉBÉCOIS À L'ÉPOQUE DE LA MONDIALISATION

3.1 Femme-nature et Homme-culture	154
3.2 Femme-nature et écoféminisme	156
3.3 L'écoféminisme à l'ère de la mondialisation.....	158
3.4 Hymne homérique à Déméter.....	164
3.5 Appropriation féministe de la figure mythique démétérienne	165
3.6 Analyse des trois œuvres	171
3.6.1 <i>À l'origine d'un cri</i>	171
3.6.2 <i>La turbulence des fluides</i>	182
3.6.3 <i>Mariages</i>	202
3.7 Constats conclusifs.....	221

CONCLUSION

▪ Femme-terroir, Femme-nation et Femme-nature : nos appellations.....	227
▪ Filiation entre les figures.....	234
▪ Ouvertures	235
▪ Femme-terroir et École de la T'chen ssâ	237
▪ Femme-nation et <i>Lucía</i>	240
▪ Femme-nature et <i>The Handmaid's Tale</i>	243

BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE

248

256

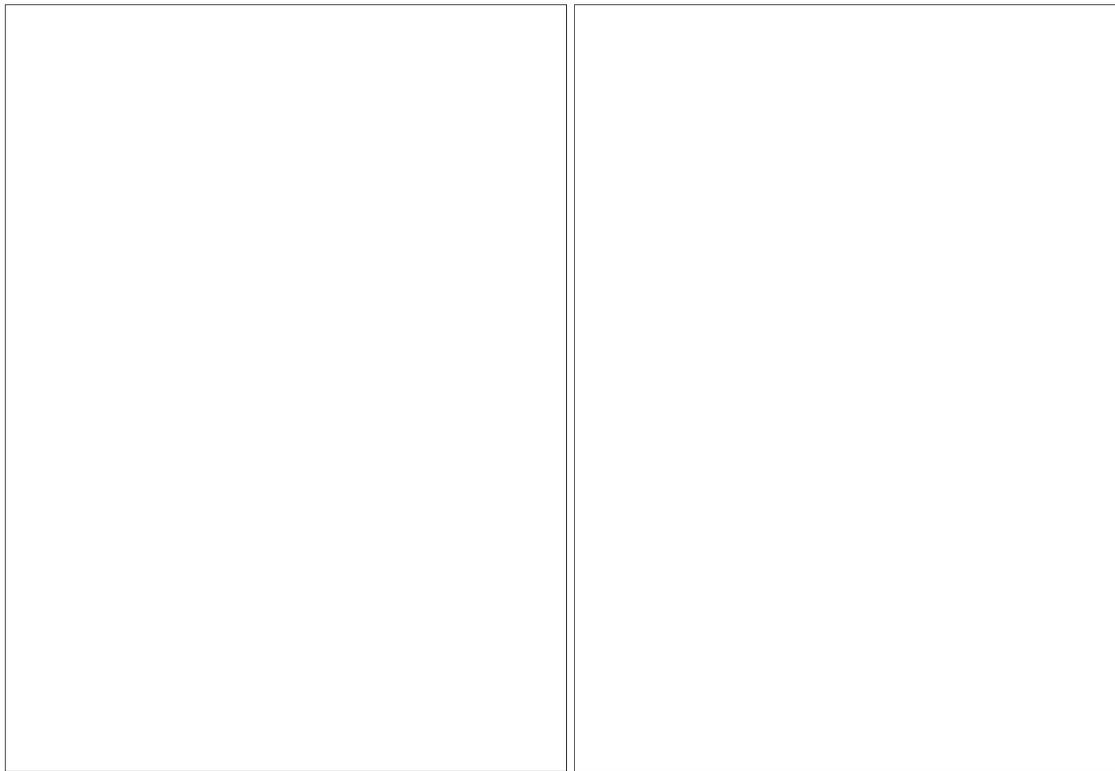
INTRODUCTION

*[...] as a woman, I have no country.
As a woman I want no country.
As a woman my country is the
whole world.*

Virginia Woolf, *Three Guineas* (1938)

À travers les époques, au sein de chaque culture, les humains entretiennent des histoires, des contes, voire des mythes sur la fécondité de la femme. Dans de nombreux cas, ce phénomène naturel de la femme sera narré au moyen d'une rhétorique associant la femme à une autre entité possédant le pouvoir de la fécondité : la terre. Ce lien entre femme et terre a donné lieu à la création de nombreuses figures : des déesses gréco-romaines Gaia, Rhéa et Déméter, jusqu'à l'anthropomorphisme de la « motherland »/ Mère-patrie des États-nations (la Marianne des Français, la Germania des Allemands, la Ériu des Irlandais, la Bharat Mata de l'Inde, etc.).

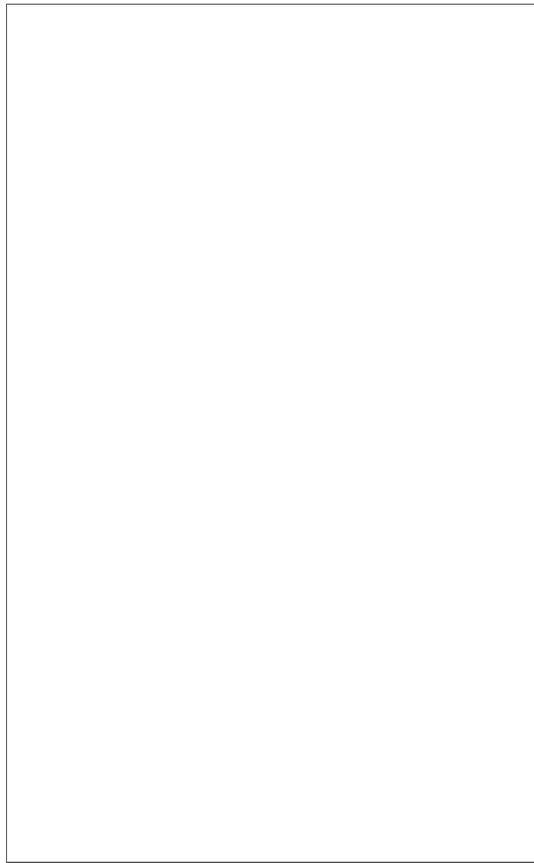
Cette association entre femme et terre a également incité de nombreux artistes à mettre en relation le corps féminin et le territoire. On peut penser à la gravure de W. Hole sur la couverture du recueil de poèmes *Poly-Olbion* (1622) de Michael Drayton.



Poly-Olbion (W. Hole, 1622) et carte de l'Angleterre

Cette figure représentant l'Angleterre est inspirée par le travail des cartographes qui avaient comme objectif d'offrir une carte détaillée du royaume. Dans cette gravure, la disproportion entre le torse et les jambes de la figure féminine résulterait du désir de représenter les lignes et proportions du territoire britannique. Avec son sein dénudé et un cornet de fruits à la main, elle serait une personnification de la nation généreuse et de la terre nourricière. On peut penser également à *Europa as Queen of the world*, une carte réalisée par Sebastian Münster en 1544. Alors que dans *Poly-Olbion* la morphologie de la femme était adaptée

aux dimensions du royaume britannique, dans *Europa as Queen of the World*, ce sont les géographies nationales qui s'unissent pour représenter les contours du corps d'une reine.

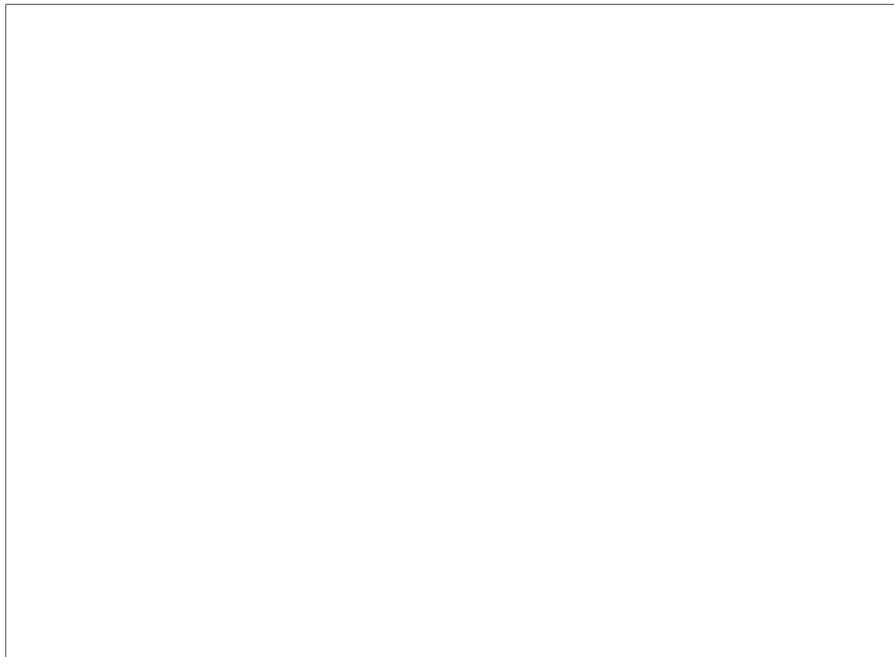


Europa as Queen of the World (Sebastian Münster, 1544)

Dans son livre *Bella Caledonia : Woman, Nation, Text* (2008), Kirsten Stirling suggère que c'est le pouvoir reproducteur partagé entre la terre [*land*] et la femme qui aurait provoqué la féminisation des cartographies :

The female gendered landscape serves several purposes. It allows us to locate the abstract personification of the nation in the specificity of a distinctive landscape, and connects it, as in the case of the *Poly-Olbion* image or the Ditchley portrait of Elizabeth I, with the geographical boundaries of the nation. However, the aesthetic parallel between the outward appearance of the female figure and the visible shape of the landscape develops easily into a parallel between the female body and the land itself, based not on aesthetic considerations but on their **shared reproductive potential**¹.

Tout comme le continent européen dans le cas d'Europa, le continent américain fut également présenté comme une Femme-continent. L'une des œuvres emblématiques de l'arrivée des Européens en Amérique est sans doute le dessin *America* de Jan van der Straet de 1575.



America (Jan van der Straet, 1575)

¹ Stirling, Kirsten (2008), *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*, Amsterdam, Édition Rodopi, p. 20-21. C'est nous qui soulignons.

Ce dessin représente une femme amérindienne nue dans une forêt luxuriante, accueillant l'Européen. L'historien Michel de Certeau interprète la scène représentée dans ce dessin comme suit:

Amerigo Vespucci le Découvreur arrive de la mer. Debout, vêtu, cuirassé, croisé, il porte les armes européennes du sens et il a derrière lui les vaisseaux qui rapporteront vers l'Occident les trésors d'un paradis. En face, l'Indienne Amérique, femme étendue, présence innommée de la différence, corps qui s'éveille dans un espace de végétations et d'animaux exotiques. Scène inaugurale. Après un moment de stupeur, sur ce seuil marqué d'une colonnade d'arbres, le conquérant va écrire le corps de l'autre et y tracer sa propre histoire. Il va en faire le corps historié - le blason - de ses travaux et de ses fantasmes. Ce sera l'Amérique « latine »².

De son côté, Kirsten Stirling perçoit la disposition du corps de la femme dans le dessin de Van der Straet comme une barrière à franchir, un portail à pénétrer afin de pouvoir atteindre le « Nouveau Monde ».

Her hammock is strung between two trees which frame the scene of the as yet undiscovered land behind her: thus her body is the gate to the new world. To proceed, the explorer will have to pass through her body. Here the feminised land invites domination. In a fantasy female submission, the female nation is imagined as voluntarily and lasciviously offering herself, and this opens the door to a long history of America mythologised as "virgin land" waiting to be discovered and penetrated by male science³.

L'historienne Margarita Zamora, dans le chapitre « Gender and Discovery » de son ouvrage *Reading Columbus* (1993), précise que ce type de personnification féminine amérindienne du continent américain découvert par l'Européen dans le dessin de Van der Straet était une pratique répandue à l'époque chez les artistes.

² De Certeau, Michel (1975), *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, p. 3.

³ Stirling, Kirsten (2008), *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*, Amsterdam, Édition Rodopi, p. 65.

[...] this is just one in a long series of graphic and verbal representations of the Discovery as an erotic encounter between a fully clothed European male and a naked Amerindian female, an image that has been firmly established in the Western cultural imagination for quite some time⁴.

Bien que, comme le souligne Zamora, cette rencontre érotique entre le conquérant masculin et le territoire féminin fasse partie de l'imagination culturelle occidentale [*Western cultural imagination*] depuis longtemps, cette association entre femme et terre/territoire/nation/nature est le fruit d'une association qui en dit moins sur le corps de la femme et davantage sur la régie d'un corps par l'inscription d'un discours historique et culturel spécifique.

De ces considérations, des questions s'imposent : d'où vient cette inscription répandue de la personnification de la femme comme un territoire corporel à conquérir? Quelle est l'histoire de cette association entre femme et territoire? Est-elle née de leur pouvoir fécond partagé? S'est-elle perpétuée au fil des siècles jusqu'à nous? À ces deux dernières questions, cette thèse répondra par l'affirmative.

Si l'on considère l'association entre femme et terre/terroir/nation/nature comme étant le fruit d'une construction socioculturelle, les fictions nationales sont un point de départ idoine à son étude. Plusieurs recherches ont recensé les représentations de ce qu'on a appelé la Terre-mère [*Motherland*] dans la peinture,

⁴ Zamora, Margarita (1993), *Reading Columbus*, Berkeley, University of California Press, p. 153.

la littérature et la sculpture, mais qu'en est-il au cinéma? Cette figure⁵ de la Terre-mère traverse-t-elle les siècles pour trouver place dans ce jeune médium d'à peine 120 ans d'existence? Si tel est le cas, de quelles manières les cinéastes d'hier à aujourd'hui représentent-elles/ils ce lien privilégié entre femme et terre dans leurs fictions nationales? Et finalement, comment est-ce que le cinéma a participé à la construction de la figure genrée de la Terre-mère et à sa redéfinition? Avant de présenter notre problématique, quelques précisions s'imposent.

Première précision; mentionnons que nous avons choisi, dans cette thèse, de substituer le terme « Terre-mère » pour le terme « Terre-femme » par souci d'inclure les liens entre terre et figure féminine⁶ ayant ou n'ayant pas eu d'enfant. Dans certains cas, la maternité des figures féminines est connue et dans d'autres,

⁵ On emploie ici le terme « figure » au sens large d'une représentation narrative et esthétique, iconographique et symbolique d'un être tel que l'entendent les études culturelles des identités genrées et sexuelles, notamment celle de Pietsie Feenstra dans son ouvrage *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol : À corps perdus* (2006) sur lequel nous reviendrons en conclusion de cette thèse.

⁶ Dans le cas précis de notre thèse, le terme « figure féminine » fait référence à la fois aux déploiements et représentations de l'identité de genre (féminine) et/ou de l'identité sexuelle (femelle) cisgenre et transgenre. Tel que le souligne Judith Butler dans *Gender Trouble* (2006) : « Although the unproblematic unity of "women" is often invoked to construct a solidarity of identity, a split is introduced in the feminist subject by the distinction between sex and gender. Originally intended to dispute the biology-is-destiny formulation, the distinction between sex and gender serves the argument that whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed. » (p. 8). En bref, ce que nous considérons comme l'étude des « figures féminines » inclut à la fois les représentations des femmes cisgenres et transgenres ainsi que les déploiements de la performativité des identités genrées féminines telles que les conçoit Butler. Une plus grande diversité dans les représentations de féminités ainsi que l'inclusion de personnages transgenres dans notre choix de corpus à l'étude auraient été souhaitées. Or, en 2015, lors du début de la rédaction de ce projet, le manque de représentabilité de ces identités dans les longs métrages de fiction du cinéma québécois restreignait l'éventail de nos choix.

elle ne l'est pas. Tel est le cas, par exemple, des figures féminines dans les tableaux *Poly-Olbion*, *Europa as Queen of the World* et *America* que nous avons décrites comme représentant des figures de *Motherland* sans qu'on ne leur connaisse une expérience maternelle vécue. Il est de notre avis que l'association entre corps féminin et terre est basée sur leur potentiel de fécondité partagé et non sur l'expérience réelle d'une maternité vécue par ces femmes. Ainsi, une figure féminine vierge pourra également être imaginée comme une Terre-femme à conquérir.

Deuxième précision; notre choix du terme « Femme » pour définir nos trois figures relève de ce que la philosophe Gayatri Chakravorty Spivak appelle le « strategic essentialism » ou en français « la position essentialiste stratégique ». C'est-à-dire que nous détournons consciemment les fondements du pluralisme identitaire du début de la troisième vague féministe ainsi que de l'intersectionnalité, auxquels nous adhérons d'ailleurs, et qui stipulent qu'on doit prendre en ligne de compte, dans les études des rapports de pouvoir et de discrimination, les différentes formes de dominations entrefilées et simultanées selon les identités de genre, de sexualité, d'ethnicité, de classe et de situations de handicap afin d'offrir des stratégies déconstructives des représentations des catégories identitaires, plus précisément, dans le cas qui nous concerne, la catégorie identitaire de La Femme. Afin de situer les effets (du patriarcat) sur les sujets (féminins) en tant que subalternes, Spivak encourage « a *strategic use of*

positivist essentialism in a scrupulously visible political interest⁷ ». En bref, notre positionnement essentialiste stratégique implique un risque conscient d'adopter le terme « Femme » pour définir nos trois figures afin d'entrer en dialogue avec les discours dominants sur les liens entre terre et identité féminine. Nous visons ainsi à interpeller l'imaginaire collectif par l'emploi du mot « Femme », que Spivak définit comme un « masterword », à des fins politiques. La fin (politique) justifierait ainsi les moyens (stratégiques essentialistes).

Dernière précision; nous considérons les œuvres cinématographiques à l'étude comme des « fictions nationales » que nous décrivons dans la prochaine section.

FICTIONS NATIONALES VERSUS IMAGINAIRE NATIONAL

Le concept de « fictions nationales » s'inscrit comme une alternative au concept répandu d'« imaginaire national » proposé par Benedict Anderson dans son ouvrage canonique de la théorie des nations, *Imagined Communities* (1983). Afin d'exposer les raisons précises pour lesquelles nous avons choisi cette expression, quelques points importants de la théorie d'Anderson et de son concept d'« imaginaire national » seront ici résumés.

⁷ Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), «Introduction» dans *Selected Subaltern Studies*, Édité par Ranajit Guha et Gayatri Chakravorty Spivak, New York et Oxford, Oxford University Press, p. 13.

Le concept d'« imaginaire national » propose qu'une communauté fondée autour d'une allégeance/appartenance nationale prend racine, se construit et surtout s'entretient dans l'imaginaire de ses citoyens :

It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion⁸.

Selon Anderson, ces liens seraient renforcés, entre autres, par le biais de productions artistiques et de représentations médiatiques. C'est à travers ces représentations que les individus incarneraient et transformeraient leur conception de ce qu'a été, de ce qu'est et surtout, de ce que devrait être leur identité nationale. Pour penser ces représentations, Anderson prend pour exemple l'arrivée de l'imprimerie, plus précisément l'invention du journal papier et son impact dans la confection et la concrétisation d'identités nationales distinctes :

No surprise then that the search was on, so to speak, for a new way of linking fraternity, power and time meaningfully together. Nothing perhaps more precipitated this search, nor made it more fruitful, than print-capitalism, which made it possible for rapidly growing numbers of people to think about themselves, and to relate themselves to others, in profoundly new ways⁹.

Cette considération du rôle des représentations artistiques et médiatiques fut fort éclairante dans la compréhension des propositions culturelles comme lieu d'imagination, de construction et de conception des identités nationales. Cette

⁸ Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*, New York et Londres, Éditions Verso, p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

idée peut trouver ancrage dans n'importe quelle histoire d'une nation. En employant le terme « fraternité », Anderson donne l'impression que l'imaginaire national est une expérience strictement masculine.

Finally, it is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. **Ultimately it is this fraternity that makes it possible**, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings¹⁰.

Sa conception de la nation comme une camaraderie, une fraternité, pour laquelle les citoyens sont prêts à mourir, fait directement référence à une expérience masculine hégémonique de la nation. Comme dans la majorité des écrits canoniques de la théorie des nations (Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Anthony D. Smith¹¹), la considération de la construction genrée dans l'expérience nationale est totalement oblitérée. L'expérience féminine au sein de la nation n'est, à aucun moment, mentionnée par Anderson. Le théoricien va même jusqu'à comparer l'expérience identitaire nationale à l'expérience identitaire genrée, sous-entendant que les différences entre les peuples de différentes nations sont aussi fondamentales que les différences entre l'expérience identitaire de l'homme et celle de la femme (!) :

¹⁰ *Ibid.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.

¹¹ - Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, New York, Cornell University Press.
- Hobsbawm, Eric (1992), *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Smith, Anthony D. (1983), *Theories of Nationalism*, New York, Holmes and Meier.

The formal universality of nationality as a sociocultural concept - in the modern world everyone can, should, will 'have' a nationality, as he or she 'has' a gender¹².

Il semble donc que, dans le cadre de l'étude d'une figure présentant l'expérience identitaire féminine, le concept opératoire de l'imaginaire national d'Anderson, bien qu'éclairant sur le caractère « imaginé » de l'identité nationale, est limitant.

LES FICTIONS NATIONALES DE CUSACK ET BHREATHNACH-LYNCH

La terminologie empruntée lors de notre discussion de la mise en scène de la figure de la Terre-femme au cinéma ne sera pas celle d'« imaginaire national », mais plutôt celle de « fictions nationales »¹³. Ce terme est tiré d'un passage dans le chapitre introductif du livre *Art, Nation and Gender : Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figure* (2003), édité par Tricia Cusack et Síghle Bhreathnach-Lynch, dans lequel Cusack définit ce qu'elle entend par culture nationale :

Despite the claims of nationalist ideology, national culture is in a sense a fiction, since the culture of any nation-state is likely to be diverse rather than unitary. Secondly, the "national culture" is necessarily a "selective tradition" and reflective of particular interests, rarely those of women¹⁴.

Plutôt que de penser la culture nationale comme participant à une version imaginaire homogène telle que le propose Anderson, Cusack choisit plutôt le

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ Précisons ici que lorsque nous continuerons à employer le terme « imaginaire » pour faire référence à l'« imaginaire collectif » par exemple, c'est précisément le terme « imaginaire national » que nous prescrivons, lui préférant le terme « fictions nationales ».

¹⁴ Cusack, Tricia, et Síghle Bhreathnach-Lynch (2003), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate, p. 9.

terme « fictions » qui, selon l'auteure, rappelle le caractère pluriel des représentations identitaires dans la culture nationale.

Rappelons également que, selon leur étymologie respective, « imaginaire » dérive du mot latin *imago* signifiant « image » et « représentation » alors que « fiction » renvoie au latin *fictio* qui signifie « action de façonner/ de feindre »¹⁵. Il nous semble donc que, dans le cadre d'une étude sur la participation d'un art à la construction de l'identité nationale, le terme « fiction » renvoyant précisément à l'action de façonner est plus pertinent que le terme « imaginaire » qui renvoie quant à lui à l'objet imaginé. En somme, le terme « imaginaire » fait davantage référence à un produit fini, tandis que « fiction » rappelle plutôt le processus. En considérant la culture nationale comme une fiction hétérogène, active, poreuse et plurielle, il sera possible de critiquer, et surtout, de proposer une alternative au modèle théorique patriarcal qu'est l'« imaginaire national » d'Anderson.

CINÉMA ET FICTIONS NATIONALES

Avec l'arrivée du cinéma à la fin du 19^e siècle, les nations s'imaginent en image-mouvement, et plus tard en son et en couleurs. Nombreuses sont les études sur le cinéma s'étant penchées précisément sur la participation du médium cinématographique à la construction d'imaginaires nationaux (Siegfried Kracauer (1947), Andrew Higson (1989), Jean-Michel Frodon (1998), Jerry White

¹⁵ Centre national de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fiction> et <http://www.cnrtl.fr/etymologie/imago>.

(2004), Maria Tortajada (2008))¹⁶. Or, tout comme le champ d'études des nations mentionné dans la section précédente, très peu d'études portant sur les cinémas nationaux présentent une analyse de la représentation des femmes dans l'histoire d'une cinématographie nationale, ce qui d'ailleurs n'est point rare lorsqu'il est question de la représentation de la masculinité. Bien que le lien entre personnages masculins et construction imaginaire de l'identité nationale fut soulevé à maintes reprises dans différentes études sur les cinémas nationaux, peu nombreux sont les chercheuses et chercheurs qui ont pensé spécifiquement la mise en récit des corps féminins dans une tradition cinématographique nationale précise.

Pourtant, comme le souligne l'historienne du cinéma Susan Hayward dans son texte *Framing National Cinemas* (2000), on peut déceler dans la représentation des corps féminins autant, sinon plus, que dans la représentation des corps masculins, les tenants et aboutissants de la construction d'une identité nationale :

[...] the image of woman shifts accordingly and serves the image of the nation-state in different but analogous ways to the masculine body as evoked before; analogous because the body serves nationalist

¹⁶ - Kracauer, Siegfried (1947), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, Princeton, Princeton University Press.
- Higson, Andrew (1989), «The Concept of National Cinema», *Screen*, n° 30, vol. 4.
- Frodon, Jean-Michel (1998), *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Édition Odile Jacob.
- White, Jerry (2004), « National Belonging: Renewing the concept of national cinema for a global culture », *New Review of Film and Television Studies*, n° 2, vol. 2.
- Tortajada, Maria (2008), « Du national appliqué au cinéma », *1895*, n° 54.

discourses; different, because agency and power are invested in the male not the female body¹⁷.

Or, toujours selon l'historienne, le cinéma, par sa façon de représenter les corps, peut également se proposer comme *opposition* au discours totalisant et homogène de la nation.

The way in which the body is a site of performance in film displays yet further contradictions within the concept/conceptualisation of "nation" as one and indivisible¹⁸.

Les possibilités du cinéma comme lieu hétérogène des performances des corps en feraient non seulement un terrain fertile pour l'analyse des discours genrés d'une nation, mais également un espace propice à la diversification et à la complexification du concept de la nation.

MÉTHODE

Cette thèse s'inscrit dans le champ des études culturelles au sens que l'entend le théoricien des médias Michael Pickering : « [studies] attending to experiences via the social relations in which it occurs and the cultural forms through which these are understood¹⁹ ». Notre méthode de recherche tient d'une posture inductive exploratoire visant à préciser une intuition développée lors de

¹⁷ Hayward, Susan (2000), « Framing national cinemas » dans *Cinema and Nation* Édité par Mette Hjort et Scott MacKenzie, Londres, Édition Routledge, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ Pickering, Michael (2008), « Introduction » dans *Research Methods for Cultural Studies*, Édité par Michael Pickering, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 5.

lectures de théories et philosophies féministes ainsi que des visionnements d'œuvres cinématographiques québécoises.

Nos analyses filmiques sont construites à la fois autour de la scénographie des corps ainsi que de la mise en récit des personnages féminins comportant des traces des trois figures que l'on a établies. Cette thèse propose des analyses esthétiques et narratives construites notamment autour d'éléments filmiques tels que le scénario, les dialogues, la narration, les modes de regards, le montage et la mise en scène des espaces. Nous étudions les liens entre ces éléments, leur place et leur rôle dans la production de sens ainsi que leur contexte d'énonciation.

Ce projet porte sur la production de discours genrés et sexuels en lien avec les corps féminins par le cinéma québécois. En contextualisant la création de chacune des œuvres au corpus dans leur contexte sociopolitique et culturel, nous tentons de voir comment certaines figures féminines ont marqué non seulement l'imaginaire collectif québécois, mais également l'imaginaire des cinéastes en tant qu'acteurs sociaux dans leur propre création de fictions nationales. Il s'agit d'étudier comment ces figures féminines s'inscrivent dans les fictions nationales et surtout comment les œuvres cinématographiques ont participé à leur dissémination, mais aussi, parfois, à la déconstruction des discours genrés proposés par un imaginaire national indivisible et homogène qui, comme le soulignait Hayward, réserve pouvoir et agentivité au corps masculin.

Pour ce faire, nous avons tout d'abord sélectionné un corpus préliminaire d'œuvres cinématographiques québécoises présentant une mise en récit de la relation femme et terre. Nous avons alors observé des distinctions évidentes entre certains films de ce corpus, ce qui nous a permis de procéder à une division en trois sous-thèmes de la relation femme et terre : Femme-terroir, Femme-nation et Femme-nature. Après avoir défini différentes caractéristiques propres à nos figures, nous avons tenté de voir comment celles-ci étaient représentées dans l'arc narratif, par le biais d'un personnage dans l'œuvre choisie. Quelle est l'évolution narrative du personnage? Est-ce que les traits de ces figures se transforment entre le début et la fin du film? Le lien entre femme et terre que ce personnage représente est-il conçu comme une force ou est-il plutôt l'élément qui mènera le personnage à sa perte? Cette relation privilégiée et spécifique à ces Terre-femmes prend-elle forme au cours de la diégèse ou est-ce une association qui se développera tout au long du film?

Dans le contexte précis de notre étude, il nous est difficile de juger de l'impact des œuvres sur l'imaginaire québécois par leur réception populaire. Nous pouvons par contre poser des hypothèses quant aux faits que certaines œuvres furent créées en réponse ou en hommage à d'autres et ainsi proposer des constats quant à la filiation entre ces œuvres dans l'imaginaire. Pour cette étude des présences et filiations de nos figures féminines, on considère l'imaginaire du cinéaste comme étant formé, tout comme celui du spectateur d'ailleurs, autour de

son contexte socio-politico-culturel précis et meublé par différentes fictions produites par sa nation. Proposer que certaines fictions nationales marquent davantage l'imaginaire dû à leur popularité en salles nous semblait alors infructueux dans le cadre précis de notre étude. De plus, bien que nous choissions d'inclure des extraits de deux entrevues menées avec Jean-Pierre Lefebvre et Catherine Martin, les intentions des cinéastes par rapport à leur mise en scène des corps féminins ne sont également pas centrales à nos analyses filmiques.

CINÉMA QUÉBÉCOIS ET TERRE-FEMME : NOTRE PROPOSITION

Dans le cadre de cette problématique, le cinéma national que nous souhaitons interroger est celui du Québec. Par son passé agraire, son rapport complexe avec son territoire et avec la colonisation de celui-ci, ses tiraillements entre mouvements nationalistes et féministes durant les années 1960-1970, ainsi que ses négociations récentes, durant l'ère post(deuxio) référendaire, entre nationalisme et mondialisation, la cinématographie de la nation québécoise est un corpus idoine à l'étude des fictions nationales et de leurs discours genrés.

De plus, l'émergence du cinéma national québécois durant l'une des plus importantes montées nationalistes et la participation accrue des cinéastes à la cause nationaliste durant cette période ont eu un impact colossal sur la façon dont les Québécoises et les Québécois perçoivent le rôle du septième art dans la construction de l'identité nationale. Le cinéma québécois est sans aucun doute

l'une des cinématographies nationales ayant connu les liens les plus serrés entre nationalisme et cinéma²⁰. C'est pour ces raisons que le cinéma québécois agira comme corpus exemplaire à l'étude de la Terre-femme dans un cinéma national.

Avant de commencer les analyses filmiques, il est important de situer notre sujet dans la littérature ayant abordé la représentation des femmes dans les œuvres cinématographiques québécoises.

RECENSEMENT DES ÉCRITS

La relation entre femmes et cinéma a été pensée de différentes manières dans les études cinématographiques. Deux traditions prévalent : l'étude de la représentation des femmes et celle du cinéma réalisé par des cinéastes femmes. Dans le cas qui nous concerne, notre thèse s'inscrit dans la première de ces deux traditions, puisqu'elle porte sur l'histoire d'une figure opératoire, soit celle de la Terre-femme dans les films québécois réalisés par des cinéastes femmes et des cinéastes hommes.

Mentionnons tout de même brièvement deux ouvrages déterminants dans l'étude des femmes cinéastes québécoises, ouvrages qui ont certes outillé notre posture féministe durant l'écriture de cette thèse. Il s'agit de *Dans l'ombre des*

²⁰ Mis à part le cinéma québécois, on pense, entre autres, au cinéma irlandais, au cinéma écossais et au cinéma cubain dont l'histoire a été influencée par une importante vague nationaliste qui s'est retrouvée à différentes époques et de différentes façons au grand écran. Nous reviendrons, en conclusion, sur le potentiel théorique de notre proposition pour l'étude de d'autres cinémas nationaux.

projecteurs : les Québécoises et le cinéma (1996) de Jocelyne Denault, ainsi que le rapport de l'organisme culturel féministe à but non lucratif Les Réalisatrices équitables²¹ rédigé par Anna Lupien et intitulé *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent* (2013). Bien que forts importants dans la tradition des études cinématographiques québécoises, les ouvrages de Denault et Lupien ne s'inscrivent pas comme précédent littéraire ni théorique à notre sujet d'étude puisque dans cette thèse nous ne souhaitons pas prendre en considération le sexe du/de la cinéaste ayant mis en image les corps féminins.

Les études que nous avons retenues comme des précédents directs à notre corpus d'étude et/ou à notre posture théorique sont les suivantes : le recueil *Femmes et cinéma québécois* (1983) de Louise Carrière, et plus précisément le chapitre « Avant la Révolution tranquille : une Terre-mère en perdition » de Christiane Tremblay-Daviault; l'article « Barbaras en Québec: Variations on Identity » (1999) de Chantal Nadeau; le livre *Quebec National Cinema* (2001) de Bill Marshall et plus précisément ses chapitres « Sex and the Nation » et « Women's Cinema »; l'article « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois » (2004) par Dominique Rochon; et finalement le mémoire de maîtrise de

²¹ Réalisatrices équitables est un organisme à but non lucratif qui vit le jour en 2007. À travers différentes activités telles que des conférences, des vidéos éducatives et la production de documentations statistiques, les *Réalisatrices équitables* « vise à atteindre l'équité pour les femmes dans le domaine de la réalisation au Québec ». (Tiré de leur site internet (www.realisatrice-equitable.com/index.php/quisommesnous)).

Gabrielle Trépanier-Jobin *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma québécois* (2009)²².

FEMMES ET CINÉMA QUÉBÉCOIS (1983) PAR LOUISE CARRIÈRE

Cet ouvrage, édité par Louise Carrière, rassemble des contributrices de divers milieux (archivistes-conservatrices, cinéastes, monteuses, écrivaines, professeures de cinéma, de droit ou de philosophie). *Femmes et cinéma québécois* est, encore aujourd'hui, le seul ouvrage historique ayant abordé de manière centrale la place de la femme dans le cinéma québécois. Carrière décrit la contribution de son livre comme suit :

Le présent ouvrage est un recueil en deux temps sur les femmes et le cinéma québécois. Côté pile et côté face de la même réalité : femmes imaginées, fantasmées et souvent parodiées par les cinéastes québécois, et femmes de cinéma exprimant leur réalité et celle des autres femmes²³.

²² Ici-bas les références complètes de ces ouvrages :

- Carrière, Louise (1983), *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Tremblay-Daviault, Christiane (1983), « Avant la Révolution tranquille : une Terre-Mère en perdition » dans *Femmes et cinéma québécois*, édité par Louise Carrière, Montréal, Éditions du Boréal.
- Nadeau, Chantal (1999), « Barbaras en Québec: Variations on Identity » dans *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, Kay Armatage, et al (dir.), Toronto, University of Toronto Press.
- Marshall, Bill (2001), *Quebec National Cinema*, Montréal et Kingston, McGill et Queen University Press.
- Rochon, Dominique (2004), « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois » dans *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle (2009), *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma québécois*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. Publié sous forme de livre en 2010 et disponible en ligne : https://iref.uqam.ca/upload/files/Memoire_Gabrielle_Trepanier_20_décembre-en_ligne.pdf

²³ Carrière, Louise (1983), *Femmes et cinéma québécois*, Éditions du Boréal, p. 15-16.

Notre réflexion s'inscrit dans la lignée de ces analyses des « femmes imaginées, fantasmées et souvent parodiées ». Écrit à la fin de la deuxième vague féministe, en 1983, les postures et constats des auteures, quant à l'étude des différents enjeux féminins dans l'histoire des œuvres cinématographiques québécoises, datent quelque peu. Par exemple, à plusieurs reprises, les auteures prennent un ton revendicateur et tendancieux face au cinéma réalisé par des hommes²⁴. C'est, par exemple, le cas du chapitre « Les images des femmes dans le cinéma masculin : 1960-1983 ». Ce chapitre, signé par Carrière elle-même, fournit de bons exemples de l'objectification de la femme dans les films réalisés par des hommes entre 1960 et 1983. Or, tel qu'il sera démontré dans le deuxième chapitre de cette thèse, il est faux de croire que tous les cinéastes hommes ont offert, durant ces années, des figures féminines stéréotypées et réductrices. Au moyen d'analyses féministes, il sera suggéré dans les pages suivantes que des cinéastes hommes, tels que Jean-Pierre Lefebvre et Gilles Carle, ont travaillé, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, à une représentation plus positive et plus complexe des femmes en parodiant différents procédés filmiques et narratifs sexistes mis en scène par certains de leurs confrères et ce, à une époque durant laquelle le

²⁴ On retrouve par exemple la description suivante dans le quatrième de couverture : « Cinéma « de décolonisation », marqué par le nationalisme et volontiers engagé dans les luttes sociales et politiques, le cinéma québécois ne serait-il pas aussi un cinéma d'abord masculin, voire misogyne et peut-être surtout un cinéma de la peur des femmes? »

premier long métrage de fiction réalisée par une femme au Québec n'avait encore jamais été projeté²⁵.

Femmes et cinéma québécois comporte également un chapitre écrit par Christiane Tremblay-Daviault à partir de son livre *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, publié deux ans plus tôt, en 1981. Ce chapitre ayant pour titre « Avant la Révolution tranquille : une Terre-mère en perte », rassemble les propos de l'écrivaine sur les personnages féminins mis en scène dans le cinéma au Québec de 1942 à 1953. Selon Tremblay-Daviault, la représentation du rôle social de la femme dans les films canadiens-français des années 1940 et 1950 a beaucoup à voir avec le contexte sociopolitique de ces années :

Le clergé persiste alors à fustiger les mœurs dissolues de la ville en tablant essentiellement sur l'édification mythique des vertus de la vie rurale, discours partagé par le pouvoir politique incarné par l'Union nationale et son chef, Maurice Duplessis. L'image de la femme, dans cette perspective, demeure indissociablement liée à la représentation idéale de la mère de famille traditionnelle, gardienne de la terre d'origine, des coutumes et des traditions, préservatrice de la culture spiritualiste, de l'histoire nationale, bref de toute notre Survivance...²⁶

²⁵ Le premier long métrage de fiction réalisé par une cinéaste femme est *La vie rêvée* de Mireille Dansereau produit par l'ACPAV (Association Coopérative des Productions Audio-Visuelles) en 1972. Les films de Lefebvre et de Carle auxquels nous faisons référence ont été réalisés respectivement en 1969 (*Q-bec my love*) et 1972 (*La vraie nature de Bernadette*), soit avant, sinon la même année que le premier long métrage de fiction réalisé par une femme au Québec.

²⁶ Tremblay-Daviault, Christiane (1983), « Avant la Révolution tranquille : une Terre-mère en perte » dans Louise Carrière, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 23.

Selon Tremblay-Daviault, « ce rêve social persistant de la femme pure et bonne comme la Terre »²⁷ représentait, pour plusieurs à l'époque, la seule issue susceptible de maintenir une morale conservatrice et l'identité collective des bons Canadiens-français. Cet entêtement à refuser l'évolution de l'industrialisation et à maintenir un modèle agraire qui s'avère de plus en plus désuet se fait, dans l'imaginaire national cinématographique, au détriment des femmes :

Un cinéma de l'entre-deux dans la « catholique province » où les valeurs spirituelles entrent précisément en conflit avec le « matérialisme » à outrance de l'industrialisation nord-américaine. Un rôle bien profane désormais pour l'image traditionnelle de la femme selon son degré d'adaptation ou...d'inadaptation²⁸.

Comme l'indique le titre du chapitre de Tremblay-Daviault, dans le cinéma de cette époque, cette figure féminine est en perdition. Cette perdition est d'ailleurs clairement mise en scène dans l'un des films les plus populaires et emblématiques de l'époque : *Un homme et son péché-Séraphin* (Paul Gury, 1949-1950). Ce film, qui est central à notre corpus, est également l'une des œuvres principales à l'étude dans le chapitre de Tremblay-Daviault. L'auteure écrit ceci par rapport au personnage féminin principal, Donalda Laloge : « Dans ce film, comme dans *La Petite Aurore...*, une thématique centrale : la Terre-mère, lieu éminent de l'identité collective dans l'idéologie de conservation, ne « rapporte » plus »²⁹. Son analyse du personnage de Donalda sera tout à fait

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

éclairante à notre étude des films de 1949 et 1950³⁰, mais il sera aussi important de la comparer à la « nouvelle » Donalda présentée dans l'adaptation de 2001, *Séraphin, un homme et son péché*, réalisée par Charles Binamé. Alors que Donalda représentait, comme le suggère Daviault-Tremblay, un personnage en perdition symbolisant la tradition de résistance aux changements qui s'opéraient dans la société québécoise à la fin des années 1940, il sera intéressant de voir les dimensions sociales que prend cette figure un peu plus de 50 ans plus tard.

En résumé, *Femmes et cinéma québécois* est un précédent direct à cette thèse en termes de sujet à l'étude et de méthodologie : penser, à l'aide de théories féministes, les personnages féminins imaginés dans l'histoire du cinéma québécois. Par contre, notre organisation du corpus est très différente : plutôt que de diviser les analyses du cinéma des hommes et du cinéma des femmes en chapitres distincts, on ne prendra pas en ligne de compte le sexe de la cinéaste ou du cinéaste puisque notre étude porte uniquement sur les figures présentées dans les œuvres et non sur les intentions des cinéastes à mettre en scène des corps féminins à l'écran. De plus, il sera démontré que certains cinéastes hommes ont offert des discours filmiques féministes par le biais de leur construction narrative des personnages féminins.

³⁰ Le livre de Grignon est ici adapté en deux volets soit *Un homme et son péché* (1949) et *Séraphin* (1950) tous deux réalisés par Paul Gury. Comme les réalisateurs, scénaristes, acteurs et actrices participent aux deux œuvres qui sont, en fait, deux moitiés du récit littéraire, afin de ne pas alourdir notre texte, nous traiterons ces deux œuvres comme un seul et même film : *Un homme et son péché/Séraphin* (1949-1950).

« BARBARAS EN QUÉBEC : VARIATIONS ON IDENTITY » (1999) PAR
CHANTAL NADEAU

« Barbaras en Québec », écrit par Chantal Nadeau en 1999, est une importante référence dans le domaine des études cinématographiques québécoises et plus précisément dans l'étude du cinéma des femmes. Le texte de Chantal Nadeau propose une analyse comparative entre les représentations de la femme par les cinéastes femmes et celles proposées par l'œuvre canonique de Gilles Groulx *Le chat dans le sac* (1964) dans laquelle on retrouve le personnage principal féminin nommé Barbara. En prenant entre autres comme corpus principal les films d'Anne-Claire Poirier, *La vie rêvée* (1972) de Mireille Dansereau, *La cuisine rouge* (1979) de Paule Baillargeon et Frédérique Collin ainsi que les films de Léa Pool, Nadeau revisite la production cinématographique des femmes au Québec durant les années 1970 et 1980 afin de tirer des constats quant aux articulations et interrelations entre les mises en récit de l'identité nationale par rapport aux discours sexuels dans les films réalisés par des femmes au Québec.

Selon Nadeau, deux tendances prédominent dans le cinéma québécois durant les années 1970 et 1980 : un cinéma politique réalisé par des hommes et une pratique cinématographique « féminine » marginalisée par le cinéma dominant nationaliste :

Looking at how the films were received by critics and historians, one can easily measure the ideological tension that divided Quebec film production of the 1970s and 1980s. On the one hand, there is the celebration of authentic Quebec cinema, which embraces the spirit of nationalist discourse. On the other hand, there is a discrete nod to “girlie-girl” cinema, a practice that is marginalized in the context of the so-called grand political issues of the time: the national question as seen, conceptualized, and “mise en scene” by the “big brothers” of French-Quebec cinema- Denys Arcand, Gilles Groulx, Jacques Godbout, Gilles Carle, and later on Pierre Falardeau³¹.

Nadeau suggère également que non seulement le cinéma dit « féminin » est marginalisé par les discours cinématographiques dominants, mais que vu la tendance nationaliste de ce cinéma durant les années 1970 et 1980, le cinéma dit dominant refuse, de manière quasi stratégique, d’adresser la question sexuelle et surtout ce qu’elle appelle le « sexual other », c’est-à-dire les femmes et les non-hétérosexuels.

In most of French-Quebec films, the coexistence between differences is still silent, when the nation dares to speak the sexual other, any allegory to the nation is, ironically, obliterated. To say the least, there is a sustained consensus among artists, filmmakers, and critics to avoid mixing sexuality and nation, sexuality and identity, gender and nation. And for the few who dare to suggest such articulation, the debate is usually quite marginalized³².

À la lumière des analyses filmiques faites dans le cadre de cette thèse, cette observation de Nadeau, bien qu’elle ne porte que sur les films réalisés durant les décennies de 1970 et de 1980, nous apparaît erronée. Notre étude de la figure de la Terre-femme dans le cinéma québécois souhaite justement démontrer le

³¹ Nadeau, Chantal (1999), « Barbaras en Québec: Variations on Identity » dans *Gendering the Nation: Canadian Women’s Cinema*, Kay Armatage, et al (dir.), Toronto, University of Toronto Press, p. 201.

³² *Ibid.*, p. 207.

contraire : il existe des cinéastes hommes et femmes dans l'histoire du cinéma québécois, de 1940 à aujourd'hui, qui, à travers cette figure, mettent en image, de manière positive ou négative, le lien entre discours sexuel (plus précisément l'identité sexuelle féminine incluse dans ce que Nadeau qualifiait du « sexual other ») et identité nationale. Les chapitres « Sex and the nation » et « Women cinema » tirés du livre *Quebec National Cinema* écrit par l'historien du cinéma Bill Marshall sont des exemples phares d'études ayant pensé le lien entre identité nationale et discours sexuels et genres dans l'histoire du cinéma québécois.

CHAPITRES « SEX AND THE NATION » ET « WOMEN CINEMA » DE *QUEBEC NATIONAL CINEMA* (2001) PAR BILL MARSHALL

Dans son chapitre « Sex and the Nation », Marshall se penche précisément sur la mythification du récit historique québécois, ainsi que sur la dimension performative dans laquelle s'inscrit la représentation de l'identité nationale au cinéma.

As with accounts of the Quiet Revolution, myth can become reality, and narrativization of this kind itself becomes part of nationalist self-image. [...] Such discourses, even the existence of this book, stress the performative aspect of constructing the national³³.

L'omniprésence du processus identitaire national dans le contexte québécois est perçue par Marshall comme une spécificité faisant de la cinématographie

³³ Marshall, Bill (2001), *Quebec National Cinema*, Montreal et Kingston, McGill et Queen University Press, p. 19.

québécoise un objet culturel idéal à l'étude de la construction d'un imaginaire national par un cinéma national :

Rather, the national-allegorical tension is positive and productive, for it makes national cinema or any other manifestation of national culture possible. This is why the case of Quebec is so interesting. The "national" is inescapable because of unsettled political questions³⁴.

Les idées de Marshall quant à l'aspect performatif dans la construction d'une identité nationale ainsi que sa considération du cinéma québécois comme étant un corpus de choix dans l'étude de cette construction constitue une compréhension de la cinématographie nationale québécoise qui interpelle directement la nôtre.

Toutefois, c'est la section sur l'hétérosexisme du discours nationaliste québécois qui rejoint le plus directement le noyau de notre thèse. Marshall se penche précisément sur ce qu'il appelle le « phallo-nationalism »³⁵ et la « legacy of Quebec's colonial Oedipus »³⁶ dans la représentation de l'hétérosexualité et de l'homosexualité dans le cinéma québécois. L'auteur constate que cet hétérosexisme-nationalisme est si déterminant dans l'histoire québécoise qu'il scinde la cinématographie nationale en deux tendances : la première est « one that constructs a national position read in unified, masculine, heterosexual, and Oedipal terms » tandis que la deuxième est « one that is more heterogeneous,

³⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁵ *Ibid.*, p. 120.

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

challenging that dominant masculine position »³⁷. Une contestation qui sera rendue possible par la mise en scène d'une diversité d'identités masculines et féminines non-hétérosexistes. Marshall mentionne le double préjudice sexuel du discours nationaliste fait à la fois aux homosexuels et aux femmes. Or, dans « Sex and the nation », c'est davantage l'allégorie homosexuelle masculine et non l'allégorie genrée féminine qui occupe les lignes du chapitre.

Ce n'est que dans le chapitre « Women's cinema » que l'auteur se penche précisément sur le sexisme envers les femmes du discours nationaliste hétérosexiste et de l'impact de celui-ci sur les opportunités de réalisation pour les femmes au Québec. Ce chapitre de Marshall, comme son titre l'indique, traite du cinéma des femmes. L'auteur entend par le terme « women's cinema » ceci :

“Women's cinema” does not here necessarily mean feminist cinema, but simply films made by women. (...) we have seen that much Quebec Cinema, particularly as it constructs the national, has been profoundly gendered and has had great difficulty in coming to terms with “the feminine”³⁸.

Avec la dernière phrase de la citation ci-haut, l'auteur revient, dès la première page du chapitre « Women's Cinema », sur un sujet traité dans l'un des chapitres précédents, « Sex and Nation ». Il est donc clair ici que ce chapitre ne traitera pas de la représentation de la femme ou de la féminité dans les œuvres réalisées par des hommes cinéastes. Il est aussi implicitement suggéré que le chapitre « Sex and Nation », abordant le lien entre discours sexuel et question nationale,

³⁷ *Ibid.*, p. 108-109

³⁸ *Ibid.*, p. 208.

n'inclut pas les œuvres réalisées par des femmes cinéastes³⁹. Alors qu'en est-il de la mise en image des corps féminins par les cinéastes hommes? Doit-on assumer que les représentations des corps féminins sont automatiquement moins problématiques, plus intéressantes ou diversifiées lorsque mises en scène par des cinéastes femmes? C'est entre autres ce que nous tenterons de voir dans cette thèse.

Selon Marshall, l'une des spécificités du cinéma québécois en ce qui concerne le cinéma des femmes est l'illustration du passage d'un patriarcat privé à un patriarcat public lors de la Révolution tranquille :

It is in this sense that women in Quebec can be understood to have moved from a private patriarchy (exclusion from public life) to a public patriarchy (no longer excluded from the public arena but subordinated within it)⁴⁰.

Ce constat est tout à fait éclairant en ce qui concerne l'histoire spécifique des femmes au Québec. Nous discuterons d'ailleurs, dans le deuxième chapitre de notre thèse des liens entre le FLQ (Front de libération du Québec) et le FLF (Front de libération des femmes), mais aussi de la critique de cette association et de son rôle dans cette subordination des femmes à laquelle fait référence Marshall. Il

³⁹ Les noms d'Anne-Claire Poirier, Márta Mészáros et Elisabeta Bostan ne sont mentionnés qu'à titre d'exemple dans une série d'énumérations et non dans une analyse du lien sexe et nation. Les films principaux de l'étude sont tous réalisés par des hommes. Il s'agit de *Le Temps d'une chasse* (Francis Mankiewicz, 1972), *Les Bons débarras* (Francis Mankiewicz, 1980), *La Petite Aurore l'enfant martyre* (Jean-Yves Bigras, 1951), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), *La Pomme, la queue et les pépins* (Claude Fournier, 1974), *Il était une fois dans l'est* (André Brassard, 1973), *Le Soleil se lève en retard* (André Brassard, 1976), *Being at home with Claude* (Jean Beaudin, 1992) et *Pouvoir intime* (Yves Simoneau, 1986).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 209-210

aurait toutefois été intéressant dans « Women's cinema » d'étudier des films adhérant aux deux tendances du cinéma québécois identifiées plus tôt par Marshall, soit la position masculine unifiée et hétérosexiste et celle qui la conteste⁴¹. En effet, les films choisis par Marshall et les analyses qu'il en fait suggèrent que les films réalisés par les femmes appartiennent tous à la deuxième tendance : celle de la contestation. Or, il nous semble qu'afin d'étudier ce passage d'un patriarcat privé à un patriarcat public, il aurait été intéressant de présenter une étude conjointe des deux tendances observées dans le chapitre « Sex and nation ».

En choisissant d'étudier la mise en scène des personnages féminins par les cinéastes femmes, Marshall n'avait aucune obligation de présenter une étude comparative de la représentation des femmes par les cinéastes hommes. Il semble pourtant qu'une zone d'ombre demeure et c'est précisément celle-ci que nous souhaitons mettre en lumière par le biais de cette thèse : l'étude de la représentation des corps féminins dans le cinéma québécois par une approche féministe ne prenant en considération ni le sexe ni le genre des cinéastes.

« MASCULINITÉ, SEXE ET ESPACE DANS L’AFFIRMATION DE L’IDENTITÉ CULTURELLE : MÉTISSAGE ET ALTÉRITÉ DANS TROIS FILMS QUÉBÉCOIS » (2004) PAR DOMINIQUE ROCHON

Dans son article « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle : Métissage et altérité dans trois films québécois » publié dans la revue

⁴¹ *Ibid.*, p. 109

académique *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, Dominique Rochon aborde des thématiques très semblables à celles de notre thèse.

L'auteure analyse la représentation de l'identité masculine dans trois films de trois décennies différentes appartenant à une même cinématographie nationale. Au moyen d'une analyse de la mise en scène de la masculinité dans *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970), *Le déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1986) et *Un 32 août sur terre* (Denis Villeneuve, 1998), Rochon tire des constats quant à l'évolution des discours genrés de la nation québécoise par l'étude des thématiques de la masculinité, de la sexualité et de l'espace. L'auteure propose qu'en étudiant ces trois thématiques dans les trois films à l'étude, il soit possible de tracer une certaine évolution du discours national cinématographique en ce qui a trait au concept de la communauté, de l'individualité et de l'altérité; évolution qui, selon l'auteure, reflète des changements identitaires ayant pris place au sein de la société québécoise depuis les années 1970.

La sexualité, la masculinité et l'espace ont permis de constater que la culture québécoise a débuté par un essai de définition de soi ancré dans la comparaison avec l'Autre anglophone (*Deux femmes en or*). L'important était de dire le Québec à ce moment. Puis, l'univers du film d'Arcand présentait des êtres dépossédés, en situation de redéfinition, sans qu'ils ne ressentent ce besoin de se remettre en

question. Dans *Un 32 août sur terre*, on sent l'émergence de quelque chose de nouveau, mais de difficile à nommer⁴².

Mis à part la différence évidente résidant dans le fait que son article traite de la masculinité et que notre thèse propose une étude des personnages féminins, plusieurs éléments distinguent nos approches respectives. Tout d'abord, nos considérations de l'espace dans le cinéma québécois diffèrent. Rochon propose que la thématique de « l'espace [se divise] en deux territoires, soit le lieu géographique et la langue »⁴³. L'espace analysé dans notre étude du cinéma québécois est celui des fictions nationales et non celui d'un lieu géographique ou d'une langue. Bien que notre thèse se penche sur des sujets tels que la terre, le terroir, la nation et la nature, le sujet de la géographie québécoise ne sera jamais concrètement étudié.

Un deuxième point important qui distingue nos deux études est la considération des contextes de production dans l'analyse filmique. Selon Rochon, « Afin de bien analyser les trois films qui serviront à comprendre l'identité nationale au Québec dans cette étude, il ne faut jamais écarter le contexte dans lequel ils furent produits et sortis en salle »⁴⁴. Il est vrai qu'il est primordial de considérer l'histoire d'une nation dans l'étude de la mise en image d'une identité

⁴² Rochon, Dominique (2004), « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois » dans *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2. En ligne http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero2/parler_rochon.pdf

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

nationale au cinéma. Or, comme notre étude considère le déploiement de cette identité dans le contexte des fictions nationales, un espace en continuelle construction, l'influence ou la résonance des films à l'étude ne s'arrête pas à leur contexte de production ni au moment de leur sortie en salle. Nous portons plutôt notre attention sur comment ces personnages féminins, ces images des corps des femmes ont résonné et résonnent toujours dans l'imaginaire national québécois.

Tout comme l'article de Rochon, notre thèse s'inscrit dans la tradition des études ayant analysé conjointement identité nationale et identité genrée et sexuelle dans des œuvres cinématographiques mettant en scène un contexte historico-national précis. Or, la popularité au box-office des films, tel que le considère Rochon, n'est pas un aspect qui sera examiné dans cette thèse puisque notre sujet ne porte pas sur la réception populaire des œuvres, mais plutôt sur la façon dont les cinéastes de différentes époques ont proposé des images de femmes marquant l'histoire de l'imaginaire québécois.

REPRÉSENTATIONS ALTERNATIVES DE LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE DANS LE CINÉMA FÉMININ QUÉBÉCOIS (2009) PAR GABRIELLE TRÉPANIÉRIE-JOBIN

Nous terminerons la revue de la littérature avec l'ouvrage qui, par son approche et son emploi des théories féministes, rejoint de plus près la structure argumentaire de cette thèse, c'est-à-dire les échanges entre corpus filmique québécois et théories féministes. Ce texte est le mémoire de maîtrise de Gabrielle

Trépanier-Jobin intitulé *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois* publié aux cahiers de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) en 2010.

Dans ce mémoire, Trépanier-Jobin se donne comme objectif de montrer comment certains films contribuent à la transformation de « la vision que nous avons de la subjectivité féminine »⁴⁵. En se basant sur l'idée que le cinéma serait le médium propice à une étude de la « technologie du genre », tel que le suggère Teresa de Lauretis⁴⁶, Trépanier-Jobin fait dialoguer quatre films québécois avec quatre concepts théoriques féministes. Cette méthodologie visant à voir à la fois comment la pensée féministe peut influencer le cinéma et comment le cinéma peut contribuer à la construction de théories féministes rejoint directement les bases méthodologiques de notre thèse.

Trépanier-Jobin sélectionne quatre films « réalisés par des femmes au Québec pour y relever des "représentations alternatives de la subjectivité féminine" et étudier leur potentiel subversif »⁴⁷. Chaque film est mis en dialogue avec un concept théorique féministe : *La turbulence des fluides* (2002) de Manon Briand avec la filiation divine de Luce Irigaray, *Rebelles* (2001) de Léa Pool avec la

⁴⁵ Trépanier-Jobin, Gabrielle (2009), *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, p. 2.

⁴⁶ De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

⁴⁷ Trépanier-Jobin, Gabrielle (2009), *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, p. 3. Dans cette citation, l'auteure emprunte l'énoncé « représentations alternatives de la subjectivité féminine » d'un article de Purificación Mayobre Rodriguez (2002) paru dans la revue électronique *Multitude Web*. » (Notes en bas de la page 3)

figure lesbienne de Monique Wittig, *Le sexe des étoiles* (1993) de Paule Baillargeon et la figure du travesti/transsexuel de Judith Butler et finalement *Borderline* (2008) de Lyne Charlebois et le sujet nomade de Rosi Braidotti.

Les théories féministes sont déterminantes et structurantes de notre thèse au même titre qu'elles le sont pour le développement de la pensée dans le mémoire de Trépanier-Jobin. Or, de notre côté, les figures proposées sont des figures opératoires élaborées spécifiquement pour le corpus à l'étude. Ces trois figures, soit la Femme-terroir, la Femme-nation et la Femme-nature, ont été adaptées de trois corpus théoriques distincts : les études féministes des romans de la terre, la théorie « Gender and nation » et enfin l'écoféminisme. De plus, chacune de ces trois figures sera mise en dialogue avec différentes œuvres afin de comparer les différents espaces et diverses postures que peuvent occuper ces figures.

Tout comme le mémoire de Trépanier-Jobin, cette thèse porte sur les dialogues possibles entre des concepts théoriques féministes et des œuvres de la cinématographie nationale québécoise. Par contre, contrairement à Trépanier-Jobin qui s'est penchée spécifiquement sur le cinéma des femmes, nous proposons d'étendre ces concepts théoriques féministes au cinéma réalisé par des hommes.

DES FIGURES EN CINÉMA SELON PIETSIE FEENSTRA

Tel que mentionné ci-haut, le terme « figure » ne fait pas ici référence à des figures théoriques existantes, mais plutôt à des figures développées dans cette thèse pour penser les différentes dimensions de la Terre-femme. Nous souhaitons proposer ces trois filiations de la Terre-femme comme des figures opératoires pouvant faire dialoguer théories féministes et mises en image des corps de femmes.

Cette conception de l'étude de la mise en image des corps au cinéma par l'outil de la figure est inspirée de la méthode proposée par Pietsie Feenstra dans son livre *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) : À corps perdus* (2006). Dans ce livre, Feenstra se penche sur la représentation de trois figures dans le cinéma espagnol produit dans un contexte sociopolitique national bien précis : l'ère post-franquiste. Elle choisit la figure de la femme libérée, de l'homosexuel et du délinquant afin de « faire témoigner le corps »⁴⁸ des changements sociopolitiques et culturels de l'époque. Selon l'auteure, ces trois figures deviennent des agents de l'histoire témoignant des actualisations modernes des archétypes qui désormais appartiennent à la mémoire visuelle :

⁴⁸ Feenstra, Pietsie. (2006), *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, Paris, Édition L'Harmattan, p. 37.

Femmes, homosexuels et délinquants : leurs corps deviennent visibles d'une nouvelle manière après 1975, articulant ce que nous appellerons une nouvelle image-pensée⁴⁹.

L'auteure souligne que le cinéma joue un rôle fondamental dans la construction de l'imaginaire collectif d'une société en favorisant, institutionnalisant et médiatisant la transmission de ce que Feenstra appelle des images-pensées⁵⁰. Elle souligne également que pour étudier les images-pensées véhiculées par ces figures, on doit favoriser « une méthode d'analyse des corps et des mythes ainsi qu'une étude des sources et des films dans le pays [puisqu'il est] fondamental en effet de faire une recherche sociohistorique afin d'interpréter l'image-pensée du corps à propos de l'imaginaire social »⁵¹. C'est exactement ce que nous proposons de faire dans cette thèse : étudier les images-pensées des corps féminins dans la société québécoise par le biais d'une étude de l'histoire de son cinéma au moyen de trois figures forgées dans différentes branches de l'arbre théorique féministe.

UNE THÈSE, TROIS FIGURES

Cette thèse propose une lecture croisée de deux corpus soit les théories féministes et les œuvres cinématographiques québécoises. Au contact de ces deux corpus, trois nouvelles figures nous permettant de penser différemment les discours genrés des fictions nationales cinématographiques québécoises

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

émergeront. Nous diviserons notre argumentation en trois chapitres, un chapitre pour chaque figure.

CHAPITRE 1 : FEMME-TERROIR

Le premier chapitre se penchera sur la Femme-terroir. On y interrogera les transformations de la figure de la Femme-terroir entre le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon de 1916 et son adaptation filmique réalisée par Gilles Carle en 1986, ainsi que le roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon de 1933 et les adaptations cinématographiques de 1949-1950 de Paul Gury et de 2002 de Charles Binamé⁵².

Au moyen d'une revue de la littérature, il sera démontré que la figure de la Femme-terroir est l'un des maillons les plus importants pour les récits narratifs des romans de la terre. Un maillon qui tire son importance de son caractère conservateur. En empruntant certaines idées émises par les études littéraires québécoises féministes, nous nous poserons la question suivante : la figure de la Femme-terroir demeure-t-elle un modèle conservateur, nationaliste et religieux lorsque cette figure est transposée dans un autre médium (le cinéma) et à une

⁵² Notre analyse ne s'attardera qu'aux adaptations cinématographiques de l'œuvre de Grignon et non à l'adaptation télévisuelle des années 1950 et 1960 ni à celle qui débuta en 2015. Selon nos visionnements de ces deux séries télévisuelles, contrairement aux personnages de Donalda dans les œuvres cinématographiques, le personnage féminin change très souvent de posture face à sa souche narrative littéraire que nous analysons sous l'angle de la figure de la Femme-terroir. En bref, lors des écritures pour le médium télévisuel des nombreux épisodes, on a étendu le noyau narratif du roman et on n'y retrouve plus l'incarnation de notre figure de la Femme-terroir. Comme notre analyse porte avant tout sur la figure de la Femme-terroir et non sur l'évolution du personnage de Donalda en tant que tel, nous choisissons d'écarter les adaptations télévisuelles de notre corpus à l'étude.

autre époque (de 1913 à 1986 pour *Maria Chapdelaine* et de 1933 à 2002, en passant par 1949-1950 pour *Un homme et son péché-Séraphin*)? Il s'agira ainsi de voir si les cinéastes ont tenté ou non de libérer la Femme-terroir de son statisme passif et ainsi contribuer à une redéfinition de la figure de la Femme-terroir dans les fictions nationales québécoises.

CHAPITRE 2 : FEMME-NATION

Le deuxième chapitre proposera une étude de la figure de la Femme-nation dans trois œuvres cinématographiques réalisées durant la Révolution tranquille, soit *Valérie* (1968) de Denis Héroux, *Q-bec my love* (1969) de Jean-Pierre Lefebvre et *La vraie nature de Bernadette* (1972) de Gilles Carle. Ces trois œuvres ont été spécifiquement sélectionnées pour démontrer la diversité des postures en ce qui a trait à la mise en image conjointe de la Révolution tranquille (identité nationale) et de la Révolution sexuelle (identité genrée et sexuelle).

La figure de la Femme-nation, inspirée de la branche théorique féministe des « Gender and Nation », nous permettra de sonder les fictions nationales déployées par le cinéma québécois durant la plus importante montée nationaliste de l'histoire québécoise et de voir comment la relation entre le corps féminin et la terre (Terre-femme) migre durant les années 1960 et 1970 vers des considérations

politiques nationalistes reflétant ainsi les préoccupations de la société québécoise de l'époque.

CHAPITRE 3 : FEMME-NATURE

Notre dernier chapitre s'attardera à la mise en image de la Femme-nature, une figure féminine active qui tire sa force, son pouvoir et son agentivité⁵³ de son lien privilégié avec la nature. Cette figure de Femme-nature se développe en fait au carrefour de deux branches théoriques : la pensée écoféministe et les analyses féministes de la figure mythique de Déméter. Tout comme l'emprunt de la psychanalyse au mythe œdipien, notre étude propose une figure inspirée de l'écoféministe et son mythe par excellence : l'Hymne homérique à Déméter.

Trois films agiront à titre de corpus exemplaire pour penser l'inscription de la figure de la Femme-nature dans le cinéma québécois : *À l'origine d'un cri* (2010) de Robin Aubert, *La turbulence des fluides* (2002) de Manon Briand et *Mariages* (2001) de Catherine Martin. Notre analyse filmique se développera sur deux volets. Dans un premier temps, nous ferons dialoguer les films avec les idées proposées par la branche de l'écoféministe dans un contexte de mondialisation. Dans un deuxième temps, il sera démontré que ces films présentent de nombreuses traces mythiques de la figure démétérienne. L'étude de la figure de la Femme-nature nous permettra d'émettre des constats quant à la

⁵³ On emploie le terme « agentivité » comme une traduction directe de l'anglais « agency », un terme employé par Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* publié en 1990 et faisant référence à la capacité et au pouvoir d'agir.

jonction entre l'agentivité du corps féminin et la cause écologiste dans les représentations cinématographiques québécoises à l'ère de la mondialisation.

EN RÉSUMÉ

Ces trois figures possèdent des historicités particulières et des potentiels théoriques différents. L'un des objectifs sera d'ailleurs de rechercher les lieux d'émergence de ces trois figures. En ce qui concerne la généalogie respective de celles-ci, on posera les questions suivantes : À quel moment voit-on apparaître les traits de ces figures? Dans les théories féministes ? Dans les arts? Et surtout de quelles façons le cinéma, en l'occurrence le cinéma québécois, participe-t-il à la transformation de ces figures?

L'historienne Susan Hayward propose que le corps au cinéma puisse devenir un lieu de performance propice à l'exposition des contradictions d'un imaginaire national perçu comme étant indivisible⁵⁴. Notre thèse s'inscrit dans cette perspective qui stipule que l'imaginaire national n'est pas indivisible, mais se fragmente et se décompose en fictions nationales. Dans les pages qui suivent, nous considérerons le cinéma comme terrain opportun à la diversification des fictions nationales par différentes mises en scène des corps permettant d'ouvrir notre compréhension du lien entre corps féminin et terre par leur fécondité partagée. En résumé, cette thèse sonde la question suivante : De quelle façon les

⁵⁴ Hayward, Susan (2000), « Framing national cinemas » dans *Cinema and Nation* Édité par Mette Hjort et Scott MacKenzie, Londres, Édition Routledge, p. 91.

discours genrés concernant les femmes se déploient dans l'histoire des fictions
cinématographiques nationales québécoise?

CHAPITRE 1 :

FEMME-TERROIR : FIGURES FÉMININES DANS LES ROMANS DE LA TERRE ET LEURS

ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Mais voici que du nord vint bientôt un grand vent froid qui ressemblait à une condamnation définitive, à la fin cruelle d'un sursis, et présentement les pauvres feuilles jaunes, brunes et rouges, secouées trop durement, jonchèrent le sol; la neige les recouvrit et le sol blanchi ne connut plus comme parure que le vert immuable des arbres sombres, qui triomphèrent, pareils à des femmes emplies d'une sagesse amère, qui auraient échangé pour une vie éternelle leur droit à la beauté.

Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (1913)

Je ne sais rien de plus ravissant, je ne sais rien de plus éblouissant pour les yeux et pour le cœur qu'un lever de l'aurore, en plein hiver, sur ce pays de montagnes et de rêves. C'est un spectacle qui provoque une sensation « d'être éternellement », la sensation d'une joie parfaite, comparable au saisissement qu'on éprouve à la vue subite d'un beau corps de femme dans toute la pureté de ses lignes.

Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (1936)

Les romans de la terre canadiens-français, publiés durant la fin du 19^e siècle et la première partie du 20^e, mais relatant dans en majorité des histoires prenant place de la fin du 18^e jusqu'au début du 20^e siècle, sont considérés comme des œuvres nationalistes par leur promotion de la langue, de l'agriculture et de la vie paysanne du Canada français. Plusieurs études s'étant penchées sur

la tradition littéraire des romans de la terre ont noté un lien important entre territoire et corps féminin au moyen de l'association entre la fertilité de la terre et celle des personnages féminins dans ces romans (Janine Boynard-Frot (1982), Patricia Smart (1990), Lori Saint-Martin (1999), Mary Jean Green (2001))⁵⁵. On emploie alors le terme « Terre-mère » pour faire référence à cette figure féminine.

Contrairement aux études portant sur la littérature québécoise, une seule auteure a pensé cette figure dans un corpus cinématographique québécois : Christiane Tremblay-Daviault, avec son ouvrage *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)* (1981), ainsi qu'avec son chapitre « Avant la Révolution tranquille : une Terre-mère en perdition », publié dans le livre dirigé par Louise Carrière *Femmes et cinéma québécois* (1983).

Dans ces deux écrits, Tremblay-Daviault se penche sur deux systèmes sociaux coexistant dans la province québécoise durant la période de l'immédiat après-guerre : d'un côté la société traditionnelle, cléricale et agricole, et de l'autre, l'arrivée d'une société urbaine, métropolitaine et industrielle qui allait, quelques années plus tard, établir les bases des revendications de la Révolution tranquille (rejet de la religion catholique, valorisation d'une économie menée par et pour

⁵⁵ - Boynard-Frot, Janine (1982), *Un matriarcat en procès : analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- Smart, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique.

- Saint-Martin, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene.

- Green, Mary Jean (2001), *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal, McGill et Queen University Press.

les francophones de la métropole, etc.). L'une des hypothèses principales de Tremblay-Daviault est que la Terre-mère est l'une des figures charnières par lesquelles il est possible de penser, dans le cinéma canadien-français des années 1940 et 1950, la mise en image de cette « croisée des chemins » sociohistorique.

De son côté, l'historien et sociologue Gérard Bouchard avance que la Terre-mère est, encore aujourd'hui, un mythe national bien vivant au sein de l'imaginaire collectif québécois. Elle serait à la fois un mythe littéraire, mais aussi un mythe national ancré dans son contexte historique :

La Terre-mère est un mythe qui a une histoire littéraire, mais il a aussi une histoire sociale et une histoire nationale. [...] il y a un siècle, au Québec, la Terre-mère c'était davantage l'agriculture, c'était elle qui donnait la sève et la nourriture, etc. C'était le propre d'une société agraire. Aujourd'hui, nous ne sommes plus une société agraire. Notre lien avec la Terre-mère a changé, il n'est plus le même⁵⁶.

On constate, à la lecture de ces ouvrages, que cette figure de la Terre-mère dans les romans de la terre informe à la fois l'imaginaire collectif de la féminité à cette époque, mais également le rapport social à la tradition agraire.

Que se passe-t-il alors lorsqu'on adapte un roman de la terre au cinéma? Comment le lien entre terre et femme est-il mis en image? Tremblay-Daviault évoquait cette figure charnière de l'inconscient collectif dans le cinéma des années 1940 et 1950. Qu'en est-il de cette figure dans les adaptations des années

⁵⁶ Bouchard, Gérard (2015), « Entrevue sur *Raison et Dérison du mythe : Au cœur des imaginaires collectifs* (Gérard Bouchard, 2014) », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 31 octobre 2015 à Montréal.

1980 et 2000? De quelle façon la figure est-elle adaptée, transformée, romancée dans ces nouvelles versions des romans de la terre nationalistes et conservateurs? Que se passe-t-il lorsqu'on présente cette figure de la « Terre-mère » dans un contexte socio-économique et culturel ayant délaissé ce mode de vie agraire⁵⁷?

Afin de cerner les dimensions socioculturelles et genrées de l'association entre terroir canadien-français et identité féminine, nous choisissons de convoquer dans ce présent chapitre deux œuvres classiques et leurs adaptations cinématographiques ayant comme personnage central une femme. Nous nous pencherons d'abord sur le personnage éponyme de *Maria Chapdelaine* (1913) dans l'œuvre littéraire de Louis Hémon et dans son adaptation cinématographique québécoise réalisée en 1986 par Gilles Carle. Nous poursuivrons avec une analyse du personnage de Donalda Lalogue dans *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, dans son adaptation cinématographique en deux volets *Un homme et son péché-Séraphin* (1949-1950) de Paul Gury ainsi que celle de Charles Binamé en 2002, *Séraphin, un homme et son péché*.

⁵⁷ Précisons ici que nous sommes bien conscients des différents contextes socioculturels dans lesquels ces œuvres littéraires et cinématographiques furent créées. Par exemple, entre les romans de la terre et les adaptations cinématographiques de *Maria Chapdelaine* par Gilles Carle en 1986 et de *Un homme et son péché* par Charles Binamé en 2002, la deuxième et la troisième vague féministe virent le jour. Or, comme il le sera démontré dans nos analyses des personnages féminins, il est faux de croire que la distance temporelle a nécessairement rectifié les formes de violence que nous retrouvons dans les romans de la terre envers la Femme-terroir.

1.1 FEMME-TERROIR

Plusieurs penseuses et penseurs ont emprunté le terme « Terre-mère » dans leur étude du lien entre la femme et la terre (agricole) dans les romans de la terre. Or, pour les raisons invoquées en introduction, nous préférons remplacer le terme « mère » par « femme ». On propose également de substituer « terre » par « terroir » puisque ce terme est plus près du vocabulaire employé pour faire référence à la tradition culturelle agricole canadienne-française. Nous obtenons alors la Femme-terroir. L'appellation « Terre-mère », que l'on retrouvera dans certaines citations tirées des études des romans de la terre, devient alors, dans le cadre de notre étude, synonyme de notre appellation « Femme-terroir ».

En développant la Femme-terroir comme figure opératoire, il nous sera possible d'interroger précisément le lien entre la représentation de la femme et sa sexualité dans la mise en récit du contexte de la société canadienne-française agraire. En bref, une analyse de la transposition du personnage de Donalda Lalogue et de Maria Chapdelaine, par le biais de la figure opératoire de la Femme-terroir, nous permet d'observer la participation du cinéma aux réflexions sociales de ces différentes époques.

1.2 LES PERSONNAGES FÉMININS DANS LES ROMANS DE LA TERRE CANADIENS-FRANÇAIS

Avant de débiter l'analyse comparative des deux romans et de leurs adaptations cinématographiques, nous souhaitons proposer une revue de la littérature ayant traité des figures féminines dans les romans de la terre canadiens-français. Celle-ci nous permettra de comparer leurs constats sur le corpus littéraire avec les nôtres, qui portent à la fois sur les œuvres littéraires et leurs adaptations cinématographiques.

Dès 1961, l'écrivain Jean Le Moyne observe, dans la littérature canadienne-française, une forme de discrimination importante à l'égard des personnages féminins. Selon lui, les personnages féminins de cette tradition littéraire n'ont qu'une seule fonction : être mère.

À quoi attribuer ce désastre monotone? Je disais il y a quelques instants que je ne vois qu'un archétype à nos femmes imaginaires. Quel est-il? Cet archétype- il a soudain crevé les yeux à Œdipe – c'est la mère. Seule en effet la mère peut rendre compte de l'interdit qui frappe nos héroïnes; la mère, respectable, vénérable, sacrée, intouchable, imprenable, la mère est bien **le principe d'interdiction** que nous cherchions vainement ailleurs. Sous des travestis variés, avec des subtilités et des grossièretés variables, à travers le jeu indéfini des associations inconscientes, la mère investit la femme de nos fictions. Elle l'investit et la détruit. Ou plutôt, elle l'empêche d'être. Il n'y a plus de femmes, il n'y a que des mères dont on n'a jamais à dire qu'un mot : tabou.⁵⁸

⁵⁸ Le Moyne, Jean (1961), *Convergences*, Montréal, Édition HMH, p.105. C'est nous qui soulignons.

Lorsque Le Moyne emploie le terme « principe d'interdiction », il fait écho aux commandements conservateurs, nationalistes et catholiques du roman de la terre. Le Moyne propose que la place de la femme soit inhérente à la démonstration de la vertu, élément central de l'idéologie conservatrice déployée dans plusieurs œuvres de cette tradition littéraire. Les personnages littéraires de Maria Chapdelaine et Donalda Laloge cadrent parfaitement avec ces personnages féminins engouffrés dans ce « principe d'interdiction », cette vertu maternelle. Il sera intéressant de voir si cela se transpose chez les personnages féminins des adaptations cinématographiques des œuvres d'Hémon et Grignon.

En 2006, dans un ouvrage intitulé *L'affectivité et la sexualité féminines dans les romans de la terre de la première moitié du XX^e siècle au Québec* (2006), Isabelle Fournier étudie ce même principe restrictif apposé aux possibles narratifs des personnages féminins du roman de la terre en se penchant sur ce qu'elle appelle la « dénégarion de la sexualité ».

Nous pensons que ce manque est relié à la croyance générale qu'il n'y a pas de sexualité, en dehors de la maternité, dans les romans de la terre qui émergent à une époque où l'Église condamne toute pratique sexuelle dont le but n'est pas la procréation. [...] Elle tâche de préserver les valeurs liées à la foi catholique, la langue française, la fidélité à la nation et l'attachement à la terre⁵⁹.

Selon l'auteure, la forte inscription de la mère dans les romans de la terre entraînerait une perte d'individualité et surtout une impossible pluralité de

⁵⁹ Fournier, Isabelle (2006), *L'affectivité et la sexualité féminines dans les romans de la terre de la première moitié du XX^e siècle au Québec*, Québec, Mémoire de maîtrise, Université Laval, p. 2 et 5.

personnages féminins en la confinant à un type. Alors que Le Moyne parlait d'un « principe d'interdiction » sur les personnages féminins, Fournier propose quant à elle que la femme soit un « objet de prescriptions » :

[...] l'objet de prescriptions qui visent à consolider le discours hégémonique, c'est-à-dire le discours dominant. [...] c'est à elle [le personnage féminin] que les discours normatifs et restrictifs s'adressent afin qu'elle respecte la *mission* qui lui incombe : donner des enfants à la nation et prêcher l'attachement au sol⁶⁰.

En bref, selon Fournier, les personnages féminins dans les romans de la terre ne seront donc pas représentés comme possédant des choix ni comme ayant le pouvoir de prendre des décisions. Ces personnages seront plutôt prescrits au modèle de vertu conservateur, nationaliste et catholique. Un modèle positif, mais un objet passif au bout du compte.

Un dernier point que nous souhaitons soulever quant aux études de la représentation de la femme dans les romans de la terre est celui émis par Lori Saint-Martin dans son livre *Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999) quant à la spécificité de la littérature québécoise et de la figure maternelle. Selon l'auteure, le mythe de la mère dans cette littérature aurait pris une ampleur particulière au Québec dû aux conjonctures culturelles (survie difficile de la langue francophone dans un bassin anglophone), économiques (déclin du mode de vie agricole), politiques (nationaliste) et religieuses (catholique) propres à la société canadienne-française.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

La littérature québécoise obéit à peu de choses près aux mêmes tendances [que les autres littératures nationales]. En effet, du point de vue de la situation de la femme, déterminante ici, la société québécoise ressemble aux autres sociétés occidentales, à ceci près que le mythe de la mère y a atteint des proportions inégalées. Le caractère monolithique de la société québécoise traditionnelle, le clergé qui frappe d'anathème le plaisir sexuel, condamne la contraception et impose l'alternative mariage ou entrée en religion, le lien entre mythe de la mère et survie culturelle dans une société qui craint l'assimilation, voilà quelques facteurs qui expliquent l'omniprésence du mythe de la mère au Québec⁶¹.

La culture traditionnelle canadienne-française⁶² posséderait donc une histoire bien particulière en ce qui a trait à la mise en récit du mythe de la mère et de la vertu proprement féminine. De quelle façon cette représentation de la féminité se traduit-elle dans le médium cinématographique? Comment s'incorpore cette figure à l'écran dans une tout autre époque que celle de sa première inscription (de 1913 à 1986 pour *Maria Chapdelaine* et de 1933 à 2002, en passant par 1949-50 pour *Un homme et son péché-Séraphin*)?

1.3 ANALYSE DES ŒUVRES

Nous débuterons notre analyse comparative avec *Maria Chapdelaine* et terminerons avec *Un homme et son péché* pour une raison bien précise : le livre de Hémon est un ouvrage adhérent à l'idéologie de propagande nationaliste et religieuse associée au roman de la terre alors que le roman de Grignon est

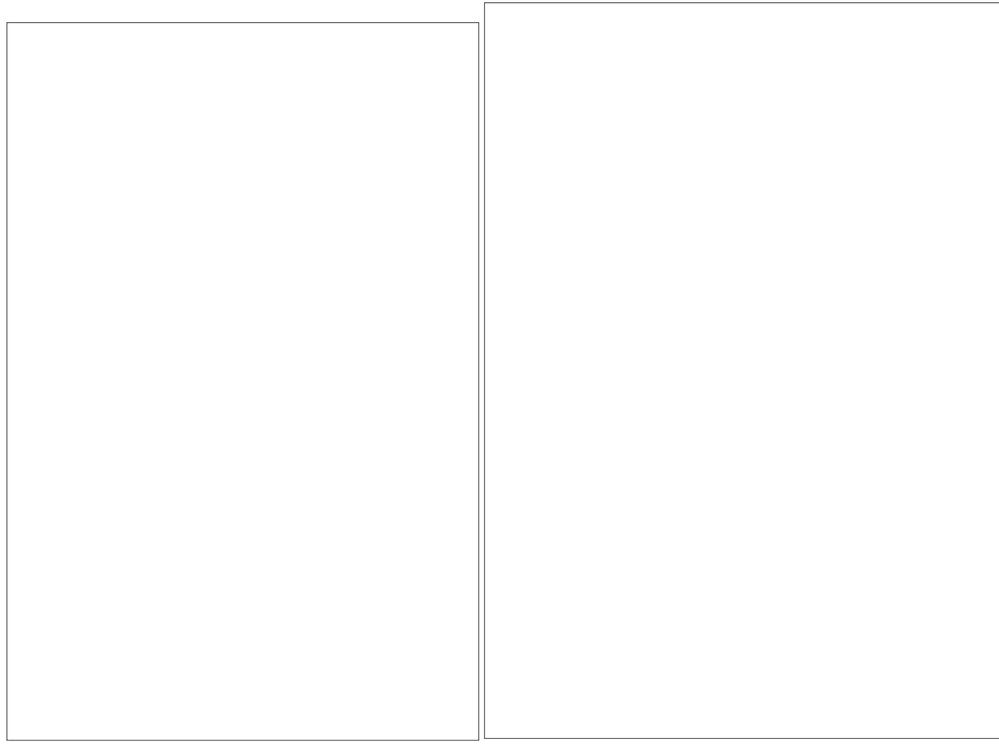
⁶¹ Saint-Martin, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, p. 48.

⁶² Rappelons ici que dans cette thèse, nous choisissons d'employer le terme « Canada-français » lorsque nous faisons référence à la province du Québec avant 1960, et « québécois » lorsque nous faisons référence à celle-ci après 1960. Notre choix de terme est déterminé par les premiers emplois de « nation québécoise », expression popularisée dès le début de la Révolution tranquille.

considéré comme le premier roman de la terre réaliste ayant posé un regard critique sur le mode de vie des Canadiens-français de l'époque⁶³. Il nous semble donc approprié de débiter avec le classique du genre, *Maria Chapdelaine*, et de poursuivre avec l'œuvre appartenant à sa « deuxième vague », *Un homme et son péché*.

⁶³ Servais-Marquoi, Mireille (1974), *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 127.

1.3.1 *MARIA CHAPDELAIN*



Avant de commencer l'analyse comparative entre le roman et son adaptation cinématographique, on débute avec une courte description du récit narratif de l'œuvre originale.

Maria Chapdelaine est une jeune femme de 18 ans vivant sur la terre familiale entourée de sa mère, son père, ses frères et sa sœur dans la région du Lac-Saint-Jean, au début du XX^e siècle. Le récit débute lors d'un moment charnière de la vie de Maria : elle doit choisir un mari parmi trois prétendants et quitter le nid familial. Ces trois prétendants sont fort différents : le premier, Eutrope Gagnon le défricheur, est le choix de la famille. Il est vaillant,

conservateur et souhaite entretenir la tradition agraire au sein de sa famille. Le deuxième prétendant convoitant la main de Maria est Lorenzo Surprenant, un Canadien-français bourgeois qui vit dans la « cité urbaine » de Boston. Finalement, il y a François Paradis, un nomade, un coureur des bois qui a soif de liberté et qui représente le Canadien-français moderne et ouvert sur le monde.

Ces trois hommes représentent les tiraillements socio-économiques et culturels de l'époque chez les colons canadiens-français : rester (Eutrope), partir (Lorenzo) ou changer (François). Maria tranche pour le changement : elle donne sa main à François Paradis et promet de l'épouser à son retour des chantiers lorsque l'hiver sera fini. Malheureusement, cette promesse ne sera pas tenue. François mourra de froid dans la forêt en tentant de venir la rejoindre pour les célébrations de Noël. La mère de Maria décèdera également pendant cet hiver des suites d'une blessure de travail qui lui sera fatale. Maria sera tentée de quitter avec Lorenzo, mais « sa bonne conscience », se manifestant par des voix de l'au-delà, lui indiquera de rester et de continuer le travail de défrichage de sa famille au bras d'Eutrope Gagnon.

Les débats intérieurs de Maria, en ce qui a trait aux avantages et désavantages des choix de chaque prétendant, représentent une contextualisation des préoccupations socio-économiques et culturelles de l'époque. Comme le souligne Jean-Sébastien Houle, dans « Usages et limites de la tradition : *Maria Chapdelaine* et *La mort d'un bûcheron* » (2014), le personnage de

Maria Chapdelaine devient la pierre angulaire par laquelle arrivent les questionnements sur le mode de vie agraire et les différentes perspectives d'avenir de la société canadienne-française du XX^e siècle⁶⁴.

Dans l'analyse qui suit, il sera démontré qu'il existe un rapport important entre le destin du personnage de Maria Chapdelaine et celui du Canada français de l'époque. Cependant, Maria demeure, au final, un objet passif de la nation sur lequel les personnages masculins plaquent leurs discours, croyances et ambitions nationalistes, conservatrices et religieuses. Son rapport à la nature et surtout son rôle passif, mais primordial face à l'avenir du mode de vie agraire (par son choix de prétendant) font d'elle une figure de la Femme-terroir.

UNE ŒUVRE ETHNOGRAPHIQUE ET FEMME-TERROIR

Le roman *Maria Chapdelaine* est considéré par plusieurs comme un récit ethnographique sur le mode de vie des Canadiens-français⁶⁵. Dans son désir d'archiver les pratiques de ces colons, Hémon, un écrivain natif de France, divise sa description des tâches quotidiennes entre celles des hommes et celles des femmes.

⁶⁴ Houle, Jean-Sébastien (2014), « Usages et limites de la tradition : *Maria Chapdelaine* et *La mort d'un bûcheron* », *Actes du IX^e colloque de l'ACSSUM : Traditions : Au-delà des idées reçues*, p. 106-107.

⁶⁵ Mireille Servais-Maquoi et Janine Boynard-Frot faisaient directement référence à *Maria Chapdelaine* comme étant un roman ethnographique documenté relatant le quotidien des Canadiens-français au tournant du XX^e siècle.

Chez les Chapdelaine les femmes n'avaient pas à participer aux travaux des champs. [...] Pendant le temps des foins Maria et sa mère n'eurent donc à faire que leur ouvrage habituel : la tenue de la maison, la confection des repas, la lessive et le raccommodage du linge, la traite des trois vaches et le soin des volailles, et une fois par semaine la cuisson du pain qui se prolongeait souvent tard dans la nuit⁶⁶.

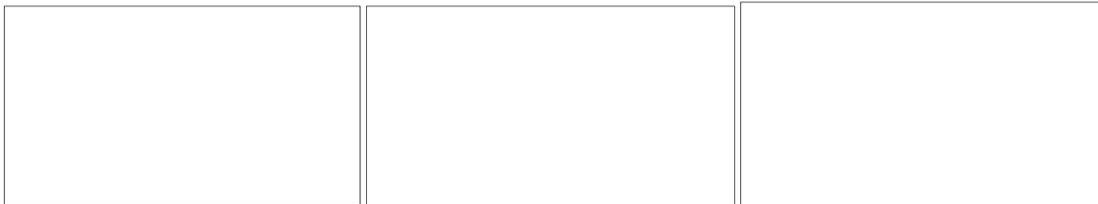
Dans ce passage, on remarque non seulement la division genrée des tâches quotidiennes, mais également une certaine hiérarchisation des rôles. Par exemple, l'expression « n'eurent donc à faire que... » sous-entend que les tâches effectuées par les femmes étaient moins exigeantes ou moins importantes que celles des hommes. De plus, on remarque également que dans le roman d'Hémon, les tâches des femmes les confinent à la maison, à la sphère privée et domestique. Comme le souligne Mireille Servais-Maquoi, dans son ouvrage *Le roman de la terre* (1974), les personnages féminins de *Maria Chapdelaine* représentent la sédentarité tandis que les personnages masculins sont davantage associés à la conquête du territoire et au mode de vie nomade :

Dans cette optique, la terre est le mobile et le point de départ d'une antinomie observée entre les psychologies féminines et masculines. La première race, celle du paysan sédentaire, c'est la mère Chapdelaine qui en exalte l'humble idéal. [...]. L'autre race, celle du coureur de bois, s'incarne dans les personnages de Samuel Chapdelaine et François Paradis dont le courage énergique symbolise la progressive victoire des forces humaines sur la forêt⁶⁷.

⁶⁶ Hémon, Louis (1988) [Publié originalement en 1916], *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 76.

⁶⁷ Servais-Marquoi, Mireille (1974), *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 50.

Or, dans le film de Carle, Maria et sa mère déploient également « leur force humaine sur la forêt ». À l'extérieur de la maison, elles posent des clôtures à grands coups de masse, tournent la terre, brouettent des bûches, etc.



Par ces choix précis de mise en scène, Carle présente une participation active des femmes dans les lieux de travail agricole extérieur. Il propose ainsi une version plus égalitaire, entre les hommes et les femmes, du milieu de vie des colons canadiens-français. Ce changement apporté au récit d'Hémon n'est qu'un des nombreux exemples du décalage que construit le cinéaste entre l'œuvre littéraire et son adaptation cinématographique. Ce décalage est d'ailleurs annoncé dès le prologue du film.

Dès les premiers instants de son œuvre, Carle prend une liberté narrative importante face au récit d'Hémon : l'acousmètre⁶⁸ annoncera le drame à venir. Ce

⁶⁸ L'acousmètre au cinéma est la voix off d'un personnage qui n'est pas visible à l'écran. Le théoricien du son au cinéma Michel Chion décrit l'acousmètre ainsi : « Personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors champ ou dans le champ, mais dont la source est invisible, lorsque cette voix a suffisamment de cohérence et de continuité

changement est capital à l'interprétation de l'adaptation de Carle pour deux raisons précises : premièrement, puisque cette narration en prologue est adaptée d'un passage du livre qui ne sera présenté qu'en conclusion du récit littéraire et deuxièmement, puisque dans le roman d'Hémon ce n'est pas un narrateur anonyme qui récite ces paroles; c'est la voix intérieure de Maria qui est « la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre »⁶⁹ et qui lui entonne ce texte afin de la convaincre de rester et de perpétuer la race. Voici une transcription des deux passages.

pour constituer un personnage à part entière - même si ce personnage n'est connu qu'acoustiquement, pourvu que le "porteur" de cette voix soit présenté comme susceptible à tout moment d'apparaître dans le champ. L'acousmètre est un personnage acousmatique se définissant par rapport aux limites du cadre, où il est sans cesse en instance d'apparaître, et tenant de cette non-apparition dans le champ les pouvoirs qu'il semble exercer sur le contenu de ce dernier. » (2012 : 48) En prenant en considération les effets de l'acousmatisation, on comprend que cette insertion créée par le cinéaste teintera de manière importante la suite du récit cinématographique. Cette narration sera la seule récitée au moyen d'un acousmètre. Les prochaines narrations hors champ seront celles de Maria.

⁶⁹ Hémon, Louis (1988) [Publié originalement en 1916], *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 197.

Nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés...Ceux qui nous ont menés ici pourraient revenir parmi nous sans amertume et sans chagrin, car s'il est vrai que nous n'ayons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié. Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons : elles sont toujours les mêmes. Nous avons apporté dans nos poitrines **le cœur des hommes de notre pays**, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains : il n'a pas changé. Nous avons marqué un pan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava, en disant : Ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin. **Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares**; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister ...nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir...Nous sommes un témoignage. C'est pourquoi **il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu**, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs cœurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants : Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer. (p. 197-198. C'est nous qui soulignons)

Nous sommes venus de France il y a trois cents ans et nous sommes restés. Nous avons marqué un pan de continent au nord de l'Amérique, de Montréal jusqu'au golfe Saint-Laurent, du golfe jusqu'à la baie d'Hudson, en passant par ici, le Lac-Saint-Jean où **nous nous sommes installés parmi ceux que nous avons tout de suite appelés les sauvages**. Nous apportions dans nos poitrines, **notre cœur d'Outremer** vaillant et vif, prompt à la pitié comme aux rires; il n'a pas changé. Nous apportions nos prières et nos chansons; elles sont restées les mêmes. Mais peut-être aurait-il mieux valu connaître les magies millénaires de ceux qui nous ont précédés car par ici les démons de l'ennui, du froid, de la colère, de l'amertume même les démons de l'amour rôdent en liberté. (0 :00 :57- 0 :01 :52. C'est nous qui soulignons)

Au moyen des passages marqués en gras, nous souhaitons souligner deux éléments importants divergents entre la version originale (Hémon) et la version adaptée (Carle). Premièrement, dans le passage littéraire, Hémon tente de soulever la passion de ses lecteurs pour le peuple canadien-français qui s'est fait retirer tous ses pouvoirs (« Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir »). Ici l'écrivain fait référence à la colonisation des Anglais sur les colons français au XVII^e siècle. De son côté, Carle rejette ce passage et le change plutôt pour « nous nous sommes installés parmi ceux que nous avons tout de suite appelés les sauvages ». Plutôt que de présenter le triomphe d'une résistance du peuple canadien-français dans cet appel au nationalisme d'Hémon, Carle préfère travestir ce passage et rappeler qu'il y a 300 ans, lorsque les colons français sont arrivés, ils se sont « installés » parmi un peuple qui occupait déjà les lieux : les autochtones⁷⁰. On constate dès lors que l'adaptation de ce passage littéraire et les changements qui y sont apposés ont une visée bien précise : ébranler la nostalgie nationaliste canadienne-française véhiculée par Hémon en 1913.

Un second changement important que Carle appose à ce texte est le retrait du caractère masculin au profit d'un caractère non genré. Il a été soulevé, plus

⁷⁰ Bien que notre analyse ne porte pas sur la représentation des autochtones dans le *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, nous soulignons tout de même que l'insertion de personnages autochtones, que ce soit les femmes qui séduisent François Paradis ou le groupe qui garde les berges et les vents, est un ajout narratif important au récit de base d'Hémon. Le cinéaste, lui-même un métis algonquin, démontrera une sensibilité particulière à ces peuples des premières nations tout au long de sa cinématographie.

tôt, que l'imaginaire national émis par le discours nationaliste est un récit genré qui présente l'homme comme sujet et la femme comme objet⁷¹. Alors qu'Hémon emploie des expressions telles que « le cœur des hommes de notre pays » et « où nos pères sont restés », Carle remplace ce premier passage par « notre cœur d'Outremer » et exclut le dernier passage de sa narration hors champ. Il est clair ici que le cinéaste propose une version de l'histoire patriotique canadienne-française davantage inclusive, soutirant le caractère sexiste du discours genré nationaliste d'Hémon. Tel que souligné ci-haut, cette adaptation du texte d'Hémon est présentée en prologue au moyen d'un acousmètre alors que dans le livre il s'agit plutôt d'un *deus ex machina* présenté sous la forme d'une voix divine qui, dans les toutes dernières pages du roman, saura convaincre Maria de rester au village familial plutôt que de partir aux États-Unis avec Lorenzo.

Le roman d'Hémon est un récit élogieux à l'égard du mode de vie du colon agriculteur canadien-français et de sa résilience. Or, dès les premiers instants du film, on lie le drame à venir au lieu de vie nordique des colons canadiens-français et on sous-entend que les décisions prises par les colons n'étaient peut-être pas les meilleures. Carle introduit le décalage qu'il souhaite mettre en scène dans son adaptation face au matériel original : une nouvelle vision de ce nationalisme canadien-français et un désir de nuancer la dimension

⁷¹ Cusack, Tricia et Síghle Bhreathnach-Lynch (2003), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate, p. 9.

générée du mode de vie des colons canadiens-français présentée dans le récit ethnographique d'Hémon⁷².

« ITE MISSA EST » OU LA FILLE DU ROY

Un second ajout par Carle à l'œuvre originale est l'entrée en scène de Maria. Dans le livre d'Hémon, la première ligne est « *Ite missa est* », parole que prononce le curé du village pour signifier que la messe est terminée et que les villageois peuvent prendre congé. La première mention de Maria est faite par un des villageois qui l'aperçoivent sur le perron de l'Église.

Pendant ce temps les femmes avaient commencé à sortir de l'église à leur tour. Jeunes ou vieilles, jolies ou laides, elles étaient presque toutes bien vêtues [...] un étranger se fut étonné de les trouver presque élégantes au cœur de ce pays sauvage [...] L'un des jeunes gens fit à Maria Chapdelaine l'hommage de son admiration paysanne.

-Une belle grosse fille! Dit-il.

⁷² Carle présentait déjà 13 ans plus tôt, une vision critique de l'œuvre d'Hémon dans son film *La mort d'un bûcheron* (1973). Une fresque satirique transposant les personnages de Maria Chapdelaine (qui devient *Marie Chapdelaine*) et de François Paradis dans le Québec de 1970. Dans ce récit cinématographique, plutôt que de choisir de continuer le projet de ses parents en restant au « Pays du Québec et en mariant Eutrope Gagnon, Marie rejette l'héritage et renonce de manière claire à sa perpétuation : « Je sais pas ce que je vais faire. Apprendre à vivre seule? Toute seule. Sans François, sans personne. Étudier peut-être? Oui! Étudier. Tout aurait été tellement plus facile papa, si tu étais resté à la maison. Et toi maman, si tu avais eu plus de vrai courage. Je sais bien que ce n'est pas de votre faute, mais je ne veux plus de votre humiliation ni de votre héroïsme. Non! » (01 :53 :26- 01 :54 :12). Ces phrases sont prononcées par la voix de Marie en voix-off. Le personnage regarde la caméra. La scène finale est un pastiche du passage final du roman d'Hémon. On y retrouve également des traces indicatrices de l'appréciation de Carle du destin de Maria Chapdelaine dans l'œuvre d'Hémon qui éclaire notre interprétation de son adaptation du roman 13 ans plus tard. Pour une analyse entre le roman d'Hémon et *La mort d'un bûcheron*, on réfère au texte « Usages et limites de la tradition : *Maria Chapdelaine* et *La mort d'un bûcheron* » (2014) de Jean-Sébastien Houle.

-Certain! Une belle grosse fille, et vaillante avec ça. C'est de valeur qu'elle reste si loin d'ici, dans le bois.⁷³

Dans le film de Carle, la première mention de Maria est faite par sa mère, Laura. C'est lorsque cette dernière rappelle à son mari et à son fils d'aller chercher Maria au village qu'on entend le prénom de la protagoniste pour la première fois. Après avoir passé un été chez son oncle à Saint-Prime, Maria revient à Péribonka et elle arrive par bateau.



Cette séquence narrative du voyage en bateau de Maria et de son retour au village est créée de toutes pièces par le cinéaste. En effet, la première entrée en scène de Maria dans le roman se produit sur le perron de l'Église. Selon les indications narratives du roman, la jeune femme n'a jamais quitté Péribonka et n'a jamais voyagé en bateau.

Rappelons que cette scène de Maria qui quitte en bateau est précédée de quelques minutes du texte de l'acousmètre qui disait : « Nous sommes venus de France il y a 300 ans et nous sommes restés. ». En 1983, année de la production du film, il y avait exactement 320 ans que les filles du Roy étaient arrivées par

⁷³ Hémon, Louis (1988) [Publié originalement en 1916], *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 5-6.

bateau de la France en Nouvelle-France. Plutôt que d'introduire Maria la pieuse sortant de l'Église comme le fait Hémon, Carle choisit plutôt de la faire descendre d'un bateau telle une fille du Roy. De ce coup, il lève le voile sur le destin et surtout sur la symbolique du personnage de Maria : une jeune femme de qui on attend avant tout la colonisation de la terre canadienne-française.

MARIA, UN MODÈLE PASSIF DE LA SURVIVANCE NATIONALE ?

Tel que l'indique le quatrième de couverture rédigé par Nicole Deschamps de l'édition du Boréal (1988) du roman d'Hémon, *Maria Chapdelaine* a « longtemps été récupéré par les idéologies conservatrices qui ont voulu le présenter comme un « modèle de littérature canadienne » et même comme un « chef-d'œuvre catholique » »⁷⁴. Le personnage de la jeune femme était central au modèle de survie et de fidélité à la nation canadienne-française qu'Hémon promouvait. Son choix de rester dans sa colonie en fin de récit véhiculait parfaitement les idéologies conservatrices auxquelles fait référence Deschamps. Or, le choix de rester n'est pas de son ressort, mais lui est imposé par l'entrée en scène de voix surnaturelles, un *deus ex machina* pour la Femme-terroir.

Dans le roman d'Hémon, ces voix surviennent lorsque Maria prend une décision finale par rapport à son avenir. Décision précipitée par la mort de sa

⁷⁴ Deschamps, Nicole (1988) « Quatrième de couverture » dans *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal.

mère : « Alma-Rose était encore toute petite; sa mère était morte et il fallait bien qu'il restât une femme à la maison »⁷⁵. Or, dans le film de Carle, non seulement ce ne sont pas les voix qui lui commandent de rester pour perpétuer le travail de défricheuse et colonisatrice de sa mère, mais le drame qui la poussera à prendre cette décision sur son avenir sera la mort de son prétendant, François Paradis. Carle inverse la place de la mort de François Paradis et de la mort de la mère Chapdelaine dans la chronologie du récit. Dans le livre d'Hémon, l'annonce de la mort de François survient à la page 112 des 201 pages du roman, donc environ à la moitié du récit tandis que la mère Chapdelaine succombe à son mal à la page 179, en fin de récit. Cependant, dans le film, François quitte son camp de bûcheron puisque Maria lui a écrit son inquiétude par rapport à l'état de sa mère. La mère Chapdelaine meurt à la 77^e minute du film de 105 minutes. L'annonce de la mort de François n'arrivera quant à elle qu'à la 100^e minute, 5 minutes avant le générique de fin et non en milieu de récit. Le choix de Maria de rester sur sa terre native et de prendre Eutrope comme mari n'est pas issu d'un dilemme existentiel précipité par la mort de sa mère tel que présenté dans le roman, mais découle plutôt de la perte d'un avenir amoureux qu'elle avait choisi elle-même, en toute liberté, malgré les protestations de sa mère face au style de vie moderne et libertin de François Paradis. C'est la mort de François qui fait basculer la vie de Maria et non le décès de sa mère. L'hiver emporte François, les rêves et les ambitions de Maria.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 199.

Par ces changements apportés à l'œuvre d'Hémond dans son adaptation cinématographique, Carle met en évidence le caractère propagandiste nationaliste que l'écrivain véhiculait dans son roman et plus particulièrement au moyen de ce personnage de la Femme-terroir colonisée qu'est Maria Chapdelaine. Or, comme le mentionnent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge dans leur *Histoire de la littérature québécoise* (2007), il n'est pas du ressort du personnage de la Femme-terroir (Maria) de rester ou non sur ses terres natives canadiennes-françaises.

Maria, perméable à toutes les voix extérieures, celle de la nature comme celle de la religion, est une figure d'autant plus centrale qu'elle accueille ces voix en silence, en les laissant se répondre les unes aux autres. Dans un monde dominé par la blancheur froide de l'hiver, elle incarne une autre forme de blancheur, celle de la vierge, mais aussi celle de l'absence, du vide, du détachement absolu⁷⁶.

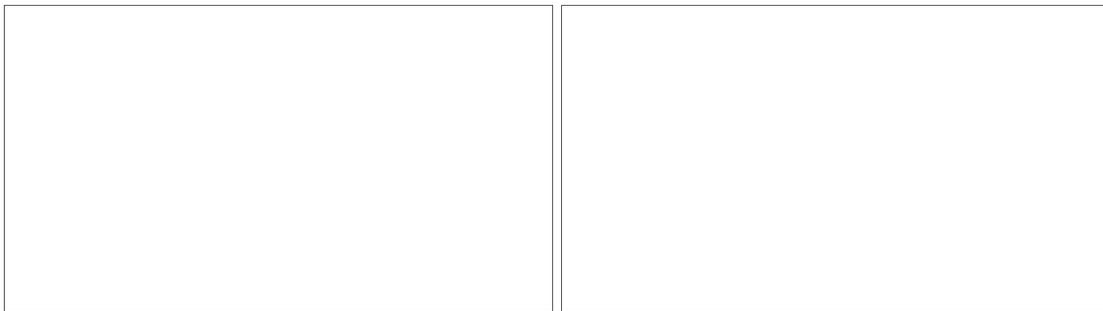
Alors que plusieurs, comme Servais-Maquoi, percevaient l'interaction de Maria avec les voix « de la nature » comme une simple démonstration de la proximité entre le personnage féminin et les cycles de la terre⁷⁷, Biron, Dumont et Nardout-Lafarge proposent que ce soit cet arrimage entre femme et terre (hivernale) qui confère cette passivité au personnage. Or, comme il sera démontré dans le troisième chapitre portant sur la figure Femme-nature, ce n'est pas le lien privilégié entre femme et terre qui confère au personnage féminin une certaine

⁷⁶ Biron, Michel, Dumont, François et Nardout-Lafarge, Élisabeth (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 203.

⁷⁷ « Les sentiments de Maria, dans leur trame évolutive, transfigurent les multiples paysages de la terre et, en retour, chaque saison, bouleversant la vie de la terre, fait de celle-ci le symbole et le témoin d'un état d'âme. » (Servais-Maquoi 1974, 56)

forme de passivité face à l'Homme-culture; c'est plutôt une construction socioculturelle du système patriarcal qui a transformé ce lien de cette façon.

Dans son film, Carle choisit de ne pas inclure ces « voix extérieures ». Le choix de Maria ne se fait toutefois pas de son plein gré, mais son fardeau lui est imposé, cette fois-ci, par les insistances d'Eutrope et le sermon que lui fait le curé, deux séquences narratives n'existant que dans l'adaptation cinématographique. Dans le film de Carle, les formes de violence envers Maria sont identifiables et surtout dénoncées.



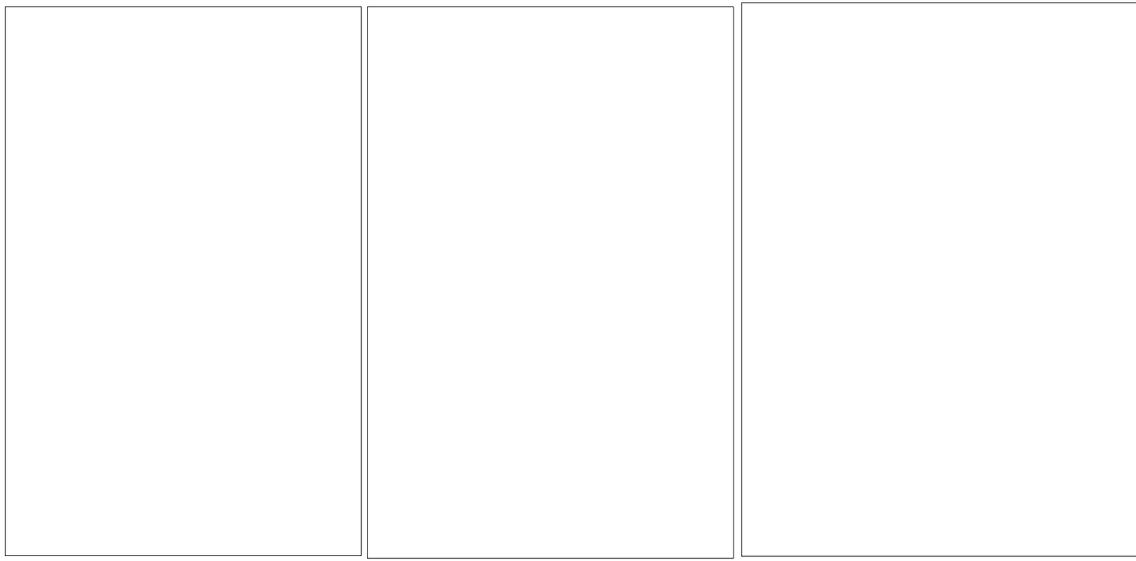
Dans le scénario de Carle, ce ne sont pas les voix, mais plutôt les hommes qui lui commandent de rester. Maria n'est plus une terre passive qui se laisse porter par des voix *supernaturelles* et le cycle des saisons, elle devient ici une Femme-terroir que les hommes (Eutrope, son père et le curé) colonisent en lui imposant de rester.

Dans le film de Carle, Maria n'est toujours pas complètement indépendante face à ses propres décisions, mais contrairement au roman

d'Hémond, elle ne vit pas son choix de rester comme une délivrance. Comme on peut le voir dans les séquences où Eutrope et le curé du village font leur sermon à Maria, cette dernière demeure passive plutôt que d'engager le regard des deux hommes et d'entrer en conversation avec eux. Par cette mise en scène, le cinéaste ajoute un aspect dramatique et critique aux sermons des hommes faits à Maria; aspect totalement absent du roman.

À la lumière de notre analyse de la figure de la Femme-terroir et de ses transformations entre le roman de Louis Hémond de 1913 et le film de Gilles Carle de 1986, on constate que le rôle de Maria Chapdelaine en tant que symbole de survivance nationale est toujours bien présent. Or, le film de Carle, par ses altérations du récit original, nous permet toutefois de constater l'assujettissement de la Femme-terroir par le patriarcat dans l'imaginaire national tel que mis en scène par ce classique des romans de la terre. Ces choix narratifs font ressortir différents aspects sexistes pour les femmes du discours nationaliste du roman d'Hémond tout en participant à une redéfinition de la figure de la Femme-terroir.

1.3.2 UN HOMME ET SON PÉCHÉ



En 1949-1950, Paul Gury propose une adaptation en deux temps d'un des classiques de la tradition des romans de la terre intitulé *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon. En 2002, 30 ans après la diffusion du dernier et 495^e épisode de l'adaptation télévisuelle du roman de Grignon, *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970), Charles Binamé adapte à son tour ce classique. Cette fois-ci, la trame narrative est basée sur celle du roman de 1933, mais également sur celle des films de Gury de 1949-1950. Dans cette section du chapitre, il s'agira d'étudier les traces de la figure Femme-terroir chez le personnage principal féminin (Donalda) de sa version classique de 1933, en passant par ses adaptations cinématographiques de 1949-1950 jusqu'à 2002. Comment le personnage de Donalda s'est-il transformé entre 1933 et 2002? Si la figure de la Femme-terroir dans les romans de la terre de la fin du 19^e et du début

du 20^e siècle nous informait sur l'importance qu'accordait la société canadienne-française à la fécondité de la terre et de la femme, que se passe-t-il lorsque cette figure est mise en récit à une époque (1949-1950) où le Québec délaisse l'agriculture au profit de l'industrialisation? Ou encore au début du 21^e siècle alors que les exploitants agricoles ne représentent que 0,64 % de la population québécoise⁷⁸? Est-ce que les différentes mises en scène de Donalda, la Femme-terroir, symbolisent ce passage de la société agraire à la société industrielle? Qu'en est-il des transformations de la place des femmes et de leur rôle dans la société québécoise? Est-ce que les altérations de la figure de la Femme-terroir et son lien avec la fécondité reflètent également les changements sociaux et culturels du Québec de 1933 à 2002?

LE ROMAN : *UN HOMME ET SON PÉCHÉ* (CLAUDE-HENRI GRIGNON, 1933)

Un homme et son péché de Claude-Henri Grignon fut publié en 1933. Le récit se situe en 1890⁷⁹ dans la région des Laurentides et relate l'histoire de trois personnages principaux : Séraphin Poudrier, Donalda Lalogue et Alexis Labranche. Donalda est la femme de Séraphin. Ce dernier la traite comme

⁷⁸ 0,64 représente le pourcentage de Québécois.es dont l'emploi est exploitant agricole en 2001. Chiffre issu d'un calcul tiré des données de Statistique Canada (*Répartition des exploitants agricoles du Québec par groupe d'âge, de 1991 à 2001* : <http://www.statcan.gc.ca/ca-ra2001/first-premier/profiles/02que-qc-fra.htm> et *Population du Québec de 1971 à 2016* : http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/structure/qc_1971-20xx.htm

⁷⁹ On tire cette information d'un des nombreux contrats de Séraphin avec les gens du village : « 1890 ce 17 juillet » (1933, p. 47).

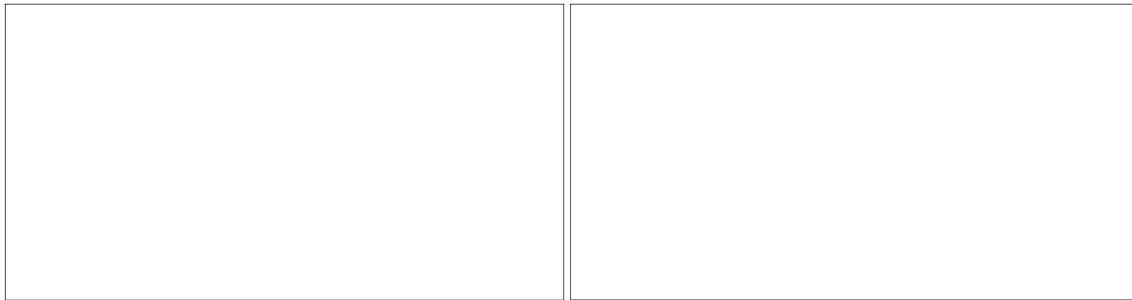
une bête de travail achetée à la foire. Il la tyrannise physiquement et moralement tout comme il abuse des pauvres gens du village en leur prêtant son précieux argent à des taux usuraires. Le cousin de Séraphin, Alexis, est l'antithèse de l'avare. Ce jeune et fringant paysan est marié à Arthémise avec qui il a huit enfants. Lorsque Donalda contracte son virus fatal, en raison du mauvais traitement de Séraphin, c'est Alexis qui veillera à son bien-être.

Dans le roman de Grignon, il n'existe aucune intrigue sentimentale explicite entre la femme de Séraphin et Alexis. La seule « romance » entre le paysan et Donalda se résume à un court rêve du paysan suivant la mort de celle-ci. Ce bref passage de trois lignes suggère que l'affection que portait Alexis à Donalda était plus grande qu'il ne le laissait paraître. Le roman se termine sur la mort de Séraphin causée par l'incendie de sa maison. On découvre que l'avare tentait de récupérer dans son grenier deux de ses biens les plus chers : « [Alexis] ouvrit les mains de Poudrier. Dans la droite il trouva une pièce d'or et, dans la gauche, un peu d'avoine que le feu n'avait pas touchée⁸⁰ ». La dernière ligne du roman se clôt sur ce symbole de l'avarice de Séraphin. Il laisse mourir sa femme qu'il ne voulait pas « chauffer », malgré le fait qu'il avait amplement d'argent pour des brûler cordes de bois (pièce d'or) et qu'il laissait affamée malgré les nombreuses denrées accumulées au grenier (l'avoine).

⁸⁰ Grignon, Claude-Henri (2008) [Publié originalement en 1933], *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, p. 148.

ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DE 1949-1950 DE PAUL GURY

Il n'y a pas beaucoup d'altérations entre l'arc narratif du roman et celui de l'adaptation filmique. Par contre, il y a un important ajout : les retours en arrière [*flash-back*] mettant l'accent sur la romance entre Donalda et Alexis. Ce choix narratif colore l'intrigue initiale de manière significative et jette une lumière bien différente sur les motifs du mépris de Séraphin pour sa femme Donalda.



Dans le livre de Grignon, le mépris de Séraphin pour les femmes n'est pas en lien direct avec la gent féminine, mais plutôt envers leur rôle symbolique dans le contexte précis de la colonisation des terres canadiennes-françaises du 19^e siècle. Lorsqu'on se penche sur les liens que tisse Grignon entre la fertilité de la terre et celle de Donalda, on s'aperçoit que l'avare méprise la femme pour son rôle maternel et fécond dans le contexte socio-économique de la diégèse du roman. Séraphin méprise tout ce qui peut porter atteinte à sa fortune. Il déteste une terre trop fertile y préférant les hivers longs et durs qui plongent la terre dans un état stérile puisque moins il y a de récoltes, plus il peut abuser des pauvres gens du village.

Presque investi d'un pouvoir divin, Séraphin méprise les pauvres et endettés, fait « crever les familles », se réjouit du plus dur hiver « qui ait encore fait craquer les Laurentides » [...] cependant qu'une année « fertile », c'est-à-dire une année sans emprunt, devient pour lui une cause de tourments et de souffrances pathologiques⁸¹.

Il méprise également les femmes puisque *ces bêtes de plaisir* qui partent en famille coûtent beaucoup trop cher. Il s'abstiendra même des joies de la chair par peur que Donalda tombe enceinte et lui donne une autre bouche à nourrir. Dans l'œuvre de Grignon, c'est d'ailleurs l'impossibilité de vivre la maternité qui pousse Donalda à se laisser mourir : « [...] elle laissait errer son regard dans la pauvre chambre où elle avait tant souffert, sans se plaindre, privée d'enfant, de toute joie maternelle, de toute joie humaine⁸² ». Le besoin vital de Donalda de vivre une expérience maternelle est mentionné à maintes reprises dans le texte. Par contre, le désir sexuel ou amoureux de Donalda envers quiconque n'est jamais évoqué. Cette construction narrative de la psychologie de Donalda, quant à la maternité et la sexualité dans le roman de Grignon, n'est pas sans rappeler la tendance prédominante chez les personnages féminins des romans de la terre :

Dans le contexte de la colonisation, la femme des romans de la terre n'a donc de sexualité que dans la mesure où on lui incombe le devoir de perpétuer la race. [...] c'est à elle que les discours normatifs et restrictifs s'adressent afin qu'elle respecte la mission qui lui incombe : donner des enfants à la nation et prêcher l'attachement au sol⁸³.

⁸¹ Tremblay-Daviault, Christiane (1981), *Un cinéma orphelin : Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Édition Québec/Amérique, p. 315.

⁸² *Ibid.*, p. 79.

⁸³ Fournier, Isabelle (2005), « Le mythe de la mère et la dénégation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec Français*, n° 137, p. 3 et 10.

En dépeignant Séraphin comme le vilain pécheur, l'avare, l'antagoniste par qui arrive l'intrigue du roman, Grignon propose une lecture critique de cette vision des femmes comme possédant un pouvoir fertile et créateur dont les hommes doivent se méfier. Le personnage de Séraphin est construit de manière à démontrer les conséquences psychologiques que peut avoir un tel mépris, une telle peur envers le maternel-féminin. Atmosphère de peur et d'insécurité qui serait amenée par le contexte de précarité socio-économique des colons canadiens-français à la fin du 19^e siècle. Dans l'adaptation cinématographique de 1949-1950, il semble que c'est davantage la romance entre Alexis et Donaldida qui cause la crainte de l'avare. Cette intrigue amoureuse entre la femme et le cousin de Séraphin est d'ailleurs introduite au scénario par Grignon lui-même qui sera aux commandes scénaristiques pour ce film. L'auteur insère à nouveau un commentaire social sur la province au moyen de ses trois personnages principaux.

Quinze ans après la publication de son roman, le propos de Grignon a changé. Or, il n'en demeure pas moins que la Femme-terroir est toujours le prisme sur lequel se reflètent les préoccupations socioculturelles et économiques quant à l'avenir du Canada français. À la lumière des réflexions émises par Christiane Tremblay-Daviault sur le cinéma canadien-français des années 1940 et 1950, on tentera de voir comment l'époque de la Grande Noirceur ainsi que la

période cinématographique canadienne-française ont eu un impact sur l'adaptation du roman de la terre *Un homme et son péché* pour le cinéma.

La Grande Noirceur consiste en la période qui s'étend de l'immédiat après-guerre jusqu'à la mort du premier ministre québécois Maurice Duplessis en 1959. Durant ces années, Duplessis effectue son deuxième mandat de premier ministre provincial (1944-1959) sous la bannière du parti politique conservateur de l'Union nationale. Duplessis est considéré comme un *leader* conservateur, traditionnel et réfractaire aux changements. Il voit d'un mauvais œil les syndicats et les revendications des francophones quant à leur place dans l'économie canadienne. Duplessis protège également l'autorité cléricale que plusieurs voudraient voir changer, sinon disparaître. Son parti, l'Union nationale, jouit d'ailleurs d'un appui actif de l'Église catholique romaine.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la société canadienne-française, à l'instar d'autres sociétés occidentales, connaît des mutations déterminantes telles que l'urbanisation, l'industrialisation et une renaissance intellectuelle et culturelle personnifiée entre autres par les signataires du Refus global⁸⁴. Le terme « Grande Noirceur » est en fait une étiquette péjorative que

⁸⁴ Le 9 août 1948 est publié le manifeste historique du Refus global. Son auteur, Paul-Émile Borduas, remet en question les valeurs traditionnelles et rejette l'immobilisme de la société québécoise. Il souhaite déconstruire les contraintes morales du dogme religieux afin que l'artiste puisse s'épanouir dans une liberté individuelle. Le manifeste est signé majoritairement par des écrivains et des artistes visuels tels que Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Riopelle.

l'on appose à cette période durant laquelle l'éveil de la société québécoise à la modernité a été freiné par un gouvernement provincial conservateur.

Entre 1944 et 1955, une vingtaine de longs métrages de type mélodramatique sont produits de manière privée au Québec et obtiennent un succès variable. D'un point de vue thématique, ces productions cinématographiques survalorisent les valeurs bien conservées dans les régions rurales et défendues par le gouvernement duplessiste. Selon cette idéologie, les Canadiens français doivent se protéger de la ville, un lieu de corruption où les valeurs modernes et libertines prévalent. La famille et la religion doivent également demeurer prioritaires dans les foyers canadiens-français. Tremblay-Daviault se penche précisément sur l'impact de cette idéologie de conservation sur l'image de la femme :

Le clergé persiste alors à fustiger les mœurs dissolues de la ville en tablant essentiellement sur l'édification mythique des vertus de la vie rurale, discours partagé par le pouvoir politique incarné par l'Union nationale et son chef, Maurice Duplessis. L'image de la femme, dans cette perspective, demeure indissociablement liée à la représentation idéale de la mère de famille traditionnelle, gardienne de la terre d'origine, des coutumes et des traditions, préservatrice de la culture spiritualiste, de l'histoire nationale, bref de toute notre Survivance. [...] ce Rêve social persistant de la femme- pure et bonne comme la Terre- traduit en réalité un moralisme implacable commandé uniquement par les visées en trompe-l'œil d'une société passéiste « ou rien ne doit changer »⁸⁵.

85 Tremblay-Daviault, Christiane (1981), *Un cinéma orphelin : Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Édition Québec/Amérique, p. 25 et 51.

Un des changements importants est justement la place de la modernité dans le dénouement de cette adaptation en deux volets. Dénouement que nous analysons par le biais d'une étude comparative.

Tel que mentionné plus tôt, le roman de Grignon se termine sur la mort de Séraphin. Donalda, quant à elle, succombe à ses mauvais traitements vers le milieu du roman. Or, dans l'adaptation cinématographique de 1949-1950, à la fin du film, Donalda et Séraphin sont toujours en vie. Donalda n'est pas malade et la maison de l'avare n'est pas ravagée par les flammes. Le point de chute du film est plutôt l'arrivée de la sœur de Séraphin, Délima, venue réclamer sa part d'héritage familiale. Plutôt que de faire mourir ses deux protagonistes, Grignon choisit de les garder en vie et de créer un personnage féminin qui viendra mettre un terme aux abus de Séraphin en lui coupant les vivres. La sœur de Séraphin, Délima Greenwood, est une femme moderne et sophistiquée, venue des États-Unis afin de réclamer l'héritage que son frère lui a caché. Donalda l'accueille à bras ouverts. Impressionnée par sa démarche franche et son allure moderne, elle s'écrit : « Je suis ben contente de vous voir. Franchement! » (01 :32 :19). C'est Alexis qui a informé Délima de l'héritage que Séraphin lui avait caché. Donalda pardonne à Alexis d'avoir causé la perte de la moitié de son ménage.

-[Alexis] Tu m'en veux pas Donalda?

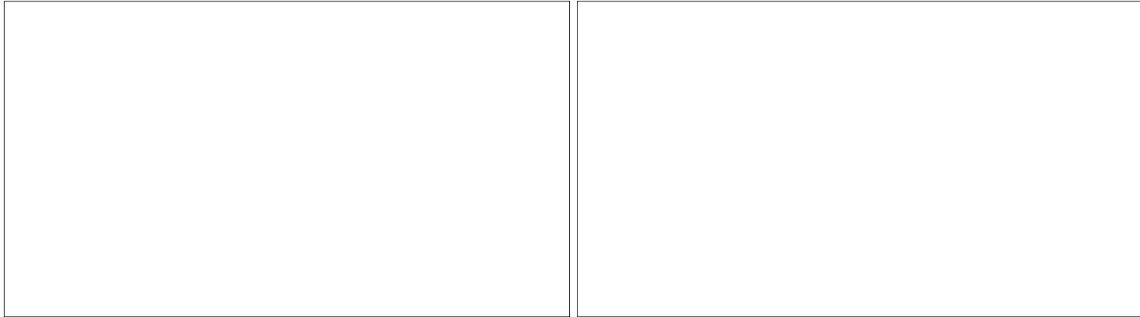
-[Donalda] Quand le jour de la justice est pour arriver...Non j't'en veux pas Alexis.

-[Délima] Je demande ma part d'héritage, c'est tout.

-[Donalda] C'est juste.

(1 :37 :17- 1 :37 :38)

C'est Donalda qui remet l'argent à Délima, Séraphin en étant incapable. Le film se termine avec une scène dans laquelle Donalda console Séraphin réfugié dans son précieux grenier pour pleurer la perte de sa fortune.



Cet ajout d'un personnage féminin représentant la modernité étatsunienne est particulièrement évocateur lorsqu'on prend en compte le contexte socio-économique dans lequel est produite l'adaptation : un moment charnière entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début de la Révolution tranquille, durant lequel les valeurs catholiques et agraires entrent en conflit avec l'industrialisation nord-américaine. Donalda est toujours la Femme-terroir traditionnelle qui répond à son devoir d'épouse et de femme de colon canadien-français en restant sur sa terre native, aux bons soins de son mari. Or, cette fois-ci, le mépris de l'avare pour la femme symbole de la fécondité ne la détruira pas. C'est parce que Donalda accepte la modernité (Délima et Alexis) qu'elle est en mesure de garder la tête haute lors du paiement de la dette. Le martyr est maintenant devenu Séraphin dont la souffrance liée à son incapacité à s'adapter à la nouvelle société

moderne industrielle et nord-américaine est mise en lumière par ce nouveau personnage.

Le tiraillement existentiel et amoureux de Donalda représente cette croisée des chemins entre société agraire canadienne-française et modernité urbaine et industrielle québécoise. L'inclusion de la romance avec Alexis dans cette adaptation fait de ce triangle amoureux une métaphore de la situation socioculturelle de l'époque. Que choisira Donalda : la modernité (Alexis) ou la tradition (Séraphin)? Mais la Femme-terroir a-t-elle vraiment le choix? Son destin sera-t-il plutôt forgé par celui qui réussira à la coloniser? Celui qui paiera son père aura la main de Donalda. Cette Donalda des adaptations cinématographiques de 1949-1950 se détache de la Femme-terroir du roman de Grignon et tend vers une figure de Femme-nation. Une Femme-nation qui, tel que démontré dans le deuxième chapitre, éclot quinze ans plus tard en plein cœur de la Révolution tranquille. On tentera de voir dans la section qui suit ce que peut nous apprendre le personnage de la Femme-terroir du film de Binamé sur la perception des contemporains du passé canadien-français et de la place des femmes dans celui-ci.

LA PROPOSITION DE 2002 : *SÉRAPHIN, UN HOMME ET SON PÉCHÉ* (CHARLES BINAMÉ)

Les divergences entre le roman et le film *Séraphin, un homme et son péché* de Binamé de 2002 sont nombreuses. Nous choisissons de diriger notre analyse vers

des éléments narratifs précis nous permettant de dresser un portrait, le plus complet possible, de la mise en scène de ce que nous reconnaissons comme la Femme-terroir présentée dans le film de Binamé. Nous débuterons avec la séquence introductive du jeune Séraphin apercevant sa mère se prostituer. Nous poursuivrons ensuite avec les scènes de violences sur les corps féminins (viol et fausse couche de Donalda, mort de la jeune orpheline et culpabilité des femmes du village face au décès de Donalda). Rappelons que cette multiplication des violences est créée de toutes pièces par les scénaristes de l'adaptation de 2002⁸⁶.

RÉCIT NARRATIF

Contrairement au roman de Grignon, la diégèse du film débute bien avant le mariage de Donalda et Séraphin⁸⁷. Le premier acte relate les balbutiements de l'amour grandissant entre Donalda et Alexis. Ces derniers se font la promesse de se marier au printemps suivant, au retour de la saison de travail d'Alexis au nord de Sainte-Adèle. Durant l'exil d'Alexis, le père de Donalda, acculé à la faillite, tente de mettre fin à ses jours par pendaison dans son magasin. C'est Donalda qui le trouve et qui coupe la corde à temps pour le sauver. Séraphin Poudrier, maire du village, propose alors de régler les problèmes financiers de la famille Lalogue en échange de la main de Donalda. À contrecœur, la jeune femme accepte.

⁸⁶ Les scénaristes crédités sont Charles Binamé, Pierre Billon, Antonine Maillet et Lorraine Richard.

⁸⁷ La première phrase du roman insiste sur l'identité de Donalda comme étant avant tout la femme de l'avare : « Tous les samedis vers les dix heures du matin, la femme à Séraphin Poudrier lavait le plancher de la cuisine, dans le bas-côté. » (1933 : 25)

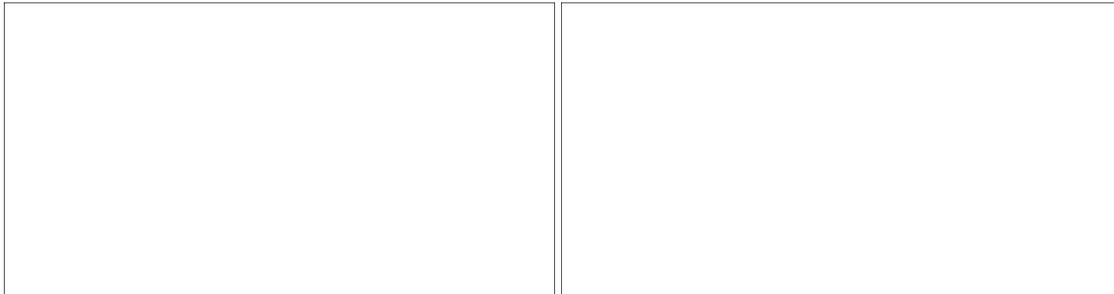
Ce sera le début de sa misère : l'avare abusera d'elle sur tous les plans; physiquement comme dans le roman de Grignon (il la nourrit très peu et ne chauffe pratiquement pas la maison, ce qui sera la cause de son virus fatal), mais également moralement (il la maintient dans un climat de peur, lui refusant d'aller au village et d'entretenir quelconque lien avec sa famille) et sexuellement (contrairement au personnage de Séraphin du roman qui freine les avances de Donalda pour ne pas avoir de relations sexuelles par peur de « partir Donalda en famille », le personnage du film « se force sur elle » à plusieurs reprises alors qu'elle tente par tous les moyens de l'en dissuader). Les abus moraux et sexuels ont été créés de toutes pièces par les scénaristes de l'œuvre de 2002. Elle mourra dans les bras d'Alexis avant la fonte des neiges. Tout comme dans le roman, Séraphin décédera quelque temps plus tard dans l'incendie de sa propriété.

BOUCLE NARRATIVE LIBREMENT ADAPTÉE

L'une des plus importantes libertés narratives qu'ont prises les auteurs lors de l'écriture du scénario se retrouve dans la scène d'ouverture du film. Un élément important de cette scène réapparaîtra d'ailleurs dans la scène finale. Selon notre analyse, ces deux scènes forment une boucle narrative primordiale au noyau du récit proposé par Binamé. Une analyse approfondie de cette boucle

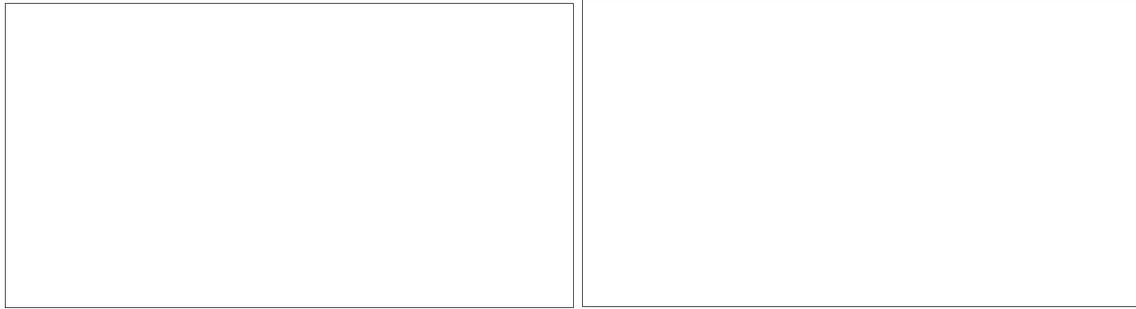
permet d'exposer les différences fondamentales entre ce film et le roman de Grignon⁸⁸.

La première scène débute avec un fondu sur image dans laquelle on peut voir le feu brûler les branches d'arbres empilées. Un jeune garçon entre dans le cadre derrière un écran de fumée. Il effile un morceau de bois à l'aide d'un couteau de poche. La caméra recule. On voit le jeune garçon en plan large qui se fraie un chemin entre les nombreux feux sur le sol. On comprend alors que ces feux sont le produit de l'agriculture sur brûlis, une technique agraire par laquelle le feu permet un transfert de fertilité entre les cendres du bois et le sol.

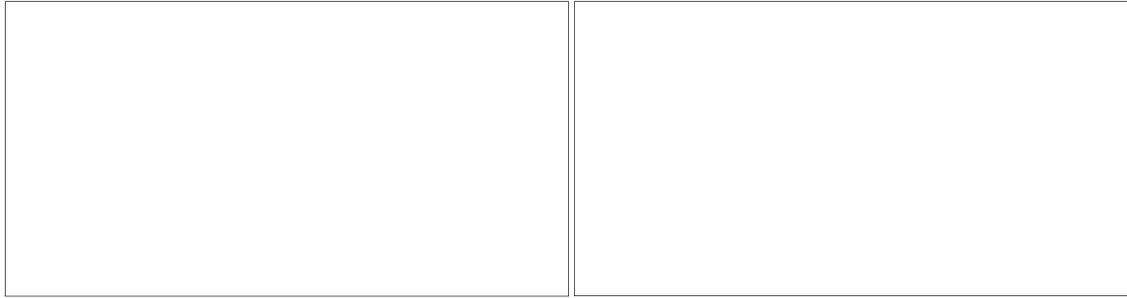


L'attention du garçon est captée par les gémissements d'une femme provenant de la grange à proximité. Il s'avance vers la grange, le son des gémissements s'amplifie. On entend alors ceux d'un homme.

⁸⁸ On privilégie une description esthétique détaillée de cette séquence narrative puisque la mise en scène et le montage du voyeurisme du jeune Séraphin sont primordiaux à la portée narrative et symbolique de la scène.



Le jeune garçon colle son œil à une fente du mur de la grange. On coupe à son point de vue : une scène sexuelle entre un homme et une femme. Retour sur le jeune garçon qui, gêné par ce qu'il vient de découvrir, s'assure que personne autour ne le voit épier cet acte. Il regarde encore. Raccord dans l'axe sur le gros plan de ses yeux qui se plissent. Le bruit du vent dans les braises capte son attention. Il détourne les yeux de la grange. Son regard se fixe alors sur un animal éventré sur le sol. Il vomit. Alors qu'on croyait avoir accès à la totalité des sources sonores de la diégèse, on aperçoit la femme de la grange venir à sa rencontre et le gronder. Aucun son ne sort pourtant de sa bouche, comme si elle était muette, comme si le garçon, de par son traumatisme, ne pouvait plus entendre sa voix. L'homme de la grange arrive à son tour. Contrairement à la femme, on entend clairement le son de sa voix : « Ouin... y'é ben fringuant ton gars ». On coupe à un gros plan sur le pantalon du jeune garçon, il y a une tache blanchâtre au niveau de son sexe.



L'homme lance alors une pièce de monnaie sur le sol. La femme se lance sur la pièce. Le garçon la regarde, il échappe son couteau de poche. La caméra suit la chute du couteau jusqu'au sol. En plan moyen, on cadre sur le couteau et sur une botte. La botte est vide. Alors que le raccord aurait dû montrer la jambe du garçon dans la botte, on laisse la botte vide comme si le garçon s'était évaporé. On comprend alors que la femme est la mère du jeune homme et qu'elle se prostitue pour des pièces.

Dans cette séquence, le cinéaste met en scène la perte de l'innocence du jeune Séraphin et son passage à l'âge adulte. Par les symboles de cette scène (premier désir (pour sa mère) et première éjaculation, découverte de la prostitution de sa mère pour une pièce de monnaie), le cinéaste tente d'expliquer les motivations psychologiques personnelles derrière le côté sombre de Séraphin. Sa violence envers les femmes sera expliquée par le fait que sa mère se prostituait, qu'il a vécu sa première éjaculation en l'épianant en pleine relation sexuelle et que cette réalisation a été si traumatique que son innocence s'est complètement évaporée (plan de la botte vide). Ce serait donc l'incapacité de sa

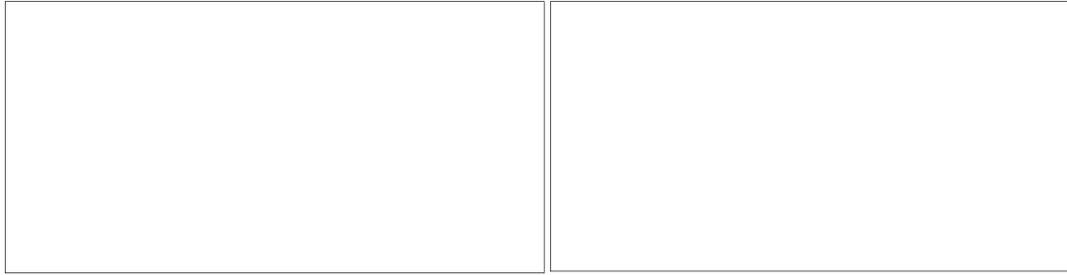
mère à lui fournir un modèle maternel adéquat qui poussera l'avare à maltraiter sa femme. L'abus de la Femme-terroir Donalda sera la conséquence directe du trauma de Séraphin. On assiste ici à une démythologisation accélérée de la fiction nationale proposée par le roman de Grignon grâce à une psychologisation d'un trauma vécu par un jeune homme. Ce trauma est une conséquence directe des agissements de sa mère qui représente une antithèse du modèle conservateur, religieux et vertueux de la mère des romans de la terre.

Une autre altération faite au récit classique se retrouve dans la scène finale du film. Dans le roman de Grignon, après l'incendie, Alexis vient au secours de l'homme et trouve dans les mains de Séraphin une pièce d'or et de l'avoine, symboles de l'angoisse de l'homme face à la précarité de son mode de vie.

Deux fois Alexis se pencha sur le cadavre. Il voulait savoir quelque chose. Il le sut. Il ouvrit les mains de Poudrier. Dans la droite il trouva une pièce d'or et, dans la gauche, un peu d'avoine que le feu n'avait pas touchée⁸⁹.

Or, dans le film de Binamé, Alexis trouvera plutôt dans les mains de Séraphin des pièces et le couteau de poche introduit dans la scène d'ouverture.

⁸⁹ Grignon, Claude-Henri (2008) [Publié originalement en 1933], *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, p. 148.



Les pièces prennent alors un sens différent. Dans le livre, on comprend que les pièces agissent comme sa défense la plus forte envers la précarité du mode de vie agraire canadien-français. Cependant, lorsque ces pièces sont associées au couteau de son enfance, elles rappellent davantage la monnaie d'échange contre le corps de sa mère. C'est davantage par ce lien entre l'achat du corps de la femme que s'explique le mépris de Séraphin pour Donald. Le couteau, quant à lui, serait le symbole de l'innocence/enfance qu'il a perdue ce jour-là. Son « Rosebud ».

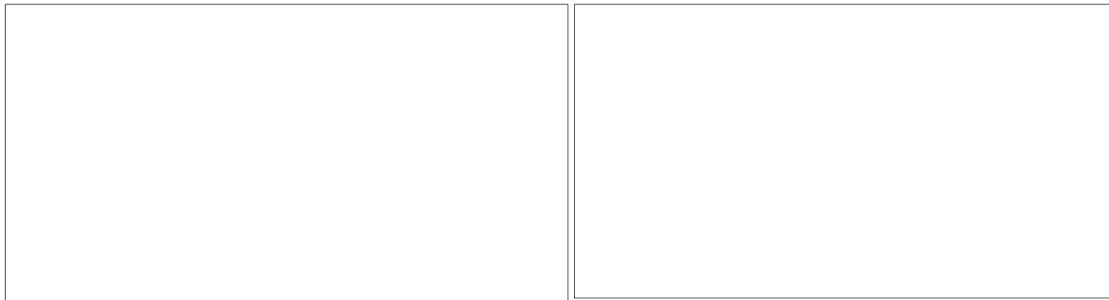
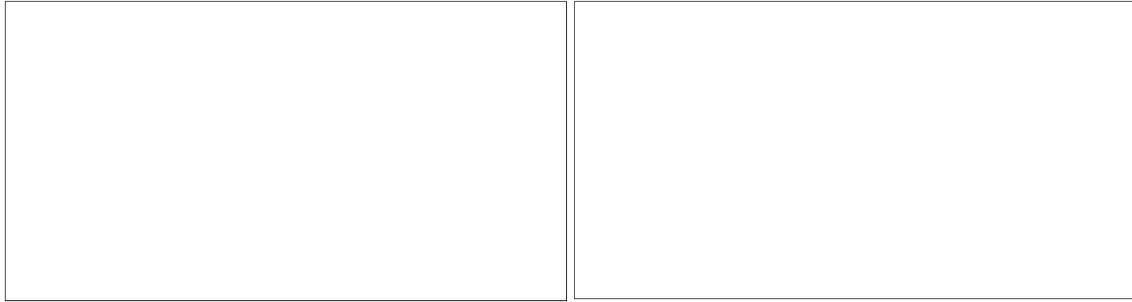
Dans une entrevue accordée à la revue *Séquences*, Binamé explique la construction du personnage de Séraphin pour son film et l'importance de la première scène dans l'explication du « péché » :

Il y a, depuis son enfance, quelque chose qui va faire son vécu d'homme adulte. À partir de ce constat, toutes les propositions psychologiques sont permises. Pourquoi, par exemple, a-t-il une image aussi négative de la femme? Dans le film, il était important de tracer le cheminement émotif du personnage, même en filigrane, pour comprendre les causes de son comportement⁹⁰.

⁹⁰ Castiel, Élie (2002), « Un homme et son péché, le roman de la terre : Charles Binamé à l'inverse de l'œuvre de Grignon », *Séquences*, n° 222, p. 43.

On voit ici que Binamé choisit d'exclure un aspect central du roman de Grignon, soit l'avarice de Séraphin comme symptomatique du contexte précaire de la société agraire canadienne-française au 19^e siècle, et de l'associer à un traumatisme vécu à l'enfance causé par sa mère. Lorsqu'on se penche sur les liens que tisse Grignon entre la fertilité de la terre et celle de la femme, on s'aperçoit que l'avare méprise la femme non pas pour des raisons psychologiques liées à sa mère, comme le suggère la réécriture de Binamé, mais plutôt pour son symbolisme lié à la fécondité.

Dans le roman de Grignon, Séraphin s'abstiendra de relations intimes avec Donalda par peur d'avoir une bouche supplémentaire à nourrir. Dans le film, c'est tout à fait le contraire : Donalda utilise l'excuse de la maternité pour ne pas être touchée par l'avare : « Il faudrait toujours ben pas que j'parte en famille ». (1:07:00). Il faut mentionner que la mise en scène de la première relation sexuelle entre les nouveaux mariés, dans le film de Binamé, est d'une grande violence. Une agression qui est absente du texte original. Cette scène de viol n'est qu'une des violences envers les corps féminins ajoutées au récit de l'adaptation cinématographique par les scénaristes. Comme cité plus haut, Binamé souhaite proposer une cause précise au mépris de Séraphin pour les femmes. Or, le cinéaste ne s'arrête pas là, il choisit de mettre en scène, et de manière explicite, les différentes manifestations et conséquences de ce mépris.



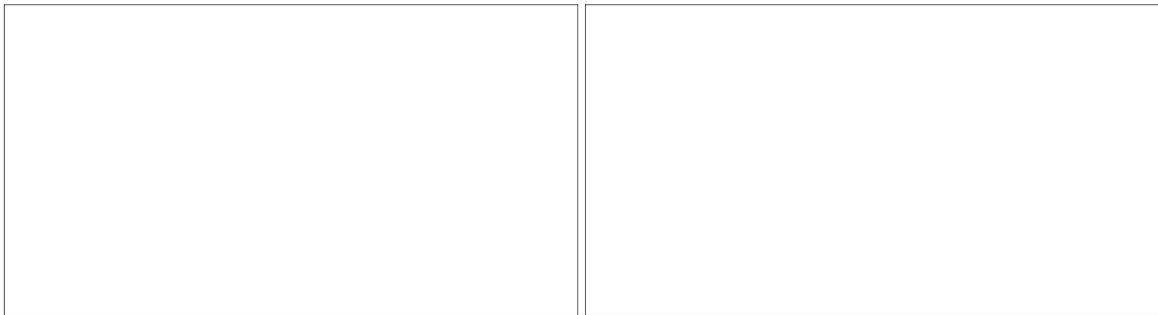
Donalda fond en larmes pendant leur première relation sexuelle, mais Séraphin ignore complètement ses lamentations. On nous montre par la suite les vestiges de sa fausse couche causée par le fait que Séraphin la traite comme une bête de travail et les femmes du village promènent le corps de la jeune femme qui se laisse tranquillement mourir à petit feu. On va même jusqu'à créer une perversion sexuelle au personnage de Séraphin : il aurait agressé sexuellement l'orpheline du village. Cette dernière mourra d'une infection causée par une tentative d'avortement par broche à tricoter. Plutôt que d'explorer les coutures profondes du récit de Grignon et de contextualiser le péché de Séraphin, Binamé choisit de faire de Séraphin un personnage profondément vicieux à cause de sa mère et de blâmer les femmes du village de ne pas avoir réagi à temps pour

sauver leur concitoyenne, le tout représenté au moyen d'images explicites des corps féminins violentés.

La culpabilité des femmes du village en ce qui a trait aux violences de Séraphin sur les corps féminins sera également suggérée aux funérailles de Donalda lorsque, marchant derrière le cortège funèbre, deux personnages féminins porteront une dernière réflexion sur leur rôle dans la mort de Donalda : « C'est notre silence qui l'a tuée » (1 :59 :39). Cette ligne de dialogue est d'autant plus surprenante que, dans la scène précédente, le père de Donalda est réconforté par le curé du village alors que c'est lui qui a poussé sa fille à accepter ce mariage avec Séraphin :

- [Le curé] Saviez-vous François-Xavier que c'est votre fille, qui me l'a donné ce courage-là [de défroquer] ?

- [Le père Laloge] Ma petite Donalda? (1 :58 :45)



Alors que la mort de Donalda amène tristesse et imputabilité aux femmes du village, on affirme à l'inverse que cet événement a eu un effet positif sur le curé du

village qui s'émancipera sexuellement et qui, avant de défroquer, tentera de libérer le père Laloge de sa culpabilité.

Tous ces ajouts narratifs confèrent un mépris violent aux corps et aux consciences morales des personnages féminins. Alors que l'œuvre originale mettait en scène les violences perpétrées par un homme affligé par le mode de vie précaire des Canadiens-français de la fin du 19^e siècle, le film propose plutôt un Séraphin traumatisé par les agissements de sa mère et une jeune femme laissée pour morte par le silence des femmes du village à l'égard des abus du mari. Ces altérations portées au récit font de l'adaptation cinématographique *Séraphin, un homme et son péché*, une proposition filmique présentant un discours sexiste envers les personnages féminins.

FEMME-TERROIR ET HOMME-PÉCHÉ

En 1901, les deux tiers de la population québécoise pratiquaient un mode de vie agricole; en 1911 cette proportion est réduite à 50 %, pour atteindre 36% en 1921⁹¹. Ces changements seront cruciaux et déterminants dans l'histoire québécoise. La tradition des romans de la terre sera également influencée par ces changements qui transforment les rapports qu'entretiennent les Canadiens-français au mode de vie agricole. Comme le suggère Servais-Maquoi, le roman de la terre est l'indicateur principal de cette époque de changements :

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

Le roman de la terre a non seulement joué un rôle de premier plan dans l'histoire littéraire du Québec, mais il se présente en outre comme un « révélateur » par excellence de la société canadienne-française. [...] Pendant tout le dix-neuvième et le premier quart du vingtième siècle, l'évolution de la littérature canadienne-française sera conditionnée par les influences conjuguées de la politique agriculturiste et du sentiment nationaliste⁹².

Or, comme nous le soulignons plus haut, Grignon sera l'un des premiers à mettre en récit une vision nuancée et réaliste de ce mode de vie qui, en 1933, avait déjà connu beaucoup de transformations.

Nous avons ainsi étudié les transformations de la figure de la Femme-terroir qui, comme le décrivait Tremblay-Daviault, se présente comme l'une des figures charnières de la « peinture sociale mythique de l'inconscient collectif ». Au moment où Grignon écrit son roman, la société québécoise est en plein changement. Le romancier cristallise sa perception et sa compréhension de ces changements dans un roman qui, contrairement à la tendance du roman de la terre de l'époque, dépeint une vision sombre de ce coin de pays.

Si Grignon intègre son œuvre à la lignée des romans du terroir, toujours très en faveur à l'époque, il se refuse à célébrer comme ses contemporains, la terre canadienne sur le mode du lyrisme élogieux. Il souhaite au contraire initier son lecteur à une vision du monde paysan dépourvue de la moindre intention idéalisante. Cet angle de vue paraît fort original à une époque où le prestige de la « terre des aïeux » atteint son apogée dans l'esprit des romanciers et de leur public⁹³.

Quinze ans plus tard, Grignon adapte son roman en scénario filmique. À cette époque, la province québécoise est en pleine transition vers la modernité

⁹² *Ibid.*, p. 1 et 9.

⁹³ Servais-Marquoi, Mireille (1974), *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 129.

délaissant ainsi le conservatisme traditionnel de son mode de vie agraire et catholique. Grignon insère alors un tiraillement amoureux entre la Femme-terroir (Donalda), l'idéologie conservatrice (Séraphin) et la nouvelle modernité québécoise de l'après-guerre (Alexis). Binamé, de son côté, fait migrer le péché de Séraphin qui, au départ, était symptomatique de la précarité du mode de vie agraire canadien-français de la fin du 19^e siècle, vers une explication bien différente : un traumatisme de l'enfance causé par les « péchés » sexuels de sa mère.

Patricia Smart dans un chapitre intitulé « Posséder la femme/Posséder le monde » (1990) se penche précisément sur cette figure de la mère dans les romans de la terre et du tragique qui lui est souvent infligé :

[La mort de la Femme-terroir] sera typiquement un spectacle « édifiant », à la fois l'exemple suprême de sacrifice de soi exigé de toute femme, un prétexte pour attirer la sympathie sur le protagoniste mâle, et (on ne peut s'empêcher de la soupçonner) une revanche textuelle contre le maternel-féminin⁹⁴.

Cette revanche contre la dimension « maternel-féminin »⁹⁵ d'une figure qui prêche l'attachement au sol, et dont les fonctions procréatrices régissent le corps, trouve une forte résonance dans l'œuvre de Grignon. Or, la mise en scène de cette violence/revanche envers le maternel-féminin se transforme de manière

⁹⁴ Smart, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, p. 111.

⁹⁵ Rappelons ici que dans le cas de Donalda, l'expérience maternelle du personnage est suggérée, mais n'est jamais concrètement vécue. Par exemple, dans le roman cette dimension est souhaitée alors que dans l'adaptation de 2002 cette expérience maternelle est crainte et utilisée par Donalda afin de repousser Séraphin.

considérable entre l'œuvre de Grignon de 1933, l'adaptation de Gury de 1949-1950 et celle de Binamé en 2002. En analysant, dans les différentes versions du récit, la représentation de la violence contre ce que Smart appelle le « maternel-féminin », il est possible de soumettre ces hypothèses quant à l'évolution de la représentation de la Femme-terroir :

- 1) Grignon tue la Femme-terroir dans son roman et en fait la martyre d'un mode de vie précaire, qu'il critique tout au long de son écriture.
- 2) Dans les deux volets de 1949-1950, on atténue la violence envers le maternel-féminin. Donalda ne mourra pas. On met en scène une charmante version du passé agraire dans un médium qui, rappelons-le, était à l'époque hautement surveillé par un Bureau de censure dirigé par le clergé catholique. Grignon insère tout de même, par le biais des tiraillements amoureux de la Femme-terroir, le dilemme entre tradition et modernité que vivait le Canada français à l'époque.
- 3) En 2002, le *péché* de Séraphin n'est pas causé par le mode de vie précaire du Canadien-français de l'époque, mais est plutôt en lien direct avec les agissements de sa mère qui n'a pas su être un modèle vertueux comme les autres Femmes-mères des romans de la terre. La violence perpétrée envers le corps de Donalda est une conséquence du *péché* de la mère-prostituée de Séraphin.

1.4 CONSTATS CONCLUSIFS

Ce chapitre avait pour but de tracer les différentes transformations d'une figure littéraire au cinéma : la Femme-terroir. En introduction de ce chapitre, nous avons déterminé au moyen d'une revue de la littérature que la figure de la Femme-terroir était l'un des maillons les plus importants des récits narratifs des romans de la terre. Nous avons suggéré, dans le cadre de notre analyse, d'employer le terme « Femme-terroir » comme une des trois déclinaisons de la métafigure de la Terre-femme.

Les romanciers de la terre exposent les tentatives, réussies ou non, du Canadien français à préserver les éléments fondamentaux à sa collectivité : sa langue française, sa religion catholique et son mode de vie agraire. Or, sous l'éloge de la « survivance nationale » des romans de la terre se cache un moralisme conservateur et réfractaire. La Femme-terroir est un maillon qui tire son importance de son caractère statique : une femme pure et bonne comme la terre, symbole d'un pays où rien ne doit changer. À la lumière de ce constat sur l'inscription de la Femme-terroir dans cette idéologie conservatrice, nous avons tenté de voir si cette dernière se transformait dans les adaptations cinématographiques. Il s'agissait de voir si les cinéastes avaient ou non, à travers les années, libéré la Femme-terroir de son statisme passif et ainsi contribué à une redéfinition de cette figure dans les fictions nationales québécoises.

Dans le cas du roman de *Maria Chapdelaine* écrit par Louis Hémon en 1933 et de son adaptation cinématographique réalisée par Gilles Carle en 1986, nous avons conclu que, bien que l'adaptation semble, à première vue, se coller de près au récit classique, le cinéaste travestit des éléments précis tels que le texte en prologue, l'arrivée de la fille du Roy colonisatrice, l'inversion de la mort de la mère et de François Paradis, ainsi que l'exclusion de voix surnaturelles de la conscience de Maria, faisant ressortir le caractère sexiste du roman ethnographique nationaliste.

Par le biais de notre étude du roman *Un homme et son péché* de Grignon et de ses adaptations de Paul Gury en 1949-1950 et de Charles Binamé en 2002, nous avons pu voir que la figure de la Femme-terroir est un vecteur par lequel a été abordée la précarité du mode de vie agraire canadien-français au tournant du XIX^e siècle. Par le lien que l'on établit entre la fécondité de la femme et la fécondité de la terre agricole, la Femme-terroir devient un terrain exutoire de la revanche contre ce que Patricia Smart a appelé le « maternel-féminin ». En introduction de chapitre, on faisait référence à cette citation de l'historien et sociologue Gérard Bouchard :

La Terre-mère est un mythe qui a une histoire littéraire, mais il a aussi une histoire sociale et une histoire nationale. [...]il y a un siècle, au Québec, la Terre-mère c'était davantage l'agriculture, c'était elle qui donnait la sève et la nourriture, etc. C'était le propre d'une société

agraire. Aujourd'hui, nous ne sommes plus une société agraire. Notre lien avec la Terre-mère a changé, il n'est plus le même⁹⁶.

Dans ce chapitre portant sur la figure de la Femme-terroir dans l'imaginaire littéraire et cinématographique, nous avons posé la question suivante : qu'arrive-t-il lorsqu'on met en scène une figure féminine qui se présente comme personnification de l'agriculture dans un contexte socioculturel qui a complètement évacué le mode de vie agraire canadien-français? À travers nos analyses de *Maria Chapdelaine* (1983) de Gilles Carle, d'*Un homme et son péché-Séraphin* (1949-1950) de Paul Gury ainsi que de *Séraphin, un homme et son péché* (2002) de Charles Binamé, nous avons démontré que le personnage de la Femme-terroir demeure une personnification du mode de vie agraire dans ces œuvres, mais de manière bien différente.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment la Terre-femme migre, durant les années 60, de la figure de la Femme-terroir à la Femme-nation, la tradition agraire s'étant estompée au profit d'une modernité urbaine. La Femme-terroir et sa fécondité (agraire) seront remplacées par une Femme-nation « moderne » (sexualisée) et « indépendante » (nationaliste). Cette Femme-nation a une histoire bien différente de celle de la Femme-terroir.

⁹⁶ Bouchard, Gérard (2015), « Entrevue sur *Raison et Dérison du mythe : Au cœur des imaginaires collectifs* (Gérard Bouchard, 2014) », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 31 octobre 2015 à Montréal.

CHAPITRE 2 :

FEMME-NATION: FIGURES FÉMININES, NATIONALISME ET RÉVOLUTION TRANQUILLE

À ce titre, c'est moins la Révolution tranquille en tant qu'événement historique qui nous intéresse dans le présent volume, que l'effervescence et l'éclatement de ces discours et mouvements politiques qui traversent la société québécoise et qui, tout au long des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1970, trouvent dans l'acte de (re)naissance du cinéma québécois autour de l'Équipe française de l'ONF, un terrain fertile dans l'invention d'une collectivité.

Bruno Cornellier, « Démystifier ou démythifier la Révolution tranquille » (2006)

Tous les écrivains du Québec couchent avec la même fille qui s'appelle Nation. Mais cette fille n'a pas de maison. C'est pourquoi on dira de celui qui veut devenir écrivain qu'il est un pionnier : comme les pionniers, il lui faudra simultanément construire la maison et baiser la fille, installer l'eau courante, l'électricité, couper le bois, TOUT faire. Ce qu'un jeune écrivain québécois devrait savoir, c'est qu'il ne pourra exercer sa sexualité de façon normale tant qu'il ne vivra pas dans un pays normal.

Jacques Godbout, *Le réformiste* (1975)

En 2004, la revue en ligne *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* publiait, sous la direction de Bruno Cornellier, un numéro intitulé « Sexe, sexualité et nationalité ». La question principale posée par les contributrices et contributeurs du numéro était la suivante : comment est-ce que le cinéma québécois peut nous permettre d'interroger l'évolution du lien socioculturel entre discours sexuel et question nationale? Dans son article d'introduction « Sexe, sexualité et nationalité : coït interrompu ou orgasme continu », Cornellier se penche sur le discours sexuel dominant dans le cinéma québécois, et ce, précisément durant la Révolution tranquille :

[...] la définition de la nouvelle nation québécoise se voulut d'abord celle d'une remise en scène du récit œdipien patriarcal appliqué au développement et à l'imaginaire d'une communauté. Bref, l'authenticité nationale, selon ce modèle, passe nécessairement par une allégorisation identitaire du sujet national/collectif qui se fait bien souvent par le détour de l'économie des sexes⁹⁷.

Les révolutions sexuelles des années 1960 et 1970, à travers le monde, accorderont une place primordiale à la libération sexuelle de la femme. Ce fut le cas au Québec. Or, tel que le remarquent plusieurs historien.nes⁹⁸, ce mouvement pour la libération des femmes ne bénéficiera pas de l'attention, ou du moins, de l'autonomie qu'elle méritait. En effet, l'une des spécificités de la révolution sexuelle québécoise est qu'elle prit place durant une révolution nationaliste : la Révolution tranquille (1960-1976)⁹⁹. Comme le souligne la sociologue

⁹⁷ Cornellier, Bruno (2004), « Introduction. Sexe, sexualité et nationalité : coït interrompu ou orgasme continu », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2 (été-automne). En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero2/parler_cornellier.pdf

⁹⁸ Pour des écrits proposant une réécriture critique de l'histoire de la Révolution sexuelle au Québec, on réfère aux textes suivants :

- Schwartzwald, Robert (1997), « La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille. », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1.
- Vacante, Jeffery (2005), « Writing the History of Sexuality and "National" History in Quebec », *Journal of Canadian Studies*, vol. 2, n° 39.
- Warren, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel: la sexualité dans la revue *Parti pris* » dans Jean-Philippe Warren, dir., *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle*, Montréal, Éditions VLB.

⁹⁹ Bien que la plupart des historien.nes s'entendent sur le début de la Révolution tranquille comme étant l'année de l'entrée au pouvoir de Jean Lesage, plusieurs débattent encore aujourd'hui de l'année devant constituer le marqueur historique de la fin de la Révolution tranquille. Deux écoles de pensée prévalent : une vision défaitiste voulant que la Révolution tranquille se termine avec la crise d'Octobre de 1970 qui aurait mis un important frein aux revendications révolutionnaires et une vision triomphaliste voulant que la Révolution ait pris fin avec la victoire du Parti Québécois de René Lévesque en 1976. D'un point de vue culturel, et plus spécifiquement dans le cadre d'une étude de la cinématographie québécoise, il serait faux de croire qu'à partir d'Octobre 1970 les artistes ont ralenti leurs explorations et réflexions révolutionnaires en lien avec ce mouvement politique et socioculturel. Après de nombreux visionnements des films produits durant les décennies 1960 et 1970, nous pouvons affirmer que les tenants de cette Révolution se poursuivent bel et bien après 1970. C'est pour cette

Diane Lamoureux dans son texte « Nationalism and Feminism in Quebec : An impossible attraction » (1987), les différents discours en faveur de la libération sexuelle des femmes étaient fortement ancrés dans les discours de libération nationale de l'époque. Les mouvements féministes québécois¹⁰⁰ eux-mêmes allaient jusqu'à penser la libération des femmes comme étant indissociable de la libération nationale :

One of the most important slogans of the feminist movement in the late 1960s was "Pas de libération des femmes sans Québec libre, pas de Québec libre sans libération des femmes". This slogan not only indicates the importance of the national question in the political radicalization of women, it also shows that feminists saw their struggles, first and foremost, as part of a wider struggle for national liberation¹⁰¹.

Comme le souligne Lamoureux, les femmes prônaient non seulement la centralité de la cause nationale à la libération sexuelle des femmes, mais elles croyaient également qu'il n'y aurait « pas de Québec libre sans libération des femmes ».

raison que lorsque nous étudions le cinéma de la Révolution tranquille, nous faisons références aux œuvres produites entre 1960 et 1976.

¹⁰⁰ Notons également le choix évocateur du titre du plus important collectif féministe de la fin des années 1960 et du début des années 1970 : le Front de Libération des Femmes (FLF). Ce titre était bien sûr influencé par l'acronyme du Front de Libération du Québec (FLQ), un collectif activiste politique en faveur de l'indépendance de la province du Québec. Tel que le souligne Sean Mills dans son livre *Québécoises debouttes!!* (2004), le FLF prit ses distances de la cause indépendantiste lorsque le mouvement indépendantiste majoritaire cherchera à inciter les femmes à retourner au foyer : « De nombreuses féministes ont cherché à mettre en lumière la nature exploitante de la famille nucléaire, mais pour les nationalistes québécois des années 1970, « la famille, n'est pas seulement l'unité de base de la société, c'est le microcosme de la nation ». Et, comme on peut s'y attendre, « dans le cadre d'une conception de la famille comme microcosme de la nation, le rôle de la mère est central » [...] En outre, au lieu de « valoriser la femme en tant qu'individu, c'est la Femme-mère qu'on glorifie » (1987, 201).

¹⁰¹ Lamoureux, Diane (1987) « Nationalism and Feminism in Quebec: An Impossible Attraction », dans Heather J. Maroney et Meg Luxton (dir.), *Feminism and Political Economy*, Toronto, Éditions Methuen, p. 53.

Or, si comme le suggère Cornellier, l'authenticité de la nouvelle nation québécoise s'est formée autour d'un récit œdipien patriarcal, quelle a bien pu être la place des femmes et des discours promouvant leur libération sexuelle? Plus précisément en ce qui nous concerne : De quelles façons le cinéma a-t-il été influencé par la libération sexuelle de l'époque? Mais aussi comment les discours genrés mis en récit par le cinéma de l'époque ont-ils également joué un rôle dans l'évolution de la pensée en lien avec la révolution sexuelle au Québec? Ce cinéma a-t-il participé, interrogé ou critiqué le déploiement de cette mise en récit de l'authenticité nationale par le sexe?

L'étude de la figure de la Femme-nation nous permettra de soulever les différents éléments convoqués lors de la mise en récit d'une association entre sujet national et objet sexuel. Par le biais de cette figure opératoire élaborée dans les rouages du courant théorique des « Gender and Nation », nous sonderons la construction des discours genrés féminins de trois films québécois des années 1960 et 1970.

Le premier film à l'étude est *Valérie* de Denis Héroux de 1968. Cette œuvre marque le début du courant *Maple Syrup Porn*¹⁰². Le deuxième film est *Q-bec my*

¹⁰² Plusieurs articles soulignent le fait que c'est le magazine états-uniens *Variety* qui a attribué le titre de *Maple Syrup Porn* à cette vague de films québécois. (Citons en exemples les articles « To know Ourselves: Possible Meanings of Canadian Pornography » (Tim Covell, 2016) ou encore « "Maple Syrup Porn": The Secret History of Quebec Popular Cinema » (Canuxploitation, 2009)). Or, aucun de ces articles ne fournit la source précise du numéro ou de l'année de la première publication de ce terme. Il est important de préciser qu'au Québec, plusieurs critiques de cinéma reconnaissent bien avant le magazine *Variety* une certaine corrélation entre ces différentes productions cinématographiques québécoises qu'ils

love de Jean-Pierre Lefebvre sorti un an plus tard, soit en 1969, et se voulant un coup de gueule au phénomène de « exploitation » de l'époque qu'a provoqué le succès de *Valérie*. La troisième œuvre à l'étude est *La vraie nature de Bernadette*, une œuvre de Gilles Carle réalisé en 1972. Ce film met en scène les tiraillements entre urbanité et ruralité, ainsi qu'entre conservatisme et modernisme (éléments fondamentaux à la Révolution tranquille) à travers la quête existentielle du personnage principal féminin.

Afin d'étudier la construction du lien entre femmes et identités nationales dans les représentations visuelles et narratives que propose le cinéma québécois, nous nous pencherons sur la façon dont les films ont parfois contribué à un discours national genré unifié et homogène, mais également comment, dans certains cas, le médium cinématographique a été employé afin de questionner certains éléments du discours patriarcal hétérosexiste nationaliste. La figure de la Femme-nation nous semble le point d'entrée idéal pour étudier ce lien entre discours sexuel et question nationale.

2.1 FICIONS NATIONALES, « GENDER AND NATION » ET FEMME-NATION

Le choix de la figure de la Femme-nation pour interroger, dans les fictions nationales le lien entre discours sexuel et question nationale est né de la lecture

nommèrent à l'époque *Films de fesses*. Nous choisissons d'emprunter le terme *Maple Syrup Porn* puisque celui-ci nous semble plus précisément faire référence d'abord directement aux films québécois, mais aussi faire une seconde allusion à l'aspect sucré/ « sugar coded » des histoires et des propos parfois risibles et grossiers de ces productions.

du livre *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figure* dirigé par Cusack et Bhreathnach-Lynch et introduit plus tôt. Dans le chapitre introductif, Cusack se penche sur la place ou plutôt, sur l'absence de la femme dans la tradition des cultures nationales : « [T]he “national culture” is necessarily a “selective tradition” and reflective of particular interests, rarely those of women »¹⁰³. Un second point important soulevé par Cusack est l'aveuglement de la littérature scientifique par rapport au caractère genré construit par les fictions nationales :

Meanwhile, the nation, with its abstract civic virtues, is commonly allegorised in images of stereotypical female figures. Yet most texts on nations and nationalism have overlooked, or understated, the significance of gender for the construction of nationalist ideology, national life and the constitution of the state¹⁰⁴.

Afin de pallier à cet aveuglement, une branche théorique des « Gender studies », les « Gender and nation », concentre leurs analyses sur les discours genrés des fictions nationales et plus précisément sur la représentation de l'identité féminine dans les récits nationaux.

2.1.1 « GENDER AND NATION »

À partir de la fin de la décennie 1980, les théoriciens et théoriciennes des études de genre ont traité spécifiquement du problème de la naturalisation de

¹⁰³ Cusack, Tricia et Síghle Bhreathnach-Lynch (2003), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.1.

certaines identités sexuelles et genrées et de la marginalisation de d'autres par les discours nationalistes à travers diverses époques et au sein de différentes nations. Ces ouvrages ont participé à l'intérêt qu'a porté la troisième vague féministe¹⁰⁵ à l'étude de l'identité nationale dans la construction des identités genrées et sexuelles. L'un des concepts opératoires définis par les « Gender and nation » pouvant nous permettre de penser l'inscription de la femme dans les récits nationaux est la figure de la [*Woman-as-nation*].

2.1.2 FEMME-NATION

Le concept opératoire de la Femme-nation a été mis en place par la branche d'études « Gender and Nation » pour penser précisément la passivité féminine (objet national) par rapport à l'activité masculine (sujet national), le caractère hétérosexiste du nationalisme, mais également la construction des liens entre corps féminins et territoire national.

V. Spike Peterson, dans son texte « Sexing political identities/nationalism as heterosexism » (1999), souligne justement les dimensions culturelles de la Femme-nation qui, selon elle, sont devenues aujourd'hui intrinsèques à la formation d'une identité nationale et donc rarement remises en question :

¹⁰⁵ La troisième vague féministe voit le jour vers la fin des années 1980. Cette nouvelle vague est fondée sur le désir, chez plusieurs auteurs féministes, de revendiquer la pluralité de l'identité de la femme. Elle se veut une mise en lumière des différences qui existent entre les réalités des femmes de différentes nationalités, religions, classes sociales et orientations sexuelles. On accuse la deuxième vague de n'avoir présenté qu'un seul portrait, qu'une seule version de ce que peut être la réalité d'une femme.

Nation-as-woman expresses a spatial, embodied femaleness: the land's fecundity, upon which the people depend, must be protected by defending the body/nation's boundaries against invasion and violation. [...] It is to emphasize how gender symbols/discourse/dichotomies stabilized through early state-making produced conceptual and structural effects in the modern era, and that these effects are depoliticized by being taken as "natural"¹⁰⁶.

À l'évidence, cette analogie entre la fécondité de la terre et celle de la femme est loin d'être anodine.

L'implication d'un personnage féminin dans la création du lien à la communauté par une association entre la descendance d'un territoire à une mère symbolique (« motherland », langue maternelle) a été pensée par plusieurs théoriciennes et théoriciens venant du domaine de la fiction littéraire québécoise. L'écrivain et journaliste Malcolm Reid, par exemple, a observé la construction du lien entre femme et territoire national dans la littérature politique québécoise produite par la revue *Parti pris* durant les années 1960. Il écrit dans son livre *Notre parti est pris : un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970* (2009) :

N'oublions pas la symbolique érotique : la terre en tant que femme, la femme en tant que terre. Conclusion inquiétante... Pour confondre l'une et l'autre, la terre doit être bonifiée et animée de bonnes doses de mythe et la femme simplifiée, réduite à un objet de conquête [...] faire d'un même combat la conquête du pays et la conquête de la

¹⁰⁶ Peterson, V. Spike (1999), « Sexing political identities/Nationalism as heterosexism », dans Sita Ranchod-Milsson et Mary Ann Tétreault (dir.), *Women, States, Nationalism : At Home with the Nation?*, New York, Éditions Routledge, p. 68 et 63.

femme c'est se heurter inévitablement aux revendications autonomes des femmes¹⁰⁷.

Bien que plusieurs ont observé des traces de la figure de la Femme-nation tel que nous la concevons dans nombreuses formes littéraires au Québec, aucune étude ne s'est penchée spécifiquement sur la présence de cette Femme-nation dans le cinéma québécois des années 1960 et 1970.

2.2 L'ÂGE D'OR DU CINÉMA QUÉBÉCOIS ET AUTRES CONTEXTES SOCIAUX

Afin de mieux positionner les films à l'étude dans ce chapitre, soit *Valérie* (1968), *Q-bec my love* (1969) et *La vraie nature de Bernadette* (1972), nous présenterons ici une brève description de différents facteurs sociaux, politiques et culturels qui agiront comme point d'amorce aux hypothèses que l'on souhaite soulever.

C'est au milieu des années 1950, période associée au déménagement de l'Office National du Film (ONF) d'Ottawa à Montréal en 1954, que l'on note la montée d'un groupe de cinéastes francophones tels que Michel Brault, Fernand Dansereau, Gilles Carle, Jacques Godbout, Gilles Groulx, Claude Jutra, Arthur Lamothe, Pierre Perrault et Clément Perron, pour ne nommer que ceux-ci. L'ONF deviendra une maison de production, mais aussi une importante école de cinéma pour ces jeunes artistes. Le terme « cinéma canadien-français » est alors

¹⁰⁷ Reid, Malcolm (2009), *Notre parti est pris. Un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 144.

remplacé graduellement par le terme « cinéma québécois », ce qui reflète plus que bien la montée, à l'époque, d'un mouvement nationaliste qui avait la quête identitaire de la province au centre de ses priorités. C'est le début de ce qu'on peut appeler la vague des films « identitaire-national ». Ces films, émergeant majoritairement au cours des années 1960, présentent, à travers leurs personnages, différentes quêtes identitaires socioculturelles. Ces quêtes sont en grande partie comprises comme une politique d'émancipation analogue à celle qui se mettait en place à l'époque de la Révolution tranquille. Durant cette période, le processus créatif des cinéastes était compris comme indissociable de cette émancipation identitaire. Comme l'explique Michel Houle dans son texte « Themes and Ideology in Quebec Cinema » (1980), comme la littérature et la chanson populaire de l'époque, le cinéma était au centre de l'élaboration de la nouvelle identité québécoise :

Culturally, it was the emergence of *Québécois* cinema, literature, and songs that was interpreted as the sign that a Quiet Revolution was happening. And it is this particular connection, this equation that caused a diffused awareness of the great *Québécois* in the cinema of that period¹⁰⁸.

Ce cinéma identitaire national aura profondément marqué l'histoire du cinéma québécois et surtout l'appréhension de la société face à sa représentation au grand écran ainsi qu'à la contribution du cinéma dans la construction de l'identité québécoise.

¹⁰⁸ Houle, Michel (1980), « Themes and Ideology in Quebec Cinema » dans *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, p. 10.

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, malgré les grands bouleversements culturels prenant place dans la société québécoise, la censure est encore bien présente, autant dans la production cinématographique nationale que dans la distribution et la diffusion des films internationaux dans les salles de cinéma du Québec. Un événement en particulier initie la révolte des artisans du cinéma québécois contre le Bureau de censure : les coupures faites au film du cinéaste français Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1958). Alors que ce film avait été projeté dans son entièreté au Festival du film de Montréal, quelques mois plus tard, lors de sa sortie en salle, plusieurs minutes du film, plus précisément les scènes mettant en scène la relation adultère, sont coupées par le Bureau de la censure.

Devant la frustration grandissante des spectateurs québécois, le gouvernement met en place, au début des années 1960, une commission afin de réviser le rôle et les pouvoirs du Bureau de la censure. En 1967, cette commission suggère l'abolition complète de ce Bureau. C'est d'ailleurs cette fermeture qui mena plusieurs cinéastes à explorer les limites des mœurs sexuelles et de la mise en scène de la nudité pouvant être projetées sur grand écran sans que leurs œuvres soient censurées ou étiquetées comme étant pornographiques. C'est le début de ce qui fut appelé le *Maple Syrup Porn*.

2.3 MAPLE SYRUP PORN

Le *Maple Syrup Porn* renvoie à un courant cinématographique qui voit le jour en 1968 avec le film *Valérie*. Ce film devient le plus grand succès au *box-office* de l'histoire du cinéma canadien à l'époque. Devant ce succès commercial, plusieurs cinéastes perçoivent la bonne occasion derrière ce genre filmique alliant des éléments pornographiques dits *soft* dans le contexte sociopolitique de l'époque (montée du mouvement nationaliste et révolution sexuelle). Mis à part Héroux, qui récidivera entre autres avec *L'initiation* (1970) et *7 fois par jour* (1971), Claude Fournier deviendra également un cinéaste emblématique de ce courant, mais penchera pour une écriture davantage comique et dérisoire avec des films tels que *Deux femmes en or* (1970), *Les chats bottés* (1971) et *La pomme, la queue et les pépins* (1974). Entre 1968 et 1971, 12 longs métrages de ce genre sont produits au Québec, ce qui totalise près d'un tiers de la production filmique québécoise de l'époque¹⁰⁹. La popularité de ces films au *box-office* s'essouffle vers la fin de la décennie 1970, ce qui mènera à leur disparition au début des années 1980.

L'émergence concomitante de ces deux phénomènes cinématographiques, soit le *Maple Syrup Porn* ainsi que le cinéma identitaire national, représente bien cette période charnière de la société québécoise marquée par la Révolution tranquille et la révolution sexuelle. Ces deux événements, et surtout les

¹⁰⁹ Cette statistique a été produite grâce à l'inventaire de la production de longs métrages dans l'ouvrage de référence *Chronologie du cinéma au Québec (1894-2004)* d'Yves Lever et Pierre Pageau (2005).

changements socioculturels et politiques qui y sont rattachés, ont été si déterminants qu'il n'est pas rare de retrouver, dans le cinéma de cette époque, des œuvres portant sur l'identitaire national qui forgent un lien direct avec l'évolution des mœurs sexuelles, ou encore, des films appartenant à la *Maple Syrup Porn* qui intègrent un discours sur l'émancipation de l'individu à travers son désir de souveraineté nationale. Comme l'écrit Michèle Garneau dans son texte « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours » (2012) :

« Déshabiller la petite Québécoise » aura été le grand slogan de cette période marquée par un fort courant nationaliste qui cherche autant à sexualiser la nation qu'à nationaliser la sexualité¹¹⁰.

Lorsque Garneau emploie l'expression « Déshabiller la petite québécoise », elle fait directement référence à la citation notoire du cinéaste Denys Arcand publiée dans son texte « Cinéma et sexualité » de la revue *Parti pris* en 1964 :

Et à partir du moment où les cinéastes auront oublié leur maman pour déshabiller sereinement leur voisine qui s'appellera Yvette Tremblay ou Yolande Beauchemin, en plein soleil et avec une grande angulaire bien au foyer sur la caméra, à partir de ce moment-là, nous pourrons envisager comme Jean Renoir un cinéma libre en même temps que féroce national. Un cinéma de joie et de conquête¹¹¹.

Cette citation a été reprise par plusieurs et l'expression « déshabiller sa voisine/déshabiller la Québécoise » est devenue, comme le mentionne Garneau,

¹¹⁰ Garneau, Michèle (2012), « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours », dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, p. 213.

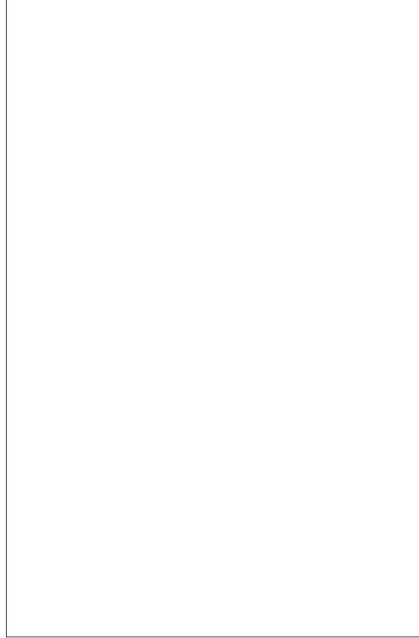
¹¹¹ Arcand, Denys (1964), « Cinéma et sexualité », *Parti pris*, n° 9, p. 97.

symbolique du cinéma de l'époque des années 1960 et 1970, non seulement pour le *Maple Syrup Porn*, mais aussi pour le cinéma québécois en général.

2.4 ANALYSE DES TROIS ŒUVRES

À partir d'une analyse détaillée de scènes précises, nous soulèverons les convergences, mais également les différences dans l'emprunt du corps de la femme comme personnification de la nation par Héroux (*Valérie*), Lefebvre (*Q-bec my love*) et Carle (*La vraie nature de Bernadette*). Bref, nous souhaitons soulever la dimension politique derrière le « déshabillage de la petite Québécoise ».

2.4.1 VALÉRIE



Valérie est l'œuvre pionnière du courant cinématographique *Maple Syrup Porn*. L'histoire du film se ficelle autour de l'émancipation culturelle et particulièrement sexuelle d'une jeune femme nommée Valérie. Le film débute lorsque l'adolescente orpheline décide de fuir le couvent avec un ami pour s'exiler vers la métropole montréalaise. Son « émancipation sexuelle » dans la métropole ne dure en fait que quelques mois car Valérie est rapidement recrutée par le milieu de la prostitution pour finalement se ranger au bras d'un homme qui lui offre de vivre une expérience maternelle par l'entremise de son fils. En fait, le dénouement du film se ficelle autour de l'arrivée d'un veuf plus âgé,

vivant avec son jeune fils. Cet homme convaincra Valérie de mettre un terme à sa prostitution et de s'établir comme bonne mère de famille avec lui et son fils.

Dans ce film, le cinéaste tisse plusieurs liens clairs et explicites entre la situation de la province québécoise et celle de son personnage principal féminin; le fait qu'elle quitte le couvent pour se diriger vers Montréal établit un lien entre l'exode rural et la séparation de l'état québécois et du clergé durant la Révolution tranquille. Dans une entrevue accordée au journaliste culturel George Privet dans le cadre de la série documentaire *Cinéma québécois* (Télé-Québec, 2008), Denis Héroux souligne ceci : « Comme le Québec, Valérie exploite ses ressources naturelles »¹¹². Il fait ici référence à la nationalisation de l'électricité québécoise. Il ne pourrait être plus clair que Valérie représente, pour son cinéaste, une personnification de la nation.

Comme le mentionne le sociologue Jean-Philippe Warren dans son texte « Un parti pris sexuel : la sexualité dans la revue *Parti Pris* » (2012), le mouvement nationaliste québécois avait tendance à associer émancipation identitaire nationale et émancipation sexuelle :

[Les années 1960 correspondent à] une période d'intenses remises en question de la sexualité, non seulement en continuité avec les tendances libérales à la privatisation du corps et la montée de l'individualisme et de l'intimité, mais à l'intérieur même du courant

¹¹² Héroux, Denis (2008), « Entrevue avec George Privet », *Cinéma québécois*, Télé-Québec, Montréal. (0 :25 :36).

nationaliste qui n'hésite pas à recycler la sexualité dans sa rhétorique émancipatrice¹¹³.

Par l'emploi du personnage féminin de Valérie comme figure de la Femme-nation, Héroux s'inscrit de plain-pied dans ce courant de l'époque associant libération nationale et libération sexuelle. Or, lorsque l'on dissèque les modalités des différents regards cinématographiques ainsi que l'arc narratif du personnage de Valérie, on observe une proposition cinématographique conservatrice, traditionnelle et misogyne. Une œuvre bien loin d'être le porte-étendard d'une libération sexuelle de la femme, que plusieurs voulaient faire admettre, son auteur le premier.

La première séquence du film dans laquelle Valérie entame son exode rural est non seulement évocatrice du personnage comme figure de la Femme-nation, mais cette séquence témoigne également de la mise en scène typique du corps de la femme dans les *Maple Syrup Porn*. De plus, dès les premières minutes du film, le cinéaste crée un parallèle entre Valérie et la situation socioculturelle de l'époque. On assiste en effet à une confrontation entre les morales religieuses du couvent rural et l'expérimentation des corps de la jeune génération québécoise que représente le personnage de Valérie.

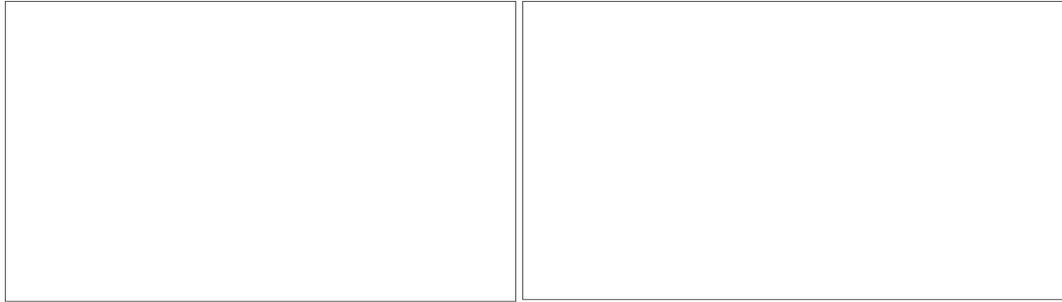
¹¹³ Warren, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel : la sexualité dans la revue *Parti pris* », dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, p. 172.

VALÉRIE DEVANT LE MIROIR

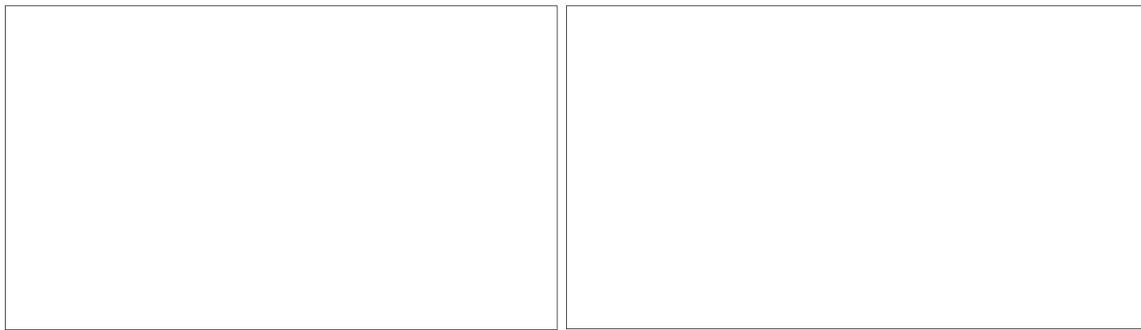
La première séquence débute avec un plan rapproché de l'œil d'une femme, que l'on découvrira plus tard être celui de Valérie. Elle trace, à l'aide d'un pinceau, une ligne noire sur sa paupière. On entend la pièce thématique du film au piano. Un fondu à l'image nous propose alors un plan plus éloigné dévoilant la moitié supérieure de son visage. Un second fondu sur image fait ici une ellipse temporelle : elle, nue, assise devant sa coiffeuse. Elle ne tient plus un pinceau, mais plutôt une brosse à cheveux.



On coupe à cinq reprises, toujours dans une transition par fondu sur image. Cette fois-ci, l'espace demeure le même, mais le montage nous fait avancer dans le temps. On assiste en succession à différents mouvements du personnage; elle brosse ses cheveux, les relève en chignon, prend un air sérieux, rigole en plaçant l'une de ses mèches blondes sur sa lèvre en guise de moustache, etc.



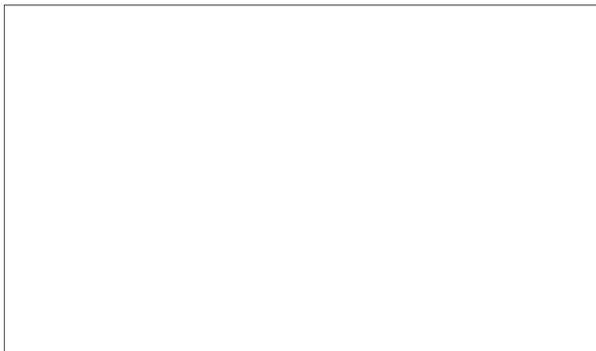
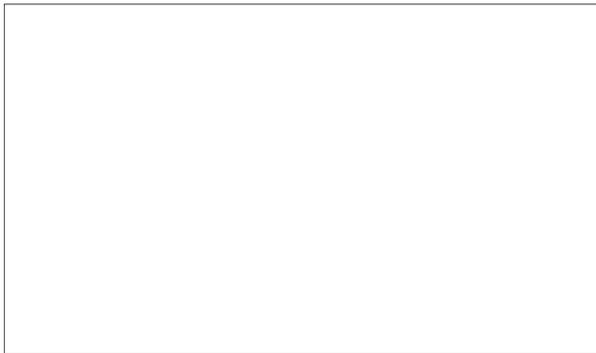
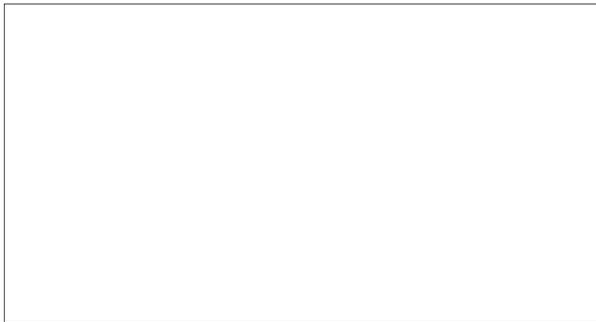
On termine cette séquence sur un gros plan d'un œil à nouveau; or, cette fois-ci, il s'agit de l'œil d'une voyeuse qui l'épie. On découvre alors qu'il s'agit d'une religieuse de son couvent.



Ici, ce n'est pas un homme, mais bien le clergé qui observe secrètement la libération des mœurs de cette Femme-nation. Une personnification de la province qui se libère du joug du clergé. L'œuvre d'Héroux présente également des scènes dans lesquelles le « déshabillage » du personnage féminin n'est offert que pour le regard du spectateur. La scène de l'escale en forêt en est un bon exemple.

L'ESCALE EN FORÊT

Lors d'une escale sur la route entre le couvent et Montréal, Valérie profite du moment durant lequel son ami motard ajuste la mécanique de son bolide, pour enlever son uniforme du couvent et enfiler une tenue plus décontractée. Elle se dirige vers un buisson (très peu feuillu !) et se déshabille. Le cinéaste procède à une érotisation de l'image en coupant toute source de son diégétique et en insérant subitement une musique langoureuse. La scène est montée de façon à sécuriser le spectateur dans sa position de voyeur.



Dans un montage champ contre champ, le cinéaste retourne à trois reprises sur l'homme qui, absorbé par la réparation de sa motocyclette, ne voit pas Valérie se déshabillant à quelques mètres de lui, ni se baignant seins nus dans le lac. Comme l'explique la théoricienne du cinéma Laura Mulvey dans l'un des textes les plus importants de l'histoire des études cinématographiques, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1974), le cinéma propose trois modes de regard :

[...] the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down. There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience¹¹⁴.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette séquence de *Valérie* est que le cinéaste semble insister sur l'élimination du regard du personnage masculin sur le corps de Valérie. Le plaisir voyeur du spectateur s'en voit d'autant plus rehaussé puisqu'il se conforte dans son intimité, son anonymat et même son accès exclusif au corps nu du personnage féminin par rapport au personnage masculin qui, dans la diégèse, porte son regard sur sa motocyclette.

D'autre part, le découpage des scènes est également évocateur du désir du cinéaste d'étoffer l'expérience de voyeurisme du spectateur. À l'évidence, le

¹¹⁴ Mulvey, Laura (1974), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, p. 17.

cinéaste fétichise la nudité de Valérie en enchaînant de multiples gros plans sur différentes parties de son corps. On indique au spectateur ce qu'il doit regarder; le cadrage proscrit tout regard qui ne serait pas dirigé vers le corps de l'actrice. Cet enchaînement de gros plans invite le regard compulsif construit par le cinéma scopophilique auquel faisait référence Mulvey. Selon la théoricienne, la fragmentation du corps que produit une succession de plans rapprochés soutire l'agentivité narrative au personnage. Valérie n'est qu'un personnage-objet pour le regard du spectateur.

The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylized and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look¹¹⁵.

Valérie présente de parfaits exemples de la construction d'un personnage féminin comme objet « à regarder ». On retrouve d'ailleurs ces caractéristiques décrites par Mulvey dans toutes les scènes de « déshabillage » de ce film. Scènes qui, n'ayant aucun contenu narratif, marquent une pause dans l'évolution narrative du film simplement pour ajouter à la boulimie voyeuriste offerte au spectateur¹¹⁶.

Ce personnage-objet, que l'on aime regarder, parle pour la première fois avec un accent « bien de chez nous », arpente les rues de « notre » métropole, s'oppose au régime de « notre » clergé. On fantasme Valérie non seulement comme la voisine québécoise d'à côté, mais aussi comme représentant l'avenir du

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁶ Mentionnons entre autres la scène de la salle d'essayage (0:16:00), la scène du massage (0:27:00) et la scène du bain mousse (0:31:00).

Québec. Valérie est le Québec. Or, elle n'agit pas sur l'avenir de la province, elle le subit. C'est le motard qui la sort du couvent, son « pimp » qui la « libère » sexuellement et le veuf qui lui donne un rôle maternel. Le corps de Valérie est un tableau sur lequel les hommes peignent leur propre désir. Ce sont ces hommes qui sont sujet-national; ils sortiront Valérie/Québec de l'église, l'émanciperont pour finalement la ramener bien confortablement à son rôle de mère dans la grande famille nationale nucléaire.

VALÉRIE, CE CORPS BIEN DE CHEZ NOUS

Tel que mentionné plus tôt, le film d'Héroux arrive sur les écrans quelques mois après l'abolition du Bureau de censure en 1967. Plusieurs voient, dans ce film un désir de la part d'Héroux d'instruire le peuple québécois, que l'on accusait de n'avoir encore rien vu en matière de sexualité. En regardant de près cette proposition cinématographique, on observe plutôt un leurre : une visée ayant supposément pour objectif de libérer « la Québécoise bien de chez nous », mais qui devient plutôt un garde-fou derrière lequel se cache le cinéaste afin de justifier la mise en scène des nombreuses « mises à nu » de son personnage féminin. C'est d'ailleurs une idée que dénonce le cinéaste Jean-Pierre Lefebvre dans son œuvre pamphlétaire *Q-bec my love* :

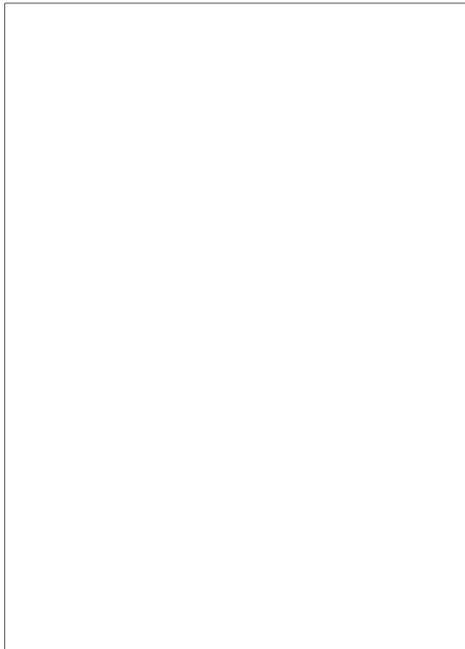
Malheureusement, le premier cinéma érotique ici l'a contournée [la libération], l'a évitée complètement. On n'a pas parlé de désir, on a parlé de seins, on a parlé de fesses, on a parlé de frustration et donc on

a créé un voyeurisme supplémentaire. [...] Ce n'était surtout pas un instrument de libération, c'était justement un cinéma qui jouait sur la culpabilité des Québécois et sur le fait qu'on n'avait pas vu grand-chose. D'ailleurs, c'est tout ça qui m'a fait faire ma colère qui s'appelle *Q-bec my love*¹¹⁷.

Dans *Q-bec my love*, Lefebvre pervertit et surtout tourne en dérision, par l'entremise de son personnage féminin principal nommé Q-bec, l'emploi de la figure de la Femme-nation que l'on trouve dans *Valérie*.

¹¹⁷ Lefebvre, Jean-Pierre (2008), « Entrevue avec George Privet », *Cinéma québécois*, Télé-Québec, Montréal.

2.4.2 Q-BEC MY LOVE



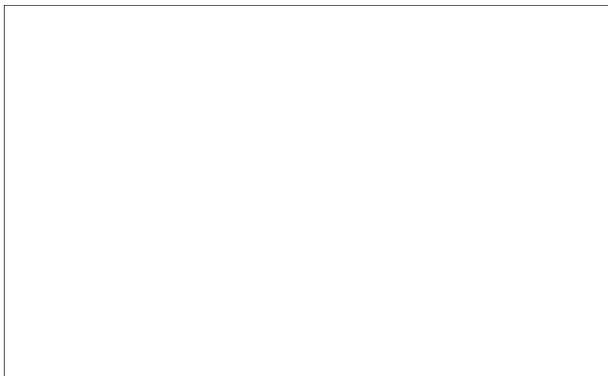
Dans le but de dénoncer la perversité du discours sexuel du film à succès sans précédent qu'est *Valérie*, Lefebvre emprunte directement à Héroux cette association entre corps féminin et nation et la *dénude* complètement de subtilité dans *Q-bec my love* (1969) : son personnage féminin, qui s'appelle Q-bec, entretient des relations intimes avec des personnages masculins dont les noms sont Peter Ottawa et Sam Washington. La lettre Q du prénom du personnage fait directement référence à son homophone « cul » et par le fait même au qualificatif « film de cul » qui a été associé aux *Maple Syrup Porn*.

Q-bec my love ne présente pas un arc narratif conventionnel. Le film est constitué de plusieurs tableaux tous indépendants les uns des autres : des vignettes parfois surréalistes, parfois purement iconiques, parfois empreintes

d'une critique sociale explicite. Le personnage de Q-bec est présent dans la majorité des scènes et les vignettes peuvent être comprises comme représentant divers moments de son histoire, de l'arrivée de Samuel de Champlain jusqu'à la Révolution tranquille.

PRÉSENTATION « HISTORIQUE » DU PERSONNAGE Q-BEC

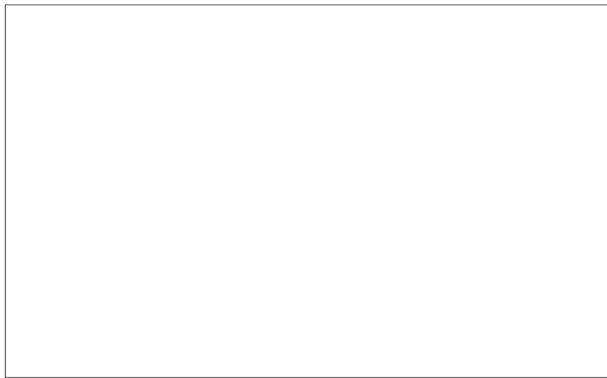
Dans une scène qui alterne entre des plans de Q-bec assise sur un lit, dialoguant avec la caméra, et des plans rapprochés de certaines parties de son corps nu, Q-bec se présente aux spectateurs. Afin d'offrir une étude présentant à la fois le texte récité par le personnage et le montage des images qui y est associé, nous entrecouperons les transcriptions des citations de Q-bec avec des descriptions des images en italique :



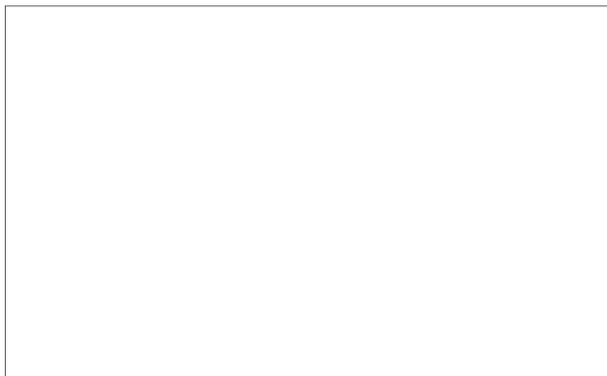
- « Je m'appelle Q-bec. » *Elle est assise droite, costumée d'un boa de plumes, elle parle directement à la caméra.*



- « J'ai 434 ans. Je fus découverte en 1535. » *Q-bec couchée sur le ventre, on soulève le drap pour y découvrir son corps nu.*



- « En 1608, Samuel de Champlain, après avoir aperçu mon cap Diamant ». *On coupe à un plan des fesses nues de Q-bec.*



- « Il débarqua sur moi et débroussailla un coin de ma forêt vierge. Mon nom, d'origine indienne, signifie « passage rétréci ». *Un plan en travelling vers le haut part de ses pieds et monte jusqu'au haut de ses cuisses.*

- « Samuel me glissa un jour à l'oreille... Samuel me glissa un jour à l'oreille... [Un homme hors champ lui souffle le texte] ... la conversion d'un infidèle vaut mieux que la conquête d'un empire. C'est ainsi qu'il fit d'une pierre deux

coups, établissant à force de conversions l'empire de Dieu. » *On coupe à un montage de photographies de différentes églises catholiques.* (0 :24:05- 0 :24:58)

Cet extrait n'est qu'une des nombreuses scènes parodiant l'emploi de la figure de la Femme-nation des *Maple Syrup Porn*. Lefebvre tente, au moyen de l'humour, de ridiculiser l'association corps féminin et territoire national en poussant celle-ci à l'extrême. De plus, par le biais de l'insertion d'un commentaire du souffleur de texte hors champ et par le fait que Q-bec s'adresse directement à la caméra, Lefebvre brise le quatrième mur rappelant au spectateur qu'il regarde une œuvre de fiction construite pour un public.

LE « RHABILLEMENT »

Lefebvre se moque également des scènes de « déshabillage » de *Valérie*. On tente ici d'en faire ressortir l'aspect cosmétique et de rappeler que si ce n'était pas du biais stylistique cinématographique de ces scènes par les cinéastes des *Maple Syrup Porn*, le « déshabillage » serait complètement banal. Le cinéaste critique ces scènes en proposant plutôt une scène de « rhabillage ». Dans cette scène, Lefebvre capture en plan large Q-bec et Peter Ottawa enfilant leurs différents vêtements avec de sortir de la maison.



Durant les scènes de nudité des *Maple Syrup Porn*, les personnages font face à la caméra et la séquence est construite autour d'une succession de gros plans. Or, dans cette scène, on regarde plutôt Q-bec et son partenaire se rhabiller dos à la caméra dans une mise en scène intentionnellement ennuyeuse et mécanique. Comme l'explique Mulvey, ce refus du plaisir voyeur est en fait l'un des outils les plus efficaces qu'un.e cinéaste peut prendre pour contester les mécanismes qu'emploie le cinéma dit « traditionnel » pour produire du désir à l'écran :

As an advanced representation system, the cinema poses questions of the ways the unconscious structures ways of seeing and pleasure in looking. [...] The alternative [cinema] is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire¹¹⁸.

La trame sonore de cette scène propose également un paradoxe important : le cinéaste insère une musique lascive rappelant celle qui est normalement utilisée lors des scènes de *striptease* tandis qu'en voix hors champ, on nous présente

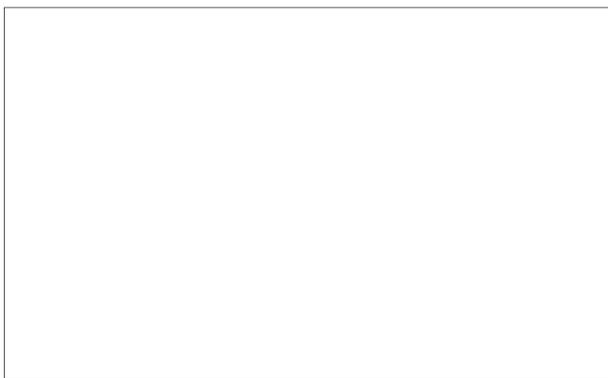
¹¹⁸ Mulvey, Laura (1974), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, p. 7-8.

différentes données géographiques sur le territoire canadien et québécois. À travers ces collages paradoxaux, Lefebvre vise à déstabiliser et *dénaturer* les attentes du spectateur.

LE MIROIR

Alors que Héroux utilisait tous les moyens à sa disposition pour conforter le spectateur dans une position de voyeurisme, Lefebvre s'efforce de son côté de soutirer les plaisirs aux scènes de nudité en déconstruisant toute illusion de fiction. Dans une scène que nous nommerons « la scène du miroir », le cinéaste confronte par différents procédés cinématographiques les attentes du spectateur en ce qui a trait à la mise en scène de la nudité féminine dans le cinéma québécois populaire de l'époque.

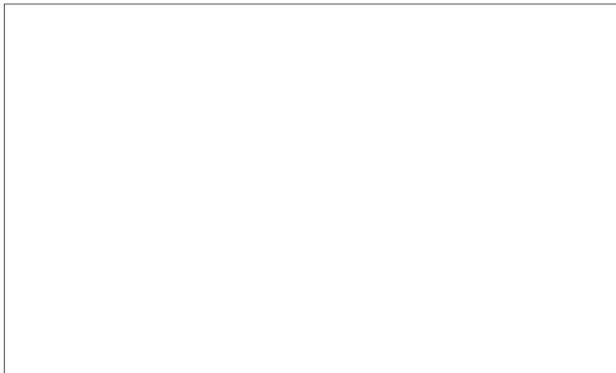
La scène est tournée en plan large, une porte s'ouvre et on peut voir, au fond de la pièce, le personnage de Q-bec nue, les bras croisés cachant sa poitrine.



Le montage produit une ellipse temporelle pour reprendre à la même prise de vue du départ. Ce montage produit un effet aguichant pour le spectateur qui avance au moyen d'un lent close-up vers un corps nu pour immédiatement se le faire dérober en reculant la prise quelques secondes plus tôt lorsque la porte de la pièce était encore fermée. Dans la deuxième prise, la caméra pénètre dans la pièce, on se rapproche du corps de Q-bec. Peu à peu, elle décroise son bras gauche. On aperçoit alors que la femme tient un miroir rond. Elle le déplace tranquillement vers son sexe.



La caméra est alors si près de son corps que la seule image dans le cadre devient alors la présence de l'équipe de tournage qui est reflétée par le miroir.



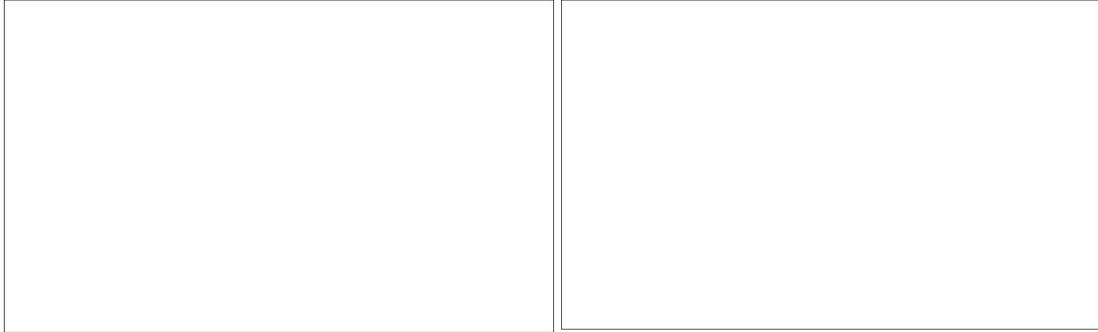
Le gros plan sur le corps de la femme brise complètement le monde fictionnel du film dans lequel le spectateur était immergé. Au moyen de cette mise en scène, le cinéaste rappelle au spectateur qu'il y a une équipe de tournage derrière ce plan : on brise une fois de plus le quatrième mur. L'équipe de tournage tente de capturer, à travers un zoom lent, les moindres détails du corps dénudé de l'actrice, mais Q-bec refuse en posant un miroir sur son corps. L'équipe de tournage se voit par le fait même, confrontée à son propre voyeurisme.

Également, dans cette scène, Lefebvre insère à la trame sonore un commentaire audio portant sur le voyeurisme au cinéma : en voix hors champ on peut entendre un homme dire : « Si Dieu créa la femme, le cinéma créa le trou de serrure ». Par cette phrase, Lefebvre souligne l'aspect parfois pervers du cinéma en faisant référence au symbole du voyeurisme par excellence : le trou de serrure. Mulvey aurait certainement félicité l'exercice de ce film qui, cinq ans avant la publication de son article canonique « Visual Pleasure and Narrative Cinema », pervertissait déjà les mécanismes du regard au cinéma.

JOUETS DE GUERRE

La scène des jouets de guerre est sans aucun doute celle qui pousse le plus loin les limites de l'association entre corps féminin et territoire national personnifié par la Femme-nation : étendue nue sur un lit, Q-bec se fait bombarder par des armes-jouets que manie le personnage de Sam Washington.

Le personnage masculin (sujet-nation) joue littéralement à la guerre sur le corps nu du personnage féminin (objet-nation).



Alors que Q-bec gémit à chaque attaque, Sam commente à voix haute la scène de combat. Le lien entre le corps de la femme et le territoire national ne pourrait être plus évident. On note que la scène est tournée en une seule et longue prise. La caméra est mobile et, plutôt que de focaliser sur le corps nu de la femme, pratique des films populaires de l'époque, son mouvement est complètement indifférent à cette exhibition du corps. On lui préfère le scénario de guerre que nous offre Sam en suivant plutôt chaque mouvement de ses avions et chars d'assaut. Le corps de Q-bec entre et sort du cadre selon le va-et-vient des jouets sur son corps. On peut comprendre ce choix esthétique comme un désir de confronter de nouveau le spectateur dans ses attentes.

Les scènes de *Q-bec my love* décrites ci-dessus sont clairement construites pour faire ressortir l'aspect réducteur de la représentation des personnages féminins comme symbole d'une nation entière. Dans une entrevue que Lefebvre

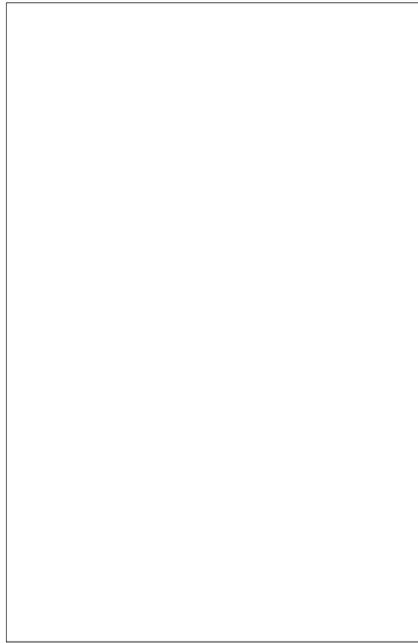
nous a accordée en avril 2014, le cinéaste décrit sa perception du film 45 ans plus tard :

C'est un film [*Q-bec my love*] qui s'inscrit dans l'évolution de notre cinéma, de notre mentalité, qui est contre la censure autant que contre une vague qui était, au fond, commerciale, mais qu'on disait libératrice de la femme et de sa sexualité. Comme je dis souvent c'était une colère, un geste de colère en me disant : « si on veut faire des films de cul faisons-le, mais ne prenons pas toutes les précautions, n'utilisons pas tous les prétextes ». C'était une époque où on pouvait faire des films dans un état d'urgence¹¹⁹.

Par le biais d'une parodie de la figure de la Femme-nation telle qu'elle était proposée par les *Maple Syrup Porn*, Lefebvre canalise cette colère envers un discours de libération sexuelle qu'il qualifie d'hypocrite et de profiteur. Trois ans plus tard, en 1972, Gilles Carle proposera également un pastiche de la figure de la Femme-nation. Dans *La vraie nature de Bernadette*, ce seront les fondements de la Révolution tranquille et de l'entrée du Québec dans l'« ère moderne » qui sont critiqués. Cette critique repose pour sa part sur le parcours existentiel de Bernadette; figure de la province représentant une Femme-nation décalée.

¹¹⁹ Lefebvre, Jean-Pierre (2014), « Entrevue sur *Q-bec my love* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 2 avril 2014 à Montréal.

2.4.3 LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE



La vraie nature de Bernadette est une œuvre de Gilles Carle réalisée en 1972.

Contrairement aux deux œuvres précédemment abordées dans ce chapitre, ce film fut produit après la Crise d'octobre de 1970¹²⁰. Bien que le film n'aborde pas

¹²⁰ La Crise d'octobre est un moment déterminant dans l'histoire contemporaine du Québec. Depuis le début des années 1960, le Front de libération du Québec (FLQ), un groupe paramilitaire promouvant l'indépendance du Québec et la création d'une société de travailleurs, prône les actions directes et violentes et accumule les attentats à la bombe. En octobre 1970, deux cellules du FLQ kidnappent respectivement le diplomate britannique James Cross et le vice-premier ministre du Québec, Pierre Laporte. James Cross est relâché, mais Pierre Laporte périt dans l'appartement d'un de ses ravisseurs. On dépose son corps dans le coffre d'une voiture stationnée à l'aéroport de la municipalité de Saint-Hubert. Quelques heures après le dépôt, la cellule indiquera aux journalistes l'emplacement du corps du ministre. Le premier ministre fédéral de l'époque, Pierre Elliott Trudeau, fait appel à son armée et applique la Loi des mesures de guerre. On arrête alors, sans mandat, des milliers d'hommes et de femmes que l'on soupçonne d'être des sympathisants à la cause de l'indépendance du Québec. Le décès de Pierre Laporte, l'application des mesures de guerre ainsi que le désillusionnement et désenchantement général par rapport aux espoirs formés durant la Révolution tranquille sont les éléments principaux qui plongeront le Québec dans un état de crise. Une crise qui débutera avec Octobre 1970 et qui, pour certains, ne prendra fin qu'à la première élection du parti politique provincial indépendantiste de René Lévesque en 1976, le Parti Québécois.

concrètement ce moment charnière de la nation québécoise, il faut tout de même souligner le fait qu'il est réalisé dans un tout autre contexte social que *Valérie* et *Q-bec my love* produits respectivement en 1968 et 1969. Il est également important de souligner que Gilles Carle était un sympathisant à la cause de l'indépendance du Québec. Il a d'ailleurs publié ses écrits dans la revue politique de gauche séparatiste *Parti pris*. Lorsque l'on prend en considération les allégeances politiques de l'artiste ainsi que le moment durant lequel *La vraie nature de Bernadette* a été réalisé, plusieurs éléments narratifs prennent une dimension polysémique. Une étude du rapport de Bernadette au religieux et à la nature nous permet de penser certains éléments et développements narratifs comme représentatifs des chamboulements sociopolitiques que venait de traverser la société québécoise. Son désenchantement face au mode de vie agricole et sa frustration face au dogme catholique qui s'acharne sur elle font de Bernadette une figure de Femme-nation représentant le Québec de son époque.

La vraie nature de Bernadette relate l'histoire de Bernadette, une citadine qui décide, du jour au lendemain, de quitter son mari, sa demeure huppée et son mode de vie urbain pour aller s'installer sur une ferme en compagnie de son jeune fils. Elle se convertit alors au végétarisme, fait vœu de simplicité volontaire et ne veut vivre qu'entourée de choses « naturelles ». Le premier fermier qu'elle rencontre se nomme Thomas et bloque la route avec son tracteur afin de protester contre le refus du ministre de l'Agriculture de mettre en place un syndicat pour

les fermiers. Désillusionné face à l'avenir du mode de vie rural, Thomas remet immédiatement en cause les intentions et surtout l'utopisme de Bernadette face au mode de vie « naturel » qu'elle croit retrouver dans la campagne québécoise.

Ses prochaines rencontres avec les fermiers du village sont beaucoup moins antagoniques. Les hommes du village, voyant la (trop) grande générosité de la libre penseuse, en profitent pour obtenir des faveurs matérielles et sexuelles de la part de leur nouvelle voisine. La maison de Bernadette devient rapidement une commune où tous (majoritairement des hommes âgés ou marginalisés) sont invités à partager la table et à obtenir, lorsque souhaitée, une faveur sexuelle.

Malheureusement pour Bernadette, les gens du village se mettront vite à abuser de sa bonté : ses locataires mettront à l'épreuve ses limites morales et son intégrité corporelle. On lui confiera de force un enfant handicapé et lorsqu'elle réussira à le faire marcher et parler, on la béatifiera en Sainte-Bernadette pour finalement mieux abuser d'elle sous prétexte de piété. Voyant l'attention et la vénération qu'elle obtient de la part des fermiers, les autorités du village lui mettront des bâtons dans les roues et, remettront en question les motivations généreuses de son comportement. Bernadette finira par se rallier à la cause syndicale de Thomas pour mettre un terme à l'abus des fermiers par le gouvernement, dont elle aura pris conscience peu à peu. À la grande surprise de tous, une escalade de tensions et de frustrations mènera cette ancienne pacifiste à prendre les armes et à tirer sur ses nouveaux pèlerins.

ANALYSE FILMIQUE

Afin de présenter les différents éléments narratifs qui nous permettent de penser le personnage de Bernadette comme une figure de la Femme-nation, nous diviserons notre analyse du film en trois temps. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le symbole de la « nature » de Bernadette et de ses échos face à la situation socioculturelle québécoise post-Crise d'octobre. Nous analyserons ensuite la scène d'ouverture et son générique qui, à notre avis, constituent une excellente introduction du traitement des thématiques centrales du film par le cinéaste. Finalement, le troisième élément à l'étude sera la mise en récit des « miracles » de Bernadette et son opposition au dogme religieux.

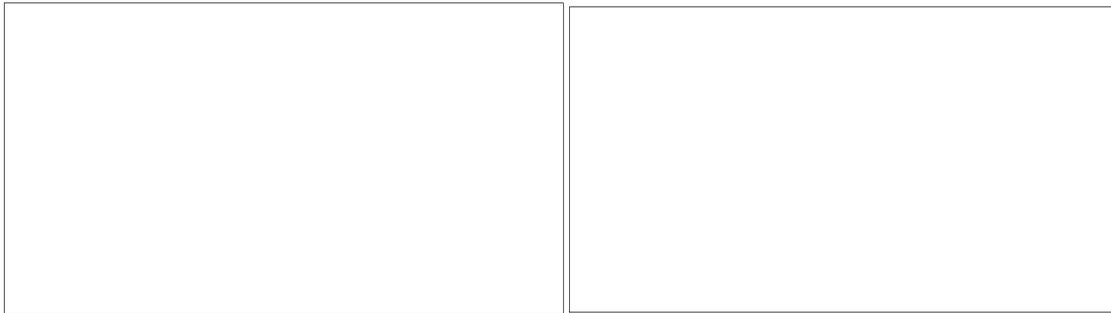
UNE « VRAIE » NATURE

L'utopisme de Bernadette face à la vie à la campagne est exposé dès les premières minutes du film et est immédiatement contesté. Lorsqu'elle tente de convaincre Thomas de cesser sa protestation contre la précarité de la vie agricole, sa réponse sarcastique soulève l'aspect cosmétique de la conception qu'à Bernadette de la vie en campagne :

[Bernadette] C'est de la contestation puérile. Vous avez tout ici, l'air pur, la nature, la solitude, vous savez donc pas en profiter.

[Thomas] C'est vrai, j'y avais pas pensé! (0 :07 :35- 0 :7 :50)

Tout au long du film, ce fermier confronte les idéaux et les attentes de Bernadette face à la vie « naturelle » de la campagne. Thomas aspire à sortir de ce village « qui est en train de mourir » (0 :06 :35), tandis que Bernadette veut sortir de la ville qui empoisonne son fils. Contrairement à Thomas qui voit la révolte comme seule issue à son problème, Bernadette croit naïvement que pour régler ses problèmes, il suffit de déménager à la campagne. Carle pousse au ridicule la symbolique du « naturel » fantasmé par Bernadette. Par exemple, à différents moments du film, le cinéaste introduit dans le cadre des fruits et des légumes à l'intérieur d'une mise en scène expressément dérisoire.



Tel que le souligne Vincent Grondin dans son texte « Gilles Carle et l'impossible nature de Bernadette » (2016) :

Voilà bien le paradoxe de Bernadette : elle idéalise certains objets en raison de leur caractère naturel bien qu'elle soit incapable de comprendre de quelle manière ils proviennent de la nature¹²¹.

¹²¹ Grondin, Vincent (2016), « Gilles Carle et l'impossible nature de Bernadette » *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, En ligne : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-17-hiver-2016-cinema-et-philosophie-par-s-santini-et-p-a-fradet/articles/gilles-carle-et-limpossible-nature-de-bernadette-par-vincent-grondin/>

Il est intéressant de noter que dans les deux dernières images, le personnage de Thomas, effigie de la vie à la campagne, est invité dans le plan afin d'accentuer le décalage entre le mode de vie « naturel » fantasmé de Bernadette et celui vécu par les gens du village.

Grondin suggère également que la critique de Carle envers la nature fantasmée de Bernadette est précisément ancrée dans la situation socioculturelle des années 1970 :

L'objectif principal de Gilles Carle est en effet de critiquer la mentalité hippie des années soixante qui rejette toutes les conventions sociales pour mener une existence plus libre, davantage à l'écoute de la nature¹²².

Il est vrai qu'à première vue, Bernadette est un symbole de la mentalité hippie des jeunes urbains de la décennie 1970, mais le symbolisme ne s'arrête pas là. Bernadette ne veut pas seulement intégrer la nature à son mode de vie, elle souhaite également faire un retour aux traditions agraires québécoises, ce qui est bien différent de la mentalité hippie/« peace and love ». Il faut également souligner le rapport des autres personnages face à son désir de retour à la terre. Les villageois semblent percevoir en Bernadette un modèle féminin appartenant à une époque révolue. En effet, on lui envoie l'enfant de Madeleine puisque dans cette culture traditionnelle québécoise d'antan¹²³, on assumait que les femmes avaient (ou plutôt devaient toutes avoir) la fibre maternelle. On se méprend sur

¹²² *Ibid.*

¹²³ Pour une définition des valeurs traditionnelles canadienne-françaises associées spécifiquement aux femmes, on réfère à la définition offerte dans le chapitre 1.

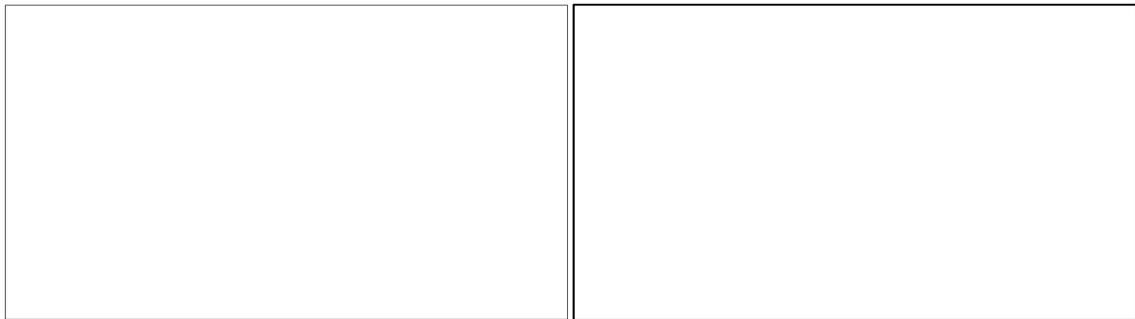
sa générosité et sa bonté et on les interprète en fonction des valeurs judéo-chrétiennes. On tente même de la pontifier en Sainte-Bernadette, ce qu'elle refuse farouchement. En bref, Carle confronte l'utopie naturiste de Bernadette non pas pour émettre une critique de l'idéologie « hippie », mais plutôt pour suggérer et critiquer la prégnance des valeurs traditionnelles, catholiques et patriarcales au sein de la société québécoise.

D'ailleurs, dès le générique, Carle propose la cohabitation du traditionnel et du moderne dans le contexte socioculturel québécois dans lequel s'ancre le film. Cette thématique de la dualité, de l'impossibilité d'une seule et unique nature sera explorée tout au long du film. Elle trouvera écho dans la quête existentielle de Bernadette, mais également dans la représentation des confrontations idéologiques importantes dans la société québécoise de l'époque.

LE GÉNÉRIQUE D'OUVERTURE

Le film débute avec une scène prenant place dans la demeure montréalaise de Bernadette. Elle annonce à son mari, par téléphone, qu'elle et leur fils Yannick ne rentreront pas souper. En fait, ce qu'elle ne lui dit pas, c'est qu'elle le quitte et part vivre à la campagne. On coupe ensuite à une prise de vue d'une automobile en mouvement qui déferle sur les routes. On entend seulement le bruit des pneus qui roulent sur l'asphalte. Après quelque temps, on atteint une fourche qui sépare le chemin asphalté d'une route de terre. La voiture prend la

route de terre. On entend alors un son beaucoup plus fort des pneus sur le chemin raboteux. Quelques secondes après la bifurcation vers la route de terre, une musique imposante de violons et d'accordéons se fait entendre. Cette musique d'antan fait directement écho à un mode de vie folklorique. On enchaîne ensuite avec le générique du film qui est superposé sur les images de la route. En premier lieu, on aperçoit le nom de Bernadette, il est écrit au moyen d'une police « ancienne ». On insère ensuite deux intertitres sur lesquels on lit « la vraie nature de » en haut et en bas du prénom « Bernadette » en police différente, en police plus « moderne » :



Kester Dyer dans son texte « Miracles, mythes, cinéma : *La vraie nature de Bernadette et The Butcher Boy* » (2012) souligne l'ironie derrière l'emploi du terme « vraie nature » :

En se servant ironiquement du qualificatif « vraie », Carle souligne l'artifice du mot « nature », évoquant immédiatement la naïveté de Bernadette envers la campagne et la possibilité d'agir conformément à un caractère inné¹²⁴.

¹²⁴ Dyer, Kester (2016), « Miracles, mythes, cinéma : *La vraie nature de Bernadette et The Butcher Boy* » dans *Le Québec et l'Irlande : Culture, histoire et identité* édité par Simone Jolivette, Isabelle Matte et Linda Cardinal, Québec, Édition Septentrion, p. 171.

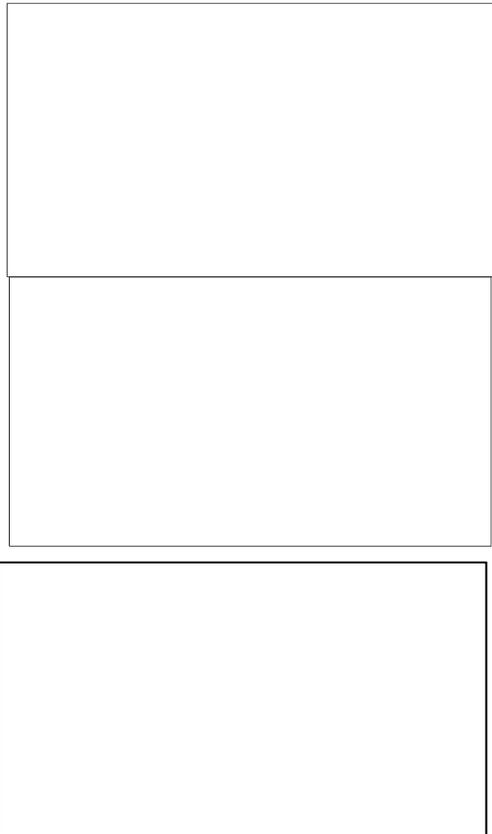
Il est vrai que le mot « nature » renvoie immédiatement le spectateur vers le désir de Bernadette de vivre sur une ferme et d'élever son fils de manière « naturelle ». Or, nous croyons qu'il est également possible de comprendre le mot « nature » comme le caractère spécifique de Bernadette : *sa* nature. Il semble ici que l'esthétique choisie par le cinéaste pour introduire le titre de son film en deux polices bien différentes (une police traditionnelle et une police moderne) souligne la double « nature » de Bernadette, une complexification du caractère de la Femme-nation.

LES MIRACLES DE SAINTE- BERNADETTE

Dans cette troisième section d'analyse, nous nous pencherons sur la mise en récit des « miracles » de Bernadette ainsi que sur son opposition face au dogme religieux. Ce qui nous intéresse dans ces « miracles », ce n'est pas leur mise en scène en tant que telle, mais plutôt leur rôle dans le récit du film. Plutôt que de mettre l'accent sur la véridicité ou la fausseté de ces deux miracles, soit le retour de l'eau du puits et la guérison de l'enfant handicapé, Carle emploie ces symboles religieux pour mettre en scène l'asservissement catholique et ses perversions.

Le premier miracle débute lorsqu'une femme du village nommée Madeleine fait don de son enfant à Bernadette. Ayant la réputation au village

d'une femme volage et frivole, Madeleine se perçoit comme étant inapte à élever son enfant qui souffre d'un sérieux handicap (le garçon de 5 ans ne peut ni marcher ni parler). De son côté, Bernadette accumule les admirations pour son don de soi, sa charité et son côté maternel¹²⁵. La piété de ces villageois judéo-chrétiens les amène à se méprendre à l'égard de ces qualités humaines et à les considérer comme des indices de sainteté. On se précipite pour faire de Bernadette, la Sainte-Bernadette. Madeleine saisit l'opportunité à son tour et abandonne son enfant chez cette femme idolâtrée. On apprendra plus tard que la jeune mère s'est enlevé la vie en sautant dans la rivière.

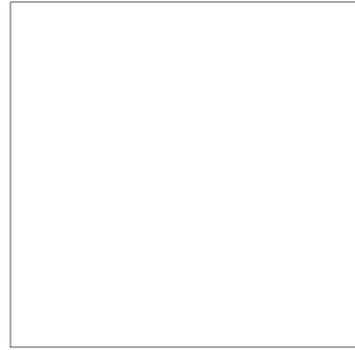
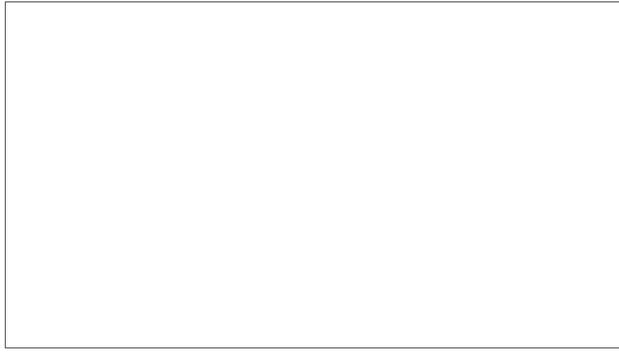


¹²⁵ Soulignons qu'elle maternelle davantage les hommes d'âge mûr du village que son propre fils.

Il est important ici de noter l'ironie dans cette mise en récit de la sainte (Bernadette) et de la putain (Madeleine). Carle, par la mise en scène de ces jugements précipités face aux « miracles » de Bernadette, propose une piété encore bien présente dans les campagnes québécoises. Ajoutons que ce sont la culpabilité et la honte engendrées par les jugements des gens du village qui entraînent le suicide de Madeleine. À force de lui suggérer que le handicap de son enfant est une punition divine due à la « mauvaise vie » qu'elle a vécue, Madeleine s'éloigne de son enfant afin de le sauver de sa malédiction. Bernadette condamne les gestes et les dires des gens du village qui ont poussé Madeleine à ce geste fatidique.

Ce n'est pas non plus un hasard que Carle nomme le personnage de la femme-putain du village Madeleine. On perçoit, en effet, un lien entre ce prénom et la figure de Marie-Madeleine, la prostituée repentie de l'Évangile catholique. En forgeant ce lien entre la Madeleine condamnée du film et la Marie-Madeleine pardonnée par Jésus-Christ, le cinéaste souligne la mauvaise interprétation et l'application équivoque des valeurs chrétiennes par les villageois et leur clergé.

Le choix du prénom de Bernadette fait également référence à l'histoire du catholicisme : celle de Sainte-Bernadette-Soubirous. L'histoire de cette sainte trouve directement écho dans le deuxième « miracle », celui du retour de l'eau.



Bernadette dans le film Gilles Carle (Gauche) et Bernadette Soubirous en peinture sur la couverture du livre *Bernadette vous parle* (René Laurentin, 1972) (Droite)

Bernadette Soubirous est née à Lourdes en 1844. Elle est reconnue pour avoir été témoin de 18 apparitions à l'âge de 14 ans. Ces apparitions eurent toutes lieux au même endroit : une grotte non loin de sa bourgade dans les Pyrénées. Lors de ces apparitions, on raconte que Bernadette creusait avec ses mains le sol de la grotte, attendait la venue de l'eau et buvait l'eau boueuse tel que le lui demandait la figure de son apparition, la Sainte-Vierge. Peu à peu, le plancher de la grotte laissait passer un filet d'eau de plus en plus grand et de plus en plus pur. Cette eau est alors rapidement envoyée au village et donnée aux grands malades.

Dans l'une des mises en récit les plus complètes des apparitions et interrogatoires de la jeune sainte, René Laurentin dans *Bernadette vous parle : une vie de bernadette par ses paroles* (1972) relate la réticence de la jeune femme elle-même, par rapport au potentiel « miraculeux » de l'eau qu'elle a fait venir à la grotte :

Bernadette, qui oublie les tracasseries, ne s'attarde pas davantage au merveilleux.

« Y a-t-il, à votre connaissance, des faits miraculeux, des cures opérées miraculeusement? »

« On m'a dit qu'il y avait eu des miracles, mais à ma connaissance, non! »

Paul de Lajudie est si étonné qu'il repose la même question sous une autre forme. Elle répond de même :

« ...Pas à ma connaissance personnelle, je ne les ai pas vus. »

« On a dit que vous aviez contribué à quelques-uns de ces miracles. Est-ce vrai? »

Elle répond...en souriant...

« Oh! Non, Messieurs ! Non, Monsieur ! aucun ! »¹²⁶

Mis à part le retour de l'eau miraculeuse, il est possible de tracer un second parallèle entre le récit de Bernadette Soubirous et celui de *La vraie nature de Bernadette* : le doute de la sainte face à ses pouvoirs divins. Tout comme Bernadette Soubirous, malgré la pression des gens du village et des médias¹²⁷, le personnage principal du film de Carle refusera d'admettre un quelconque caractère miraculeux à son action lorsque Roch, le boiteux, lui demandera de guérir sa jambe.

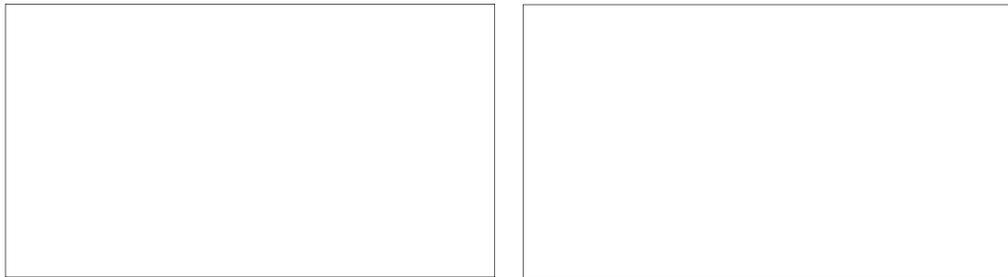
- [Roch] Bernadette, je veux que tu guérisses ma jambe! Tu es capable Bernadette, j'ai foi en toi. Je sais que tu peux me guérir si tu le veux.

- [Bernadette] Non Roch, je te défends de penser quelque chose comme ça, je te le défends [...] un miracle ça se peut pas. (1 :15 :35- 1 :16 :05)

¹²⁶ Laurentin, René (1972) *Bernadette vous parle*, Paris, Édition Lethielleux, p. 213-214.

¹²⁷ Notons ici que la référence à Bernadette Soubirous est faite explicitement dans le commentaire d'un journaliste à la radio : « Est-ce qu'on peut parler d'une nouvelle Sainte-Bernadette Soubirous québécoise? » (1 :25 :25)

Voyant la tournure catastrophique que prennent les événements (le malheur de Roch face au fait qu'il ne peut être guéri, l'enlèvement de son enfant adoptif, le pillage de sa maison par les pèlerins), Bernadette se résout à prendre des moyens violents afin de faire comprendre aux gens attroupés près de sa maison que leur pèlerinage n'est pas bienvenu chez elle. Elle se joindra ensuite à Thomas et aux manifestants syndicaux et, armée d'une carabine, tirera sur la foule réunie sur la route.



Tel que mentionné en introduction de chapitre, Cusack et Bhreathnach-Lynch proposent que le symbole de la nation est, la plupart du temps, personnifié par une figure féminine : « Meanwhile, the nation, with its abstract civic virtues, is commonly allegorised in images of stereotypical female figures¹²⁸ ». En prenant en considération cette idée dans notre interprétation du personnage de Bernadette, on s'aperçoit que Carle investit cette figure de la Femme-nation tout en mettant à l'épreuve les conceptions stéréotypées de celle-ci. Au tout début du film, Carle présente Bernadette en tant que stéréotype de cette Femme-nation : elle est mère de tous, on projette sur elle les « civic virtues »,

¹²⁸ Cusack, Tricia, et Síghle Bhreathnach-Lynch (2003), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate, p. 1.

mais aussi les valeurs socioculturelles de la nation (judéo-chrétienne, agriculturiste). Or, coup de théâtre, à la fin du récit la Femme-nation se révolte contre le caractère vertueux, associé à la sainte et à la mère, qu'on lui impose. Elle sort de son statisme (objet-nation) pour prendre les armes (sujet-nation) et punir ceux qui voulaient faire d'elle une Saint-Bernadette nationale.

UN FILM QUÉBÉCOIS UNIQUE POUR L'ÉPOQUE

Très rares sont les films québécois du début des années 1970 qui proposaient un retour à la campagne. Les cinéastes de l'époque semblaient avoir voulu exorciser les contes ruraux des Abbés Proulx et Tessier, pour se concentrer sur les artères urbaines telles que St-Laurent et de l'Esplanade. Carle est l'un des seuls à proposer un retour à la terre en 1970. Il devient alors l'un des premiers à représenter cette campagne pendant la Révolution tranquille et après les événements de la Crise d'Octobre. La campagne québécoise de Carle n'est pas en opposition binaire face à la ville telle que la conçoivent la plupart des gens à l'époque. Sa campagne est plurielle, peuplée de vieux fermiers et de jeunes voyous, de catholiques et d'athées, de capitalistes et de syndicalistes, de mères de famille et de prostituées. Tout comme le Québec, Bernadette possède une identité plurielle : elle est à la fois l'amante de plusieurs hommes et une mère dévouée. D'ailleurs, c'est lorsque les villageois tenteront de l'associer à la sainteté (Sainte-Bernadette), lui soutirant par le fait même le libre choix de se définir,

qu'elle se rebellera contre ceux-ci. C'est en ce sens qu'on propose de comprendre le cheminement identitaire de Bernadette, cette Femme-nation qui, de son utopisme à sa rébellion, représente les tiraillements socioculturels et religieux prenant place au Québec à cette époque.

2.5 CONSTATS CONCLUSIFS

Nous proposons que *Valérie, Q-bec my love* et *La vraie nature de Bernadette* consistent en un corpus exemplaire de la façon dont le cinéma a mis en récit une quête identitaire nationale au moyen de la représentation d'une Femme-nation. Dans son texte cité en introduction de chapitre, Bruno Cornellier invite les historiennes et historiens du cinéma québécois à démythifier leur rapport au cinéma de la Révolution tranquille :

Une époque qu'il nous faudra toutefois, et justement, sortir du mythe, démythifier, afin d'éviter qu'elle ne se sclérose dans cet objet ponctuel qu'est la « mémoire collective ». Ainsi, démythifier la Révolution tranquille et son héritage, ce n'est pas nier l'importance des changements sociaux opérés dans les années 1960 et 1970, mais plutôt se donner la chance, en constatant leur destin, leurs exclusions et les limites de leurs partis pris, de poursuivre, prolonger, recycler, déplacer, dénaturiser et décupler les pôles et les stratégies de résistance dans la construction d'un monde qui serait, pour reprendre le commentaire maintes fois cité de Nicolas Berdiaeff, moins utopique, certes, mais, espérons-le, plus libre¹²⁹.

¹²⁹ Cornellier, Bruno (2006), « Démystifier ou démythifier la Révolution Tranquille », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 6. En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero6/Intro_n06.pdf

Repenser les premières « mises à nue » de la femme (*Valérie* et *Q-bec my love*) après l'abolition du Bureau de censure en 1967 et questionner leurs retombées libératrices pour les femmes sont une façon de participer à la complexification de cette période et de ce cinéma en particulier. Nous avons également voulu inclure à notre analyse du cinéma de la Révolution tranquille et de la révolution sexuelle, un film qui, plutôt que de déshabiller la femme, met à nu les attentes et réelles retombées de ces révolutions sur la société québécoise : *La vraie nature de Bernadette*.

C'est trois films ont tous un point en commun : leur personnage principal féminin est une personnification de la nation, une Femme-nation. On constate alors que : Valérie est une Femme-objet-nation à son état le plus simple; Q-bec est une Femme-objet-nation dont l'objectification est ironisée de façon à critiquer l'emploi du corps féminin comme symbole passif de la nation; Bernadette, de son côté, est possiblement la première proposition cinématographique de la Femme-nation comme sujet-national. Une posture active qui sera reprise dans la mise en scène de l'agentivité Femme-nature présentée dans les films *À l'origine d'un cri*, *La turbulence des fluides* et *Mariage*.

CHAPITRE 3 :

FEMME-NATURE : FIGURES FÉMININES DÉMÉTÉRIENNES, ÉCOFÉMINISTE ET CINÉMA

QUÉBÉCOIS À L'ÉPOQUE DE LA MONDIALISATION

À quelques ajouts ou réductions près, notre imaginaire fonctionne toujours selon le schéma qui se met en place à travers les mythologies et tragédies grecques.

Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère* (1987)

Dans les deux chapitres précédents, les associations entre femme/terroir et femme/nation se sont avérées réductrices et problématiques à l'égard de l'agentivité féminine. Cette association a été mise en scène par les écrivains et cinéastes québécois de manière bien différente : on l'a utilisée comme outil de propagande conservatrice (*Maria Chapdelaine* de Louis Hémon), on lui a rendu hommage (*Maria Chapdelaine* de Gilles Carle), on a tenté de la déplacer (*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon), on l'a parodiée (*Q-bec my love* de Jean- Pierre Lefebvre, *La vraie nature de Bernadette* de Gilles Carle) ou on a tiré avantage du lien entre femme et territoire afin d'y insérer un tierce discours (*Un homme et son péché-Séraphin* de Paul Gury, *Valérie* de Denis Héroux, *Séraphin, un homme et son péché* de Charles Binamé). Dans tous ces cas, les personnages féminins de la Femme-terroir ou de la Femme-nation ont été objectivés par le

biais de cette association entre leur corps et le territoire. Le chapitre qui suit présentera une figure féminine active qui tire précisément sa force, son pouvoir et son agentivité de son lien privilégié avec la nature. Cette figure nous la nommons : Femme-nature.

Notre figure de la Femme-nature se développe au carrefour de deux littératures : les théories écoféministes et les études de la figure mythique démétérienne. Dans ce chapitre, nous démontrerons comment trois films produits durant les décennies 2000 et 2010 investissent la figure de la Femme-nature. Notre analyse de la figure démontrera par une étude narratologique que les films *À l'origine d'un cri* (Robin Aubert, 2010), *La turbulence des fluides* (Manon Briand, 2002) et *Mariages* (Catherine Martin, 2001) présentent de nombreuses traces mythiques de la figure démétérienne. En empruntant précisément les idées de la branche de l'écoféminisme s'étant penchée sur l'ère de la mondialisation en comparant les abus et assujettissements des femmes à ceux de l'écologie/nature, ce chapitre présentera une étude des figures de la Femme-nature dans les œuvres cinématographiques de Aubert, Briand et Martin comme des figures mythologiques démétériennes et écoféministes.

On débutera en résumant les différents débats féministes entourant l'établissement de la binarité Homme-culture et Femme-nature dans les sociétés patriarcales dominantes. On introduira par la suite les penseuses écoféministes ayant dénoncé l'emploi problématique de l'association Femme-nature, mais

ayant également soulevé le potentiel féministe de cette association. Il sera établi que cette objectification de la Femme-nature est une construction sociale de l'hégémonie patriarcale. Par la suite, une description du mythe de Déméter et de ses interprétations et emprunts par les théories féministes proposées par Adrienne Rich, Susan Gubar, Helene P. Foley, Marianne Hirsch et Élisabeth Béranger démontrera que ce lien intime unifiant femme et nature a également, et ce depuis plusieurs siècles, été présenté comme un avantage, un privilège spécifiquement féminin. Ces considérations théoriques nous permettront à la fois de présenter l'inscription de la figure Femme-nature dans le cinéma québécois, mais également d'exposer la participation de ces œuvres au grand récit mythologique démétérien¹³⁰.

3.1 FEMME-NATURE ET HOMME-CULTURE

Dans leur ouvrage *Femme et nature* (1997), Ginette Castro et Marie-Lise Paoli recueillent la diversité des interprétations allouées au lien entre femme et nature.

La tradition a toujours associé nature et féminité et le langage a consacré l'usage : on parle ainsi d'une nature vierge ou d'une mère nature et on pose l'existence d'une nature féminine alors qu'il n'est

¹³⁰ On emploiera le terme « récit mythologique » lorsqu'on fera référence aux traces narratives du mythe de Déméter dans les œuvres *Mariages*, *La turbulence des fluides* et *À l'origine d'un cri*. Un choix de terme emprunté à Antoine Sirois qui stipule que le récit mythique est la stricte re-narration d'un mythe, tandis que le récit mythologique fait référence à une narration contemporaine insérant certaines références à des mythes anciens. (*Lecture mythocritique du roman québécois* - Antoine Sirois (1999) p. 10). On emploiera donc « figure mythique » lorsqu'on fera référence à Déméter, et « figure mythologique » lorsqu'on fera référence aux figures de la Femme-nature que l'on conçoit comme inspirées de la figure démétérienne.

jamais question d'une nature masculine à moins que celle-ci ne soit synonyme de nature humaine¹³¹.

Castro et Paoli suggèrent également que ce lien privilégié entre femme et nature n'est pas une association qui est célébrée dans les sociétés patriarcales puisqu'elle engendrerait un pouvoir trop grand pour la femme : « La relation étroite des femmes avec la nature, réelle ou imaginée et amplifiée par les hommes, est perçue comme une menace qui met en danger l'ordre patriarcal qui s'instaure dans la cité »¹³². Ce serait pour cette raison qu'on assiste à un « refus d'unir la nature et la femme dans une même immanence pour les opposer à la culture et à l'homme qui serait seul capable de transcendance »¹³³. La femme, la nature, et le lien qui les unit doivent être assujettis à l'ordre patriarcal.

En 1972, Sherry B. Ortner proposait un essai sur l'assujettissement de la femme par son lien avec la nature dans le deuxième numéro de l'une des premières revues académiques féministes *Feminist Studies*. Dans son article intitulé « Is Female to Male as Nature is to Culture? » (1972), Ortner se penche sur la construction socioculturelle genrée stipulant que si la femme serait plus près de la nature, alors l'homme entretiendrait un lien privilégié avec la culture¹³⁴. Selon l'auteure, cette division entre Femme-nature et Homme-culture

¹³¹ Castro, Ginette et Marie-Lise Paoli (1997), *Femmes et nature*, Talence, Édition Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 5.

¹³² *Ibid.*, p. 5.

¹³³ *Ibid.*, [vol.2], p. 12.

¹³⁴ Ortner propose que la conception occidentale de ce qu'est la culture est en fait un produit construit culturellement et qui varie selon le contexte social et historique. En 1972, dans les sociétés patriarcales, la culture est considérée « as the transcendence, by means of systems of

serait l'un des vecteurs principaux par lesquels se construit la systématique du sexisme.

What could there be in the generalized structure and conditions of existence, common to every culture, that would lead every culture to place a lower value upon women? Specifically, my thesis is that women is being identified with – or, if you will, seems to be a symbol of- something that every culture devalues, something that every culture defines as being of a lower order of existence itself. Now it seems that there is only one thing that would fit that description, and that is “nature” in the most generalized sense¹³⁵.

Selon Ortner, chaque culture incorpore, de différentes façons et à divers niveaux, cette binarité Femme-nature/Homme-culture¹³⁶. Notre étude du cinéma québécois des dernières années démontrera les spécificités de la construction du lien Femme-nature au Québec. La conception de ce lien comme étant socioculturellement construit sera idoine à notre compréhension des transformations de la figure Femme-nature. Les trois films au corpus de ce chapitre proposeront une construction positive du lien femme et nature.

3.2 FEMME-NATURE ET ÉCOFÉMINISME

L'une des théories ayant encouragé le réinvestissement de la filiation Femme-nature est l'écoféminisme. Le néologisme « écoféminisme » est suggéré pour la première fois par l'auteure féministe Françoise d'Eaubonne en 1972. Le

thought and technology, of the natural givens of existence » (p. 24). Elle souligne également que le rapprochement entre femme et nature a commencé avec l'association des qualités procréatives du corps des femmes à celles de la nature (p. 12).

¹³⁵ Ortner, Sherry (1972), « Is Female to Male as Nature is to Culture? » dans *Feminist Studies*, vol 1, n° 2, p. 10.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

terme écoféminisme est une contraction entre écologie et féminisme. En fait, ce que propose d'Eaubonne, au début des années 1970, c'est un rapprochement entre l'écologie politique de Serge Moscovici et la pensée féministe de Simone de Beauvoir. Dans son texte « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société » (2009), Anne-Line Gandon résume la pensée écoféministe d'Eaubonne :

L'écoféminisme de Françoise d'Eaubonne soutient que la révolution féministe est nécessaire à la révolution écologique, puisque c'est la domination des hommes sur les femmes et la nature qui fait la crise environnementale qui se résume, selon elle, en deux fléaux, soit la surpopulation et l'agriculture intensive. **Ainsi, l'écoféminisme prend le risque d'assimiler les femmes à la nature, mais pour mieux dénoncer la domination masculine**¹³⁷.

En somme, il s'agit de mettre en lumière le rapport entre l'exploitation de la nature par les humains ainsi que l'oppression des femmes par les hommes.

Selon D'Eaubonne, la grande défaite des femmes est la perte du contrôle qu'elles ont pu avoir dans les premiers temps des civilisations sédentaires sur leur corps et donc la procréation, et sur les sols qu'elles avaient la tâche de cultiver, l'un étant dans la continuité de l'autre. À la suite de la découverte par les hommes du lien entre rapports sexuels et procréation, ils se sont considérés comme la cause de toutes choses et donc comme les maîtres : maîtres de la fertilité des femmes et de la terre¹³⁸.

Dans son ouvrage philosophique *Les femmes avant le patriarcat* (1977), Françoise d'Eaubonne retrace les vénération à la mère par les premières civilisations. On vouait des cultes et des adorations à la femme et, dû à ses pouvoirs féconds, on traitait son corps comme un symbole sacré. Or, aujourd'hui,

¹³⁷ Gandon, Anne-Line (2009), « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 1, p. 5. C'est nous qui soulignons.

¹³⁸ D'Eaubonne, Françoise (1976), *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Édition Payot, p. 9.

le patriarcat a tout fait basculer : « La loi patriarcale efface celle de la Mère. [...] [Le corps de la femme] n'est plus que ce simple terreau qu'on laboure, ce sillon qu'on enseme, ce champ qu'on possède et foule sous son talon »¹³⁹. Selon l'auteure, l'écoféminisme doit provoquer deux prises de conscience capitales : l'exploitation du sol et l'exploitation de la femme.

[Cette double exploitation] a été esquissée, au moins fragmentairement et de façon primaire, par certaines civilisations semi-patriarcales qui ont servi de transition entre les âges obscurs de la Grande Déesse ou des Mères et le patriarcat androcentriste, sexiste, phallocratique, imbu de sa supériorité virile, qui écarte les femmes de la gestion du monde, et à tous les niveaux, pour les enfermer dans une fonction décorative et reproductrice¹⁴⁰.

D'Eaubonne écrit ces lignes en 1977 pour contrer ce qu'elle appelle le péril écologique et féministe de la société de l'époque. Vingt ans plus tard, en 1996, l'auteure Ariel Salleh réactualise la pensée écoféministe aux enjeux de la mondialisation. Ses propositions quant aux liens entre exploitation des corps féminins et mondialisation sont particulièrement intéressantes à l'étude de notre troisième figure, puisqu'on voit cette dernière apparaître dans le cinéma québécois précisément durant une période de mondialisation pour la province.

3.3 L'ÉCOFÉMINISME À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION

Dans son article « Les défis de l'écoféminisme », Ariel Salleh propose que l'écoféminisme permet de constater que les femmes et l'environnement subissent

¹³⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

des formes semblables d'oppression et d'exploitation devant la conjoncture spécifique du capitalisme et de la mondialisation. Selon elle, il est primordial de démontrer que cette co-exploitation prend des proportions beaucoup plus importantes avec la globalisation de l'économie¹⁴¹. Le désir d'accumuler du capital à tout prix, jumelé à la centralisation des pouvoirs par les entreprises transnationales est, selon elle, en 1996, un facteur accentuant l'assujettissement conjoint de la nature et des femmes.

Une définition précise de notre compréhension de la mondialisation dans le cadre spécifique à la société québécoise est de mise, puisque les trois films en question ont été produits entre 2001 et 2010, soit une période de mondialisation post-(deuxio) référendaire hautement déterminante pour le Québec. Ces mises en image du rapport Femme-nature prennent un sens particulier lorsqu'on considère les revendications des écoféministes face aux effets de la mondialisation sur l'écologie et sur les corps féminins. Dans l'encyclopédie canadienne en ligne, on décrit la mondialisation comme un processus d'interdépendance des peuples et des pays du monde par le biais de l'évolution de la technologie des transports, des communications et du commerce international. Ce terme serait né dans les années 1960, mais aurait pris de l'ampleur et de l'importance au courant des années 1990¹⁴². Bien qu'un grand

¹⁴¹ Salleh, Ariel (1996), « Les défis de l'écoféminisme », *Écologie et politique*, n° 16, p. 108.

¹⁴² Encyclopédie canadienne, « La mondialisation ». En ligne : <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mondialisation/>

nombre de penseurs ont vu des avantages économiques et politiques à la mondialisation, les critiques de celle-ci dénoncent les motivations capitalistes et la centralisation des pouvoirs qui soutirent la souveraineté aux nations et qui, au Canada par exemple, ont des conséquences bien précises sur de nombreux programmes sociaux.

En mettant en concurrence les États les uns contre les autres, les sociétés appliquent un « nivellement vers le bas », font valoir les critiques; avides de recevoir des investissements, certains gouvernements acceptent de réduire les impôts des sociétés, les normes sociales et environnementales ainsi que les conditions de travail¹⁴³.

Les effets de la mondialisation se sont fait ressentir à différents niveaux durant le XX^e et le XXI^e siècle. Les pays, leur gouvernement et les peuples nationaux ont également réagi de différentes façons à la mondialisation.

Dans son livre *La revanche des petites nations : Le Québec, l'Écosse et la Catalogne face à la mondialisation* (2001), le politologue Stéphane Paquin se penche sur les effets concrets de la mondialisation sur la nation québécoise. Tout comme la Catalogne, l'Écosse et beaucoup d'autres nations, le Québec ne subit pas passivement les conséquences de la mondialisation. Selon Paquin, le Québec serait, depuis les dernières années, un promoteur de la mondialisation au moyen de son support à la libéralisation des échanges¹⁴⁴. Notons ici que nous localisons les débuts de l'ère de la mondialisation au Québec au milieu des années 1990,

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Paquin, Stéphane (2001), *La revanche des petites nations : Le Québec, l'Écosse et la Catalogne face à la mondialisation*, Montréal, VLB éditeur, p. 24.

entre l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA) de 1994 et la défaite du référendum pour l'indépendance de la nation québécoise en 1995. Selon plusieurs historiens et politologues, la mondialisation est l'antithèse, voire la bête noire des mouvements nationalistes, et le Québec n'y fait pas exception. Selon Paquin, la mondialisation a eu un effet concret sur les programmes sociaux mis en place au Québec durant la Révolution tranquille : « En effet, les transformations de l'État providence dans la foulée de la mondialisation englobent le déclin des politiques en matière de redistribution de la richesse »¹⁴⁵. Exportant hors de ses frontières plus de 60 % de ce qu'il produit, le Québec était en 2000 parmi les cinq économies les plus « mondialisées » qui soient¹⁴⁶.

Cette brève description des processus de mondialisation, et sa place au Québec vise en fait à dépeindre le contexte social, économique et culturel dans lequel Robin Aubert, Manon Briand et Catherine Martin ont écrit et réalisé leur film respectif entre 2001 et 2010. Tout comme les contextualisations du nationalisme canadien-français catholique de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille, il est important, dans l'étude qui nous concerne, de penser l'époque dans laquelle se présentent nos trois figures et comment elles sont reliées. Il sera démontré que *À l'origine d'un cri*, *La turbulence des fluides* et *Mariages* s'inscrivent dans une pensée écoféministe de la mondialisation en féminisant la nature et en la présentant comme un espace polyvoque féministe.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁶ Lisée, Jean-François (2000), *Sortie de secours : comment échapper au déclin du Québec?*, Montréal, Éditions du Boréal, p. 23.

Avant de débiter nos analyses, nous proposerons ici le mythe de Déméter comme outil analytique pour ces trois œuvres. La figure démétérienne proposée comme lunette analytique par les écoféministes nous permettra de penser précisément la filiation mère-fille ainsi que le rapport Femme-nature qui, dans l'Hymne homérique à Déméter, donne une forme importante d'agentivité à la figure féminine dans sa quête consistant à retrouver sa fille. Il sera démontré que cette figure se retrouve à divers niveaux et sert différentes thématiques dans les trois œuvres à l'étude dans ce chapitre. C'est pour cette raison que nous procéderons non pas selon l'ordre chronologique de la production des films, mais plutôt en ordre croissant de la présence de la figure¹⁴⁷. En d'autres mots, notre analyse filmique débutera avec *À l'origine d'un cri*, œuvre dans laquelle la figure de la Femme-nature ne se retrouve que dans quelques séquences mettant en scène les personnages féminins secondaires. On poursuivra avec le film *La turbulence des fluides* dans lequel on retrouve une Femme-nature fragmentée en quatre personnages féminins. Notre analyse filmique se terminera avec *Mariages*, un film qui présente la filiation mère-fille la plus près de notre définition de la figure de la Femme-nature démétérienne.

¹⁴⁷ Tel que précisé plus tôt, la structure des chapitres précédents est en ordre chronologique puisque dans chacun des cas une œuvre du corpus avait été produite en réaction ou du moins influencée par une œuvre chronologiquement antérieure : *Un homme et son péché* de Grignon se propose comme une première critique de la vague propagandiste nationaliste des romans ethnographiques de la terre auxquels appartient *Maria Chapdelaine*. De son côté, Lefebvre stipule haut et fort que son *Q-bec my love* est créé en réaction à l'œuvre de Héroux, *Valérie*. Dans le cas du troisième chapitre, les œuvres ne sont pas liées de cette façon.

NATURE FÉMINISTE ET FIGURE DÉMÉTÉRIENNE

Si l'on considère que les relations assujettissantes de la femme à la nature sont issues d'une construction culturelle, il semble alors primordial de déconstruire le rapport problématique et de repenser cette association comme un rapport donnant pouvoir et agentivité à la femme. Il est également important de défaire le réflexe rhétorique voulant que si la nature est responsable de l'oppression des femmes, ces dernières doivent à tout prix s'en distancer. Au contraire, comme cette relation particulière établie par les potentiels des corps des femmes ne cessera d'exister, il faut plutôt promouvoir cette relation exclusive et particulière de la femme à la nature comme un espace de libération. Les femmes sont appelées par les écoféministes à vivre différemment avec la nature.

L'un des récits pouvant nous aider à penser l'agentivité de la femme par sa relation à la nature est l'Hymne homérique à Déméter. Dans la section qui suit, nous présenterons cet Hymne ainsi que ces différentes interprétations féministes et, plus précisément, ces implications pour la pensée écoféministe. Les figures mythiques de Déméter et de Perséphone seront centrales à nos analyses de *À l'origine d'un cri*, *La turbulence des fluides* et *Mariages*, puisque nous considérons ces œuvres comme des récits proposant des figures mythologiques démétériennes.

FEMME-NATURE DÉMÉTÉRIENNE

Like the Sphinx, this Goddess also holds the secret of life, but she is much more compelling a model than a stationary, riddling cat. Indeed so important has she been in the development of female identity and in the history of women's literature that it is possible to view her as the central mythic figure for women, a counterpart to Oedipus who plays such a significant role for male identity and culture. I am referring, of course, to the earth mother, Demeter.

Susan Gubar dans *Mother, maiden and the marriage of death : Women writers and the ancient myth* (1979)

Plusieurs divinités grecques ont été qualifiées de « Terre-mère » ou de « Femme-nature ». On pense entre autres aux trois générations : Gaïa Mère-nature régnant sur l'univers, sa fille Rhéa déesse sabbine de la terre et la fille de Rhéa, Déméter déesse des récoltes. Contrairement à Gaïa et Rhéa, Déméter ne se présente pas comme la mère de tous, elle a une allégeance à sa fille unique et une appartenance à sa terre. Sa croisade pour retrouver sa fille évoque une agentivité et une combativité plus prégnantes que celles de Gaïa et Rhéa par exemple.

3.4 HYMNE HOMÉRIQUE À DÉMÉTER

Introduite au VI^e siècle av. J.-C. dans les Hymnes Homériques, Déméter est la déesse des récoltes. Un jour de printemps, le dieu des ténèbres, Hadès, kidnappe la fille de Déméter, Perséphone, et la force à le marier dans son

royaume sous terre. N'ayant plus accès à sa fille, Déméter, en guise de protestation, quitte l'Olympe pour le monde des humains à la recherche de sa fille, ce qui résulte en une perte de ses pouvoirs, dérochant ainsi la terre de sa fertilité et imposant un hiver perpétuel aux agriculteurs. Zeus, voyant la famine s'installer graduellement chez les mortels, force Hadès à partager Perséphone avec Déméter. Perséphone séparera son année en deux, une moitié de l'année sous terre avec son mari et l'autre moitié sur terre avec sa mère. Cette entente devient la création du cycle des saisons. L'hiver est la moitié sous terre et l'été est la moitié sur terre pour Perséphone dont la mère refusa à tout jamais de céder la fertilité à la terre en l'absence de sa fille.

3.5 APPROPRIATION FÉMINISTE DE LA FIGURE MYTHIQUE DÉMÉTÉRIENNE

Plusieurs mythes ont été convoqués pour incarner une tragédie humaine familiale (*Lear of Britain* pour père-fille, *Cédipe* pour fils-mère). Dans le cas de Déméter et Perséphone, le conflit ne naît pas d'un désordre familial, mais plutôt d'une structure externe imposée : celle du mariage. Comme l'écrivait Adrienne Rich, « La séparation de Déméter et de Coré ne fut pas volontaire; il ne s'agit ici ni de rébellion de la fille contre la mère ni de rejet de la fille par la mère »¹⁴⁸.

Bien que l'emprunt de la figure démétérienne par les études féministes remonte aux années 1970, c'est depuis les années 1990 qu'on assiste à une

¹⁴⁸ Rich, Adrienne (1980), *Naître d'une femme : La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Édition Denoël-Gonthier, p. 233.

multiplication sans précédent d'articles et de livres portant sur le sujet du mythe de Déméter et de ses potentiels analytiques féministes. Dans son livre *The Homeric Hymn to Demeter* (1994), Helene P. Foley prolonge l'analyse narrative qu'avait débuté Rich dans son travail cité ci-haut. Foley souligne, tout comme Rich, la place centrale qu'occupent les subjectivités féminines dans cet Hymne, mais se penche plus précisément sur les rôles joués par les personnages masculins. « The (nevertheless critical) actions of the gods Zeus, Helios, and Hades occur at the periphery of the narrative and receive relatively little attention or sympathy »¹⁴⁹. Selon les analyses de Foley, Déméter offre une résistance et une combativité face aux dieux masculins qui demeureront inédites dans l'histoire de la mythologie grecque. « Demeter ultimately stages a far more decisive resistance on behalf of herself and her daughter that occurs in any context in Greek literature »¹⁵⁰. En s'opposant à l'institution du mariage, Déméter se dresse contre le modèle patriarcal qui lui a enlevé sa fille. Perséphone lui sera ultimement enlevée, mais Déméter maintiendra certains acquis. On lui proposera un compromis, une victoire sous forme cyclique. Déméter est en ce sens un modèle de résistance à la domination du patriarcat qui interpelle les penseur.e.s féministes contemporain.e.s.

¹⁴⁹ Foley, Helene P. (1994), *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton, Édition Princeton University Press, p. 80.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 169.

Cette résolution narrative particulière de l'Hymne homérique à Déméter est d'ailleurs mise en lumière par Marianne Hirsch dans son ouvrage *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989). Comme le titre de son ouvrage l'indique, l'auteure adopte une lunette psychanalytique dans son analyse de la structure narrative de l'Hymne. Elle propose que l'Hymne homérique de Déméter constitue une alternative aux figures féminines négligées par les canons psychanalytiques qui ont été si influents dans l'élaboration des schémas narratifs traditionnels contemporains.

Freud's optic was determined by the story he took to be central, the story of Oedipus. [...] It [L'Hymne homérique à Déméter] cyclicity offers an alternative to oedipal narratives structured according to principles of linear repetition. The "Hymn to Demeter" thus both inscribes the story of mother and daughter within patriarchal reality and allows it to mark a feminine difference¹⁵¹.

L'Hymne à Déméter ne propose pas de résolution, pas de fatalité, cet Hymne n'a pas de gagnant ni de perdant. Ce mythe propose une alternative à l'arc narratif hégémonique : de manière cyclique, Hadès et Déméter s'échangent la victoire. De plus, comme le suggère Hirsch, tout comme la double inscription de la victoire/défaite, les personnages féminins possèdent également une certaine dualité : « First, by distinguishing between female positions- childless woman and mother, mother and daughter- it challenges the notion of woman as a

¹⁵¹ Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, p. 2 et p. 6.

singular, unified transparent category »¹⁵². Perséphone alterne entre position de femme et fille tandis que Déméter est nourricière maternelle l'été et adversaire intransigeante l'hiver. Cette célébration de la diversité et de l'édification de la pluralité dans l'identité féminine s'inscrit dans la lignée des nouveaux développements proposés par la troisième vague¹⁵³.

De son côté, Élisabeth Béranger dans son texte « Le mythe de Perséphone relu par Eudora Welty dans Delta Wedding » (1997), suggère que dans cet Hymne, la violence des dieux masculins s'acharne sur deux éléments bien précis : la filiation maternelle entre Déméter et Perséphone et le rapport privilégié de Déméter avec à la nature :

Tous avaient bien compris que ces déesses détenaient en fait le pouvoir exorbitant de disposer des semences. Déméter veillait sur la fécondité de la nature et donc sur celle des femmes. Les dieux n'avaient ainsi aucun pouvoir créateur. Il devenait urgent de casser cette pastorale, de rompre le lien qui les unissait afin de les maîtriser, de les priver de leur pouvoir et de leur couper la parole (le cri étouffé) et ainsi les empêcher de communiquer. En somme, il s'agissait de

¹⁵² Béranger, Élisabeth (1997), « Le mythe de Perséphone relu par Eudora Welty dans Delta Wedding » dans *Femmes et nature* édité par Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Talence, Édition Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 12.

¹⁵³ Au sujet du féminisme pluraliste, on dirigera nos lectures vers « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes » (2003) de la philosophe féministe Rosi Braidotti. « Autrement dit, le sujet du féminisme n'est pas La femme comme autre privilégié et spéculaire du masculin, mais plutôt les femmes, comme pluralité quantitative et multiplicité qualitative qui ont pris leurs distances avec la féminité classique comme institution et comme système de représentation. Elles ne se reconnaissent plus dans les modalités discursives d'un sujet passant pour universel. Elles ne sont peut-être même plus une « elle » – sujet féminin –, mais plutôt une multiplicité incarnée, un ensemble complexe et contradictoire, le sujet d'une véritable mutation, d'une métamorphose singulière et collective. » (Braidotti, Rosi (2003), « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, n° 12, p. 32.)

mettre fin au matriarcat et d'affirmer le seul pouvoir des dieux et des hommes¹⁵⁴.

Comme le soulignait Gubar, Foley et Hirsch, la continuelle opposition et combativité de Déméter à l'égard de Zeus et Hadès sont devenues, et demeurent toujours d'ailleurs, un modèle narratif féminin unique dans la mythologie grecque. De son côté, Béranger propose que cette résilience tire sa force non seulement de la filiation maternelle, mais également du lien entre femme et nature :

La déesse de la Terre-mère ne devait pas cesser de mettre l'autorité des dieux en question. Koré [Perséphone] lui reviendrait toujours. Il y aurait toujours entre elles un accord secret. Ce même amour complice continuerait donc de lier femme et nature, que les hommes le veuillent ou non¹⁵⁵.

À la lumière de cette revue de la littérature ayant proposé une interprétation féministe de l'Hymne homérique à Déméter, il est possible d'affirmer que, selon ces auteures féministes, ce récit mythique redonnerait ses lettres de noblesse à la filiation Femme-nature qui fut trop longtemps représentée comme un lien réducteur qui transposerait la femme en objet passif.

Dans l'imaginaire culturel, Déméter n'est pas Œdipe, ni Narcisse, ni même Éros, mais de plus en plus elle trouve sa place dans la tradition de discours féministes et est devenue, depuis quelques années, un outil interprétatif

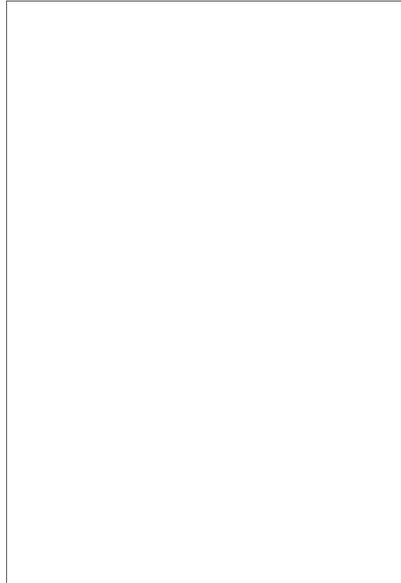
¹⁵⁴ Béranger, Élisabeth (1997), « Le mythe de Perséphone relu par Eudora Welty dans *Delta Wedding* » dans *Femmes et nature* édité par Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Talence, Édition Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 120.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

féministe de textes et, comme nous l'empruntons ici, un outil d'analyse écoféministe de récits cinématographiques.

3.6 ANALYSE DES TROIS ŒUVRES

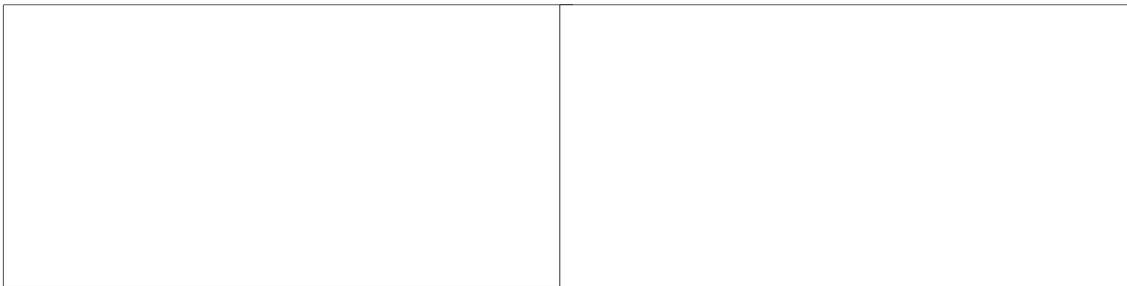
3.6.1 À L'ORIGINE D'UN CRI



La première œuvre sur laquelle nous nous pencherons dans ce chapitre est celle de Robin Aubert, *À l'origine d'un cri*. Contrairement aux deux autres œuvres de ce chapitre, le film d'Aubert ne présente pas de personnage principal féminin. Ce film explore majoritairement des enjeux en lien avec la filiation masculine. Or, par sa représentation de l'agentivité des personnages féminins secondaires, obtenue par leur lien privilégié avec la nature, *À l'origine d'un cri* propose bel et bien des figures de Femme-nature et un discours écoféministe.

Ancré dans un folklore québécois représenté par trois générations d'hommes arpentant les comtés québécois dans un « road-trip » forcé, le film d'Aubert propose de nombreuses scènes durant lesquelles ces hommes sont

confrontés à la fois à leurs rapports aux femmes, aux territoires, à la famille et à la nature. Ce film, réalisé en 2010, relate les déboires d'un père de famille dont la deuxième femme vient de mourir. Le père¹⁵⁶ ne peut accepter le sort de sa femme. Quelques heures après son enterrement, le père prend la décision de sortir de terre le corps de sa femme. Il part en cavale le long du fleuve Saint-Laurent avec le corps de sa défunte. Il s'arrête de rouler tous les soirs dans un motel de bord de route. Durant la nuit, il plonge le corps de sa femme dans un bain de glace pour ralentir sa décomposition. Le clan féminin familial, composé des sœurs, nièces et filles du père (issues de son premier mariage), charge le fils et le grand-père (père du père) de retrouver le veuf en cavale¹⁵⁷.



¹⁵⁶ Nous utiliserons les termes « père », « grand-père » et « fils » pour faire référence aux personnages de Michel Barrette, Jean Lapointe et Patrick Hivon. Les prénoms de ces trois personnages ne sont jamais mentionnés dans la diégèse du film.

¹⁵⁷ Nous croyons pertinent ici de souligner la mise en scène du chœur féminin qui sommera le fils et le grand-père de partir à la recherche du père. Bien que ce chœur ne soit pas en soi une figure de la Femme-nature, il est intéressant de prendre en considération l'important pouvoir qu'Aubert donne à ce chœur de femmes dans le récit. Contrairement aux hommes dans le film, ces femmes ont su tirer profit de leur différence de génération. Grand-mère, nièces, filles, petites-filles, ce chœur féminin reste à l'unisson et tire ses pouvoirs et influences de leur filiation familiale. Alors que les différences générationnelles sont ce qui mine le trio masculin, chez les femmes c'est plutôt la passation entre les générations qui les unit. Pour une scène de cuisine rendant hommage aux personnages féminins dans le cinéma québécois (mentionnons que ce chœur est composé entre autres de figures mythiques québécoises tel que de Johanne-Marie Tremblay (*Jésus de Montréal*, Denys Arcand, 1989), Charlotte Laurier (*Les bons débarras*, Francis Mankiewicz, 1980) et Nicole Leblanc (*Le temps d'une paix*, Pierre Gauvreau, 1980-1986)), on se réfère à la séquence de 0:24 :51 à 0:27 :40.

Après plusieurs jours de recherche, le grand-père et le fils retrouvent le père. Ce dernier vient de remettre le corps de sa défunte au fleuve. Après une querelle entre le fils et le père, les trois hommes retrouveront une forme de paix intérieure. Ce « road-trip » aura permis aux trois hommes de se rapprocher et de découvrir la grande affection qui les unit. À peine revenu, le grand-père souffre d'une crise cardiaque et décède. Il lèguera à son petit-fils sa pelle mécanique, symbole suprême de passation pour les hommes de cette famille. La filiation familiale masculine est alors rétablie.

Plusieurs critiques ont souligné que, depuis les années 2000, une importante horde de cinéastes québécois ont mis en image une certaine « crise de la masculinité »¹⁵⁸, pour laquelle les personnages féminins furent, dans certains cas, présentés comme une des causes et, par le fait même, rarement comme des personnages adjuvants ou alliés à cette « crise de la masculinité ». Or, dans le film d'Aubert, ce sont précisément les personnages féminins qui, par le biais de leur relation à la terre québécoise, permettront à ces trois hommes de rebâtir une relation familiale saine.

¹⁵⁸ Pour des études ayant abordé la représentation de la masculinité dans le cinéma québécois des années 2000 à aujourd'hui, on se réfère aux sources suivantes :

- Bachand, Denis (2008), « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 9, n° 1;
- Garneau, Michèle (2012), « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours », dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, p. 208-224 ;
- Saint-Martin, Lori (2009), « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *Tangence*, n° 91.

Plusieurs éléments du film nous permettent de tracer des liens entre ce film et le mythe de Déméter : le clan féminin qui les mettra sur la route (route que prendra Déméter pour retrouver Perséphone), la défunte qui sort de la terre pour parler à son mari (une femme qui se promène entre la terre des vivants et le royaume des morts) et la Mère-voyante qui met son fils en contact avec le pouvoir surnaturel de la nature. Notre analyse de ce film se penchera précisément sur ces deux entités narratives : la défunte et la Mère-voyante¹⁵⁹ qui tirent leur pouvoir de leur relation avec la terre et le surnaturel.

MÈRE-VOYANTE ET POUVOIR SURNATUREL

La Mère-voyante est la première femme du père que l'on ne voit apparaître qu'à deux reprises dans le film. Bien qu'elle n'agisse qu'à titre de personnage secondaire et qu'elle n'entre en relation qu'avec un seul personnage (son fils), son impact sur l'arc narratif du film est central. Grâce à ses visions, elle sera en mesure de diriger son fils sur les traces du père en cavale.

La première séquence dans laquelle la Mère-voyante est mise en scène dévoile les deux thématiques importantes personnifiées par cette figure, soit la maternité et le contact avec le surnaturel. La scène débute avec un gros plan sur

¹⁵⁹ Nous appelons ce personnage la « Mère-voyante » puisque comme le personnage du grand-père, du père et du fils, ce personnage n'est jamais nommé. On y réfère toujours avec des termes tels que « ta mère » ou « ma mère ». Comme il y a plusieurs personnages de mères dans le film d'Aubert, nous ajoutons son occupation de voyante à son nom pour éviter toute confusion avec d'autres personnages.

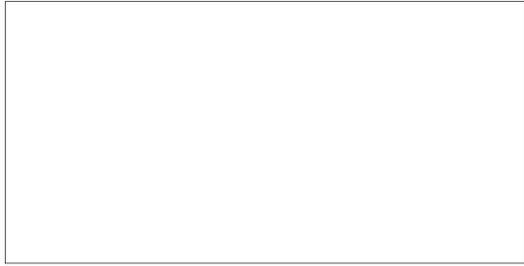
les mains de la Mère-voyante qui touchent les cartes de tarot disposées sur la table de cuisine. Le fils est assis en face d'elle. Elle lui explique que son père ne veut pas laisser partir la défunte et que s'il ne la remet pas en terre, elle pourrait rester prise dans les limbes entre le monde des morts et celui des vivants. Le fils soupire et lui témoigne, de manière brusque, son scepticisme par rapport à ses pouvoirs de voyante. Ils se disputent et elle quitte la table.

La scène reprend quelque temps plus tard. Le ton a baissé. Dans un lent zoom arrière débutant sur les photos de famille, les statues de Sainte-Vierge et autres symboles chrétiens sur le buffet, la Mère-voyante livre un témoignage, rendue majoritairement en voix hors champ, sur son expérience maternelle et les difficultés d'être une mère :

[Mère-voyante] On devient enragé quand on est toute seule. Y'était jamais là lui. Quand on est enceinte, on prie le petit Jésus que son enfant ne devienne jamais un voyou. Pis que la rage qu'on a dans le ventre ne parte pas avec lui quand il sera sorti. Puis on espère qu'il ne grandisse jamais, qu'il reste toujours petit. C'est pour ça que plus tard, on ne sait pas quoi lui dire quand il devient grand. On est resté en tête que c'est encore un petit bébé. On a l'impression de voir arriver un étranger dans la maison. Tu peux l'aimer, mais pas trop. Juste assez pour être capable de sourire quand il se sauve avec une autre. Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Tu es venu au monde et tu étais déjà triste comme si tu savais déjà ce qui se passait ici. Je pense même que tu voulais rester dans mon ventre. J't'aurais ben laissé là, mais je ne pouvais pas.

-[Fils] Ben voyons M'man, j't'aurais pas connue.

-[Mère-voyante] C'est ça que je me dis. Une mère sans son gars, c'est pas grand-chose.



Alors que dans les moments précédents le fils se moquait mesquinement des cartes de tarot de sa mère, celui-ci devient plus réceptif aux visions prémonitoires de cette Femme-nature après le témoignage de celle-ci sur la filiation maternelle. D'ailleurs, la Mère-voyante sera en mesure de (pré)voir le chemin pris par le père en cavale, non pas au moyen de ses cartes de tarot, mais après avoir repris contact avec son expérience maternelle qu'elle livre à son fils sans pudeur et dans toute son imperfection.

Par le biais de ce personnage, Aubert nous propose non seulement une figure féminine possédant des pouvoirs surnaturels, mais met également en

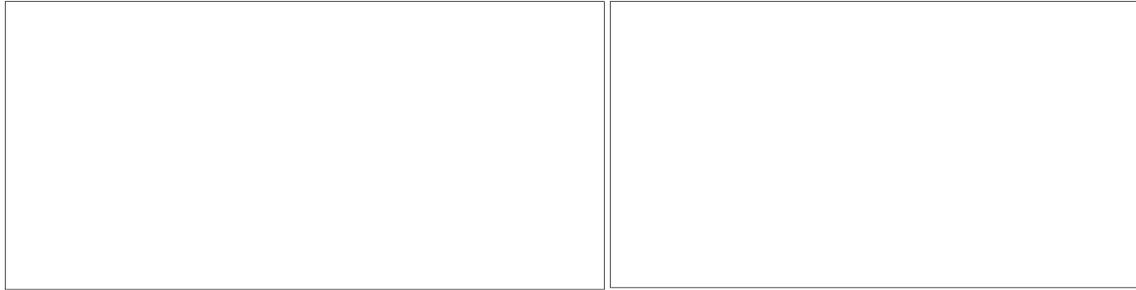
scène une filiation maternelle qui (re)trouve sa force et ses pouvoirs surnaturels dans les sillons de son imperfection.

DÉTERRER DÉMÉTER

À *l'origine d'un cri* présente le corps d'une femme décédée comme une motivation menant à un changement chez les vivants¹⁶⁰. Dans le cas du film d'Aubert, la défunte permettra aux trois hommes, le grand-père, le père et le fils, de se réconcilier entre eux, mais également avec leur conception du lien privilégié unissant femme et nature.

La séquence relatant la prise de décision du père de déterrer Louange, sa femme décédée, quelques heures après sa mise en terre, propose de nombreux éléments établissant le personnage de la défunte comme une figure de Femme-nature. Dans la scène où le père prépare son plan, on représente Louange non seulement comme une Femme-nature, mais sa représentation fait directement écho aux œuvres d'art représentant la déesse Déméter des siècles derniers. Il fait nuit. Le père porte toujours son habit des funérailles. Il regarde une photographie de Louange posée sur le mur de sa chambre dans laquelle elle se trouve dans un champ à haute herbe caressant de blonds épis.

¹⁶⁰ Dans le cas de *Mariages*, le corps d'Anastasia entraînera Yvonne vers une émancipation identitaire et sexuelle tandis que dans *La turbulence des fluides*, la réapparition du corps de Marie Vandal permettra à Alice de s'ouvrir aux forces surnaturelles de son environnement.



Cette association entre Louange, la Femme-nature et les blonds épis n'est pas sans rappeler les nombreuses représentations produites par des artistes à différents siècles en hommage à la déesse Déméter et à ses pouvoirs sur la nature symbolisés par ses longues tiges de blé.

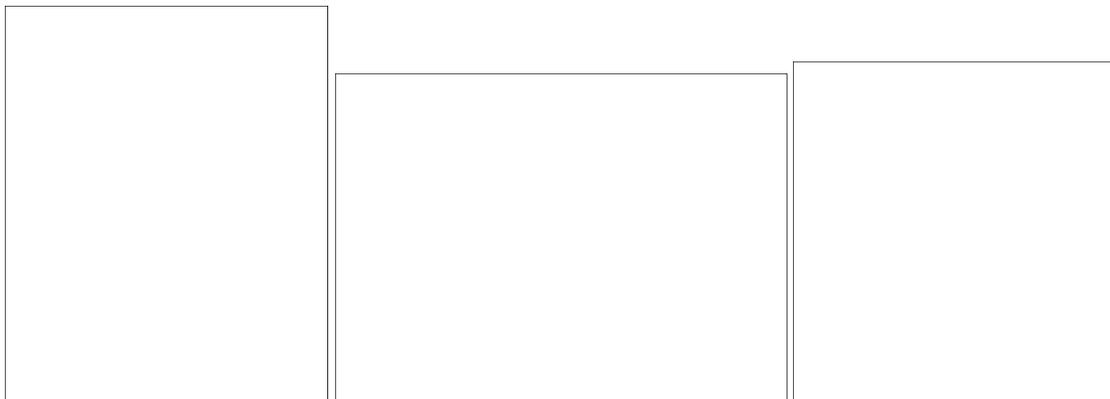


Figure 1 : *Ceres*, Jean-Antoine Watteau (1714-1715), Figure 2 : *Déméter*, Musée des Thermes, artiste et année inconnus, Figure 3 : *Déméter, Perséphone et Triptolemus*, artiste inconnu, (5^e siècle avant J- C).

Dans une grande majorité, ces artistes dépeignaient la déesse tenant un épi ou étant entourée de ceux-ci afin de représenter le lien unissant la fertilité des moissons à la femme. On ne peut connaître les intentions précises derrière le choix de cette mise en scène fait par Aubert. Ce n'est d'ailleurs pas ce qui importe dans notre étude de la figure de la Femme-nature. Ce qui, par contre, est

primordial de noter est que l'association entre la femme (Louange) et la nature (épis blonds) alimente toujours l'imagination des artistes et que ceux-ci continuent de représenter l'adoration et parfois l'obsession des hommes (le père) face à ce symbole féminin.

Pour le père, Louange représente l'équilibre. Lorsque sa femme le quitte pour le monde des morts, ses repères s'écroulent. Il oublie ses responsabilités paternelles envers ses deux jeunes enfants, refuse le sort de la nature en tentant de stopper la décomposition de sa femme et perd complètement son identité (il porte les vêtements et le maquillage de sa femme et ira même jusqu'à se prendre pour le nourrisson d'une serveuse tentant de se nourrir à même son sein).



Dans la première partie du récit, Aubert présente un homme incapable de fonctionner sans sa Femme-nature. Cette histoire a d'ailleurs été mise en scène à plusieurs reprises dans le passé: on présente la femme comme une sainte investie d'un devoir essentiel envers l'homme et la famille. Par contre, tel que mentionné dans la partie portant sur la figure de la Femme-terroir, ce recours narratif à la femme en tant que symbole statique d'un mode de vie est hautement problématique et soutire l'agentivité aux personnages féminins. Or, en deuxième partie du récit, Aubert déconstruit cette tradition narrative : le père réussira à s'émanciper de l'idée que sa défunte Femme-nature est un symbole essentiel à son existence et à sa famille. Ayant auparavant accepté les imperfections et les failles de sa Mère-voyante, le fils saura aider son père à concevoir un équilibre dans lequel la « Sainte-mère nature » n'est plus. Les figures de Femme-nature seront tout autant plurielles qu'imparfaites et épauleront, chacune à leur façon¹⁶¹, la quête de ces trois hommes.

C'est en reconnaissant les figures de la Femme-nature que le père réussira à se détacher de sa défunte femme, tout comme son fils sera remis sur le droit chemin en se montrant réceptif au surnaturel de la Mère-voyante. Ariel Salleh écrivait dans « Les défis de l'écoféminisme » que « [...] leurs tâches écoféministes est de démontrer que les femmes (et les hommes également à l'avenir) peuvent

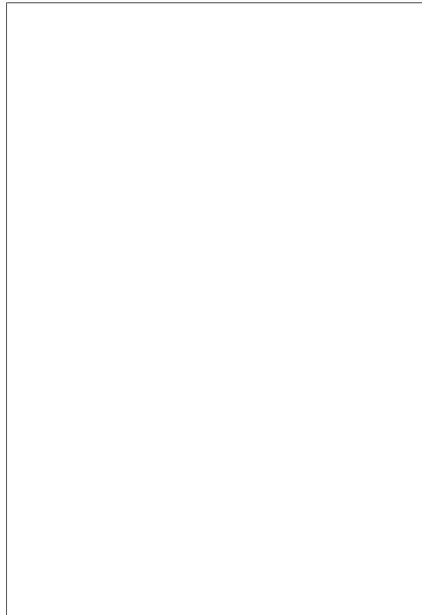
¹⁶¹ Nous avons précédemment fait référence au rôle de la Mère-voyante dans les retrouvailles du grand-père et du fils avec le père. Mentionnons également les nombreuses apparitions du fantôme de Louange souriant à son mari, le rassurant devant les défis qui l'attendent.

vivre différemment avec la nature »¹⁶². Après l'analyse des représentations plurielles de la figure de la Femme-nature dans *À l'origine d'un cri*, de leur déconstruction et de l'évolution de la relation des personnages masculins par rapport à celles-ci, il est possible d'avancer que la proposition filmique d'Aubert s'inscrit directement dans cette tâche écoféministe à laquelle faisait référence Salleh.

Dans *La turbulence des fluides*, on retrouve également un personnage féminin démétérien décédé qui refait surface. Or, cette fois-ci ce ne sera pas uniquement le mari de celle-ci qui sera affecté par l'événement, mais un village au complet.

¹⁶² Salleh, Ariel (1996), « Les défis de l'écoféminisme », *Écologie et politique*, n° 16, p. 127.

3.6.2 LA TURBULENCE DES FLUIDES



En 2002, la cinéaste Manon Briand écrit et réalise *La turbulence des fluides*. Le film raconte l'histoire d'Alice, une sismologue qui se voit forcée de quitter Tokyo, sa ville de résidence, pour enquêter sur l'arrêt de la marée dans son village natal québécois, Baie-Comeau¹⁶³.

Arrivée sur les lieux, la sismologue se rend vite compte que les citoyennes et citoyens de Baie-Comeau sont très affectés par la situation. Une importante

¹⁶³ La ville de Baie-Comeau fut nommée en l'honneur de Napoléon-Alexandre Comeau, un géologue et naturaliste de la Côte-Nord qui s'est intéressé à la vie autour du fleuve Saint-Laurent. Comeau, qui vécut de 1848 à 1923, est reconnu comme un héros de la région pour avoir secouru ses compagnons en traversant le fleuve Saint-Laurent en 1886 (Beaudin, Réjean (2006), *Napoléon-Alexandre Comeau. Le héros légendaire de la Côte-Nord*, Montréal, XYZ Éditeur). Cette corrélation entre le géologue naturaliste qui sauva ses compagnons de la noyade et la sismologue naturaliste native de Baie-Comeau sauvée *in extremis* de la noyade par les Baie-Comois résulte peut-être d'une coïncidence, mais consiste néanmoins en une clé d'interprétation importante aux spectatrices et spectateurs du film connaissant ce pan de l'histoire de la Côte-Nord québécoise.

équipe de scientifiques de toutes sortes ont d'ailleurs érigé un campement sur le bord du fleuve Saint-Laurent pour observer de plus près ce phénomène qui dérègle le village au grand complet. Les gens du village semblent vouloir associer l'arrêt des marées à la cause de leurs différents maux : leur peine, leurs craintes, leurs phobies, leurs angoisses, toutes seraient associées à la disparition de la marée. Devant toutes ces confessions de la part des Baie-Comois et Baie-Comois, Alice en vient à perdre patience et dévouement à l'égard de son mandat. Peu à peu, la sismologue développe un intérêt pour un pilote de chasse rencontré lors de son arrivée à l'aéroport. Elle apprendra que ce pilote, Marc Vandal, est en fait un jeune veuf ayant perdu sa femme Marie un an plus tôt dans les eaux du Saint-Laurent lors d'un accident d'avion. Marc arrive difficilement à faire son deuil puisque le corps de sa femme n'a jamais été retrouvé.

Alice fera également la rencontre de la jeune Chinoise Camille, une enfant adoptée par Marc et Marie. Camille visitera Alice à plusieurs reprises pour lui poser des questions sur la marée. Cette petite fille souffre de somnambulisme qui l'amène à la plage toutes les nuits à l'heure exacte à laquelle la marée serait censée monter. Colette, la serveuse de nuit du casse-croûte local, raccompagne Camille quotidiennement à son lit. Cette serveuse, ayant récemment quitté la communauté des sœurs religieuses, s'avère avoir été la première figure

maternelle d’Alice à l’orphelinat de Baie-Comeau où la sismologue a été recueillie lorsqu’elle était bébé¹⁶⁴.

Quelque temps après l’arrivée d’Alice, un collègue de Marc demande l’aide de la sismologue. Ce dernier croit avoir « ramassé », il y a quelques semaines, le corps de la défunte Marie Vandal en faisant le plein d’eau nécessaire à son avion dans le fleuve afin d’éteindre les feux de forêt. Effrayé à l’idée de jeter le corps de Marie dans les flammes lors de son déversement, il a plutôt décidé de vider sa cargaison dans une clairière loin des feux de forêt. Il demande à Alice s’il est possible que le corps de Marie ait pu flotter toute l’année au même endroit. Le moment de la sortie de l’eau de Marie coïnciderait heure pour heure avec l’arrêt de la marée quelques semaines plus tôt. Grâce aux instruments à son campement, Alice est en mesure de retrouver le corps de la défunte. Marc et Camille enterrent Marie et peuvent enfin commencer à faire leur deuil. Après la cérémonie pour la défunte, Marc et Alice se retrouvent sur la plage et ont une relation sexuelle. En plein milieu de leurs ébats, la terre se met à trembler et la marée revient. L’eau entoure les deux amoureux au plus grand malheur d’Alice qui ne sait pas nager. Marc tente de la ramener vers la rive en vain; Alice panique

¹⁶⁴ Soulignons ici que le personnage de Colette est joué par l’actrice de renom Geneviève Bujold. Cette dernière a été l’un des visages importants du cinéma québécois des années 1950 et 1960. À partir de la fin des années 1960, Bujold tournera davantage à Hollywood et en France. *La turbulence des fluides* est l’un des rares films dans lequel on retrouve Bujold en terre québécoise. Il y a donc en quelques sortes un double retour pour cette filiation mère-fille : le retour du personnage d’Alice dans sa Beauce natale et le retour de l’actrice Geneviève Bujold dans une œuvre cinématographique québécoise. Pour une étude de la carrière internationale de Bujold et des implications de ses racines canadiennes-françaises dans l’offre des rôles à Hollywood et en France, on se réfère au chapitre de Liz Czach « The Transnational carrier of Geneviève Bujold » (2013).

et se frappe la tête sur un rocher. Elle flotte quelque temps nue dans les eaux du fleuve avant d'être rescapée par les secours nautiques du village. Le film se termine sur un plan de Marc et Alice enlacés sains et saufs sur la berge.

ANALYSE FILMIQUE

Everything matters in La turbulence des fluides. It matters that Alice's heart was broken by an ex-lover, that Alice was born in Baie-Comeau and loved by a nun, it matters that Catherine loves Alice, that Alice loves Marc, that Marc loves his lost wife. It matters that the dead body is found, magnetically. It matters that it is Québec, that Camille is Chinese-Canadian, that Claudette thought she would never again see Alice's eyes. Science matters. Religion matters. Matter is at stake, in the body, in the mass, form, weight, size, breadth of the world and its synchronous becomings.

Erin Manning « Fluid Relations: Quebec Cinema and the Church » (2005)

Afin d'étudier la représentation de la figure de la Femme-nature démétérienne dans *La turbulence des fluides*, on privilégiera trois axes d'analyse. Tout d'abord, on étudiera la mise en scène du personnage féminin, Alice, et plus particulièrement la représentation de son lien (absent) avec son territoire natal, Baie-Comeau par rapport à Tokyo, ville symbolisant la mondialisation dans le film de Briand. En prenant comme fondement théorique les idées proposées par l'auteure écoféministe Ariel Salleh quant à l'impact de la mondialisation sur les femmes et l'environnement, il nous sera possible de penser les constructions de

la figure de la Femme-nature au moyen de l'évolution narrative de la sismologue « mondialisée » à la villageoise baie-comoise.

En deuxième lieu, on se penchera également sur les tiraillements entre croyances scientifiques et foi catholique tels que présentés dans le film. Il sera démontré que, dans cette œuvre cinématographique québécoise, ces tiraillements prennent un sens bien spécifique. L'analyse du cheminement interne du personnage d'Alice face à son raisonnement scientifique ainsi que le développement d'une croyance spirituelle nous mènera à l'étude d'Alice comme figure de la Femme-nature exerçant ses pouvoirs surnaturels sur sa terre natale.

On terminera cette section avec une analyse de la représentation de la filiation mère-fille entre Colette et Alice ainsi que Marie Vandal et Camille. À travers l'outil analytique de la figure démétérienne, il sera démontré que la cinéaste Manon Briand propose, dans ce film, un réinvestissement de la nature comme espace féministe.

MONDIALISATION ET ÉCOFÉMINISME : DE TOKYO À BAIE-COMEAU

Dans la première section de ce chapitre, il a été souligné que depuis les années 1990, les écoféministes pensent la mondialisation comme une imposition parallèle de deux formes d'exploitation importantes : l'exploitation de

l'environnement et des femmes¹⁶⁵. L'une des solutions proposées par les écoféministes afin de contrer cette oppression dominante est d'inciter les femmes à retrouver un lien solidaire et privilégié avec la nature et l'environnement. Un lien perdu tout au long de siècles de patriarcat, une relation ayant été étouffée au profit d'une valorisation des Hommes-culture.

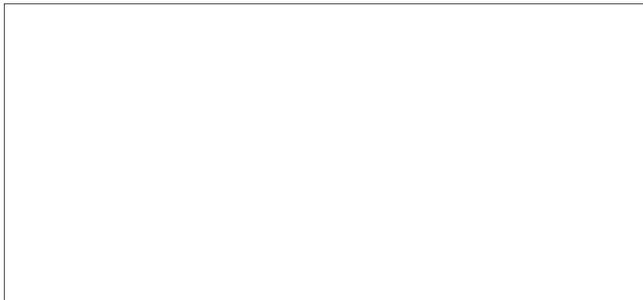
Dès les premières minutes, la cinéaste trace une ligne définie entre Tokyo comme symbole de la mondialisation et Baie-Comeau comme terre native du personnage d'Alice. Une description de l'imagerie et des dialogues démontre la mise en place de ces deux lieux comme participant à la symbolique centrale du film. La séquence décrite ici-bas dans laquelle Alice apprend son retour forcé vers sa Baie-Comeau natale suit immédiatement la première scène du film durant laquelle Alice se réveille nue dans le lit d'un étranger. Il est intéressant de noter que le film débute sur la fin d'une relation sexuelle impersonnelle et sans lendemain à Tokyo et se termine sur une relation sexuelle passionnelle à Baie-Comeau qui fera revenir la marée.

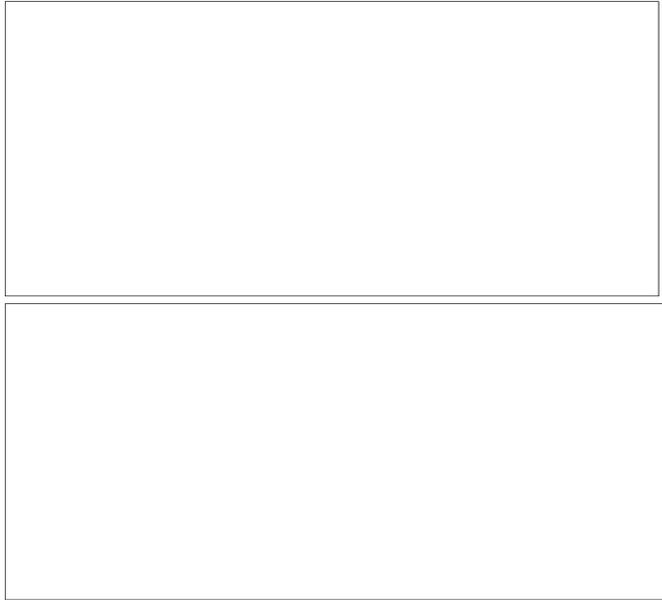
Le film débute avec la convocation d'Alice dans le bureau des dirigeants du site de recherches sismologiques de Tokyo. La séquence se déroule en anglais sous-titré en français. L'échange se fait donc dans la langue par excellence de la mondialisation, et ce, malgré le fait qu'Alice parle parfaitement le japonais au lit avec son amant. Les supérieurs d'Alice, quatre hommes japonais, annoncent à la

¹⁶⁵ Salleh, Ariel (1996), « Les défis de l'écoféminisme », *Écologie et politique*, n° 16, p. 107-109.

sismologue que la marée a « disparu » dans une baie au nord du Québec. Les scientifiques québécois ont demandé l'aide de leur bureau pour leur expertise en signes précurseurs sismologiques. Ils choisissent d'envoyer Alice en lui donnant comme motif que cette ville est la « hometown » de la sismologue. Lors de cette interaction, une subtile altération entre les dialogues et les sous-titres s'opère. Comme cette séquence se déroule dans la langue de Shakespeare, les dialogues entre Alice et ses supérieurs sont sous-titrés en bas de l'écran en français. Or, dans cette ligne précise du dialogue d'Alice (0:06 :42- 0:06 :45) : « What do you mean? It's not my hometown. » on sous-titre plutôt « Comment ? Je n'ai pas de village ». Très grande différence entre les deux propos (« ce n'est pas mon village » vs. « je n'ai pas de village »). En langue anglaise, elle ne reconnaît pas Baie-Comeau sur la carte tandis que dans la traduction française, elle affirme ne pas avoir de village natal. Ce décalage entre la langue anglaise mondialisée et le sous-titre français annonce déjà les écarts entre la parole de la Femme-nature en contexte mondial anglophone et en terrain connu francophone. Si l'on prend en considération les thématiques abordées par le film (le rapport au territoire natal, l'exil vers un autre pays, etc.), on réalise que le propos que souhaitait communiquer Alice au début du film est plutôt relaté en sous-titre en français : « Je n'ai pas de village ». De plus, il serait surprenant qu'une sismologue ne reconnaisse pas son lieu de naissance (Baie-Comeau) sur une carte géographique en s'exclamant « It's not my hometown/ Ce n'est pas mon « hometown » ».

À la suite de cet échange entre Alice et ses supérieurs, la scène coupe dans un zoom rapide sur une photocopie du passeport d’Alice que tient l’un de ses supérieurs. Le zoom accélère jusqu’à la ligne « lieu de naissance » sur laquelle il est inscrit Baie-Comeau. Une note grave de piano se fait entendre. Alice s’exclame : « It’s Baie-Comeau ». La scène retourne sur le visage d’Alice dans un autre zoom accéléré. En hors champ, on entend ses supérieurs s’écrier « Haiï !! [« oui » en japonais] ». La caméra fait un pan latéral rapide et saute à une prise dans laquelle quelqu’un frappe sur une machine distributrice. C’est Alice qui s’achète une boisson énergétique à l’extérieur du bureau. La caméra filme en plan large un coin de rue achalandé de la métropole japonaise. On descend la caméra au niveau du sol et la penche de quelques degrés vers la droite. Ce choix esthétique crée un effet de distanciation tout en donnant un effet très urbain, froid et « non naturel » aux extérieurs tokyoïtes.





Dès les premiers instants où Alice met les pieds en terre québécoise, son corps change. L'arrêt des marées a rendu l'air chaud et humide, circonstance qui force le personnage principal à se dénuder et à entretenir un rapport plus sensuel avec son état corporel (elle se touche, s'abreuve à même ses mains, sort sa tête de la voiture pour se faire balayer les cheveux par le vent, etc.). Alice ira même jusqu'à dire que la situation atmosphérique de Baie-Comeau lui rappelle l'odeur du sexe. La représentation de toutes ces stratégies de rafraîchissements corporels d'Alice dans les premières scènes à Baie-Comeau contraste avec les représentations froides et stériles des corps à Tokyo.

À travers cette analyse de la représentation du lieu d'accueil (Tokyo) et du lieu de naissance (Baie-Comeau) d'Alice, Manon Briand met en image une distinction flagrante entre un lieu mondialisé (Tokyo) et un village ancré dans les traditions nationales (Baie-Comeau). Par exemple, Alice vivra une transformation

par rapport à la façon dont elle pratique son métier de sismologue : alors qu'au Japon elle travaillait en tailleur derrière un ordinateur, à Baie-Comeau elle revêt une chemise de lin, des camisoles de sport et des espadrilles, elle caresse le sol, goûte l'eau et va à la rencontre des gens du village. Baie-Comeau semble un endroit plus propice que la métropole japonaise pour qu'Alice puisse retrouver contact avec son corps, sa sensualité, mais aussi avec la nature qui l'entoure. Le personnage principal ira même jusqu'à délaissé quelque temps son raisonnement scientifique au profit d'une certaine foi spirituelle.

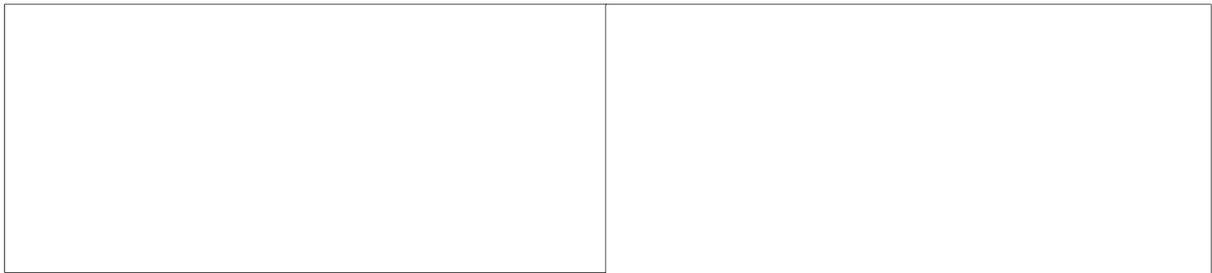
SŒURS SISMOLOGUES : SCIENCE ET SPIRITUALITÉ

Les relations houleuses qu'ont entretenues, et entretiennent toujours, les Québécoises et Québécois par rapport à leur passé catholique teintent grandement ce film. Alice représente cette génération née durant la Révolution tranquille¹⁶⁶ qui a appris à rejeter d'emblée toute forme de dogme catholique, mais à quel prix? Dans son texte « Fluid Relations : Québec Cinema and the Church » (2005), Erin Manning se penche précisément sur la représentation du religieux dans *La turbulence des fluides*. L'auteure suggère que, par rapport à l'histoire du cinéma québécois, la proposition de Briand est l'une des plus nuancées face à l'héritage religieux.

¹⁶⁶ On tient cette information du gros plan sur son passeport (00 :06 :48) sur lequel on peut lire : « Date de naissance : 07 déc. 1967 ».

What *La turbulence des fluides* proposes, rather, is a story of fluid relations that offers an unusually nuanced engagement with the challenges posed by the interlocked futures of science and faith, of international environmental politics and extended communities, of life and death [...] This is a rare film that allows us to explore the depths of our own prejudices, our own affiliations and renunciations¹⁶⁷.

La scène dans laquelle Alice visite le monastère du village, pour réparer la station sismographique enfouie dans son sous-sol, témoigne de cette représentation nuancée dans laquelle se côtoient science et religion.



Dans cette scène, Alice et sa collègue se rendent au monastère pour changer le papier du sismographe afin de le réactiver. Pendant que la sœur les dirige vers la voûte dans laquelle est situé l'appareil, Alice s'arrête sur un grand cadre de photographies représentant les chambres dans lesquelles logeaient les orphelins et orphelins accueillis par le monastère. On entend en hors champ la voix de la sœur qui leur explique que le sismographe était entretenu par une sœur qui a défroncé de leur église il y a un an. Au grand étonnement de la communauté religieuse baie-comoise, cette sœur est passée du jour au lendemain de religieuse à serveuse de nuit dans un casse-croûte. La sœur ajoute que cette femme ne

¹⁶⁷ Manning, Erin (2005), « Fluid Relations : Quebec Cinema and the Church », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 4, p. 2 et p. 5-6.

voulait que personne ne touche à ses appareils de sismographie. Elle la décrit comme une femme protectrice qui veillait sur ses appareils tout comme elle veillait sur les orphelin.e.s de la pouponnière. À ce moment, Alice arrête son chemin et réfléchit. Par la mise en scène, on devine que le personnage fait, à ce moment précis, une réalisation importante : Colette, la serveuse qu'Alice visite la nuit et qui veille sur les allées-venues de la jeune Camille somnambule, était un an plus tôt la sœur responsable de la station sismologique et s'occupait plusieurs années auparavant de la pouponnière de l'orphelinat dans lequel Alice a été recueillie. Descendue à la voûte, Alice inspecte le sismographe. Durant ce temps, les trois femmes discutent de l'arrêt de la marée et de ses causes potentielles :

- [Sœur] Vous savez y'a longtemps on disait que la marée était la respiration de Dieu.

- [Catherine] Dieu serait-il en train d'étouffer?

- [Sœur] Oh ! Il fait peut-être exprès de retenir son souffle. [Rires]. Mais on va prier très, très fort pour qu'il reprenne ses sens.

-[Alice] C'est bien gentil, mais je ne pense pas que ça fasse de différence.

-[Sœur] Ah tout est possible quand on a la foi. Mais vous je comprends. Vous êtes des scientifiques. Les scientifiques ont du mal avec une force supérieure qui échappe à la raison. (0:51 :38-0:52 :02)

Dans cette séquence, on assiste à une opposition classique entre raisonnement scientifique et croyances religieuses. Ce qui est intéressant et assez inusuel ici est qu'aucune de ces trois femmes ne se sent menacée ou agacée par les croyances de l'autre. Elles rigolent à la fois de l'idée de penser la marée comme une respiration

de Dieu et de la difficulté qu'ont les scientifiques à s'abandonner dans une explication « qui échappe à la raison ».

La séquence qui suit cette scène dans la voûte relate précisément ce qu'entend Manning lorsqu'elle qualifie *La turbulence des fluides* de : « a story of fluid relations that offers an unusually nuanced engagement with the challenges posed by the interlocked futures of science and faith »¹⁶⁸. Après avoir réparé le fil du sismographe, Alice monte à l'étage pour s'assurer de la prise d'informations sismiques par l'imprimante à ondes. Elle demande à sa collègue de sauter sur la plaque dans la voûte pour vérifier si l'appareil enregistre les vibrations. Après quelques essais, Alice remarque que les religieuses, curieuses des mouvements de l'appareil, se sont attroupées autour d'elle. La sismologue se prête au jeu : afin d'assouvir la curiosité des religieuses, elle demande à sa collègue de continuer de sauter, malgré le fait que sa vérification est terminée. L'engouement des religieuses face au fonctionnement de l'appareil témoigne de ce désir de Briand de mettre en scène une cohabitation respectueuse entre le passé religieux québécois, représenté par les sœurs du monastère de Baie-Comeau, et les avancées de la science et de la technologie, représentées par Alice et son sismographe. Rappelons également que ce sismographe réside depuis des décennies dans la voûte d'un monastère catholique et qu'il était opéré par la sœur sismologue Colette !

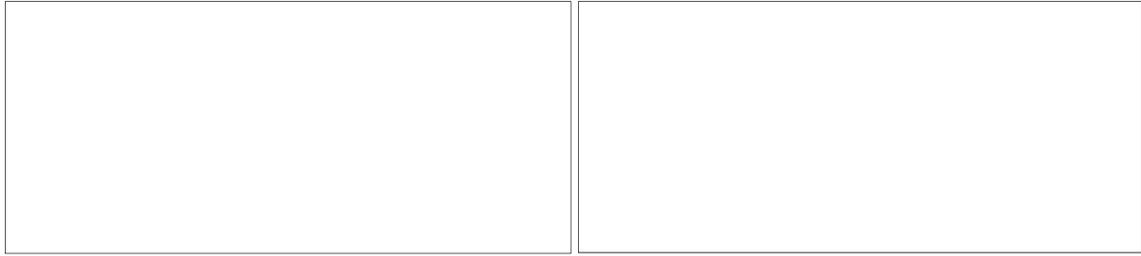
¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 2.

L'entêtement d'Alice à expliquer tout phénomène naturel et humain par un raisonnement scientifique l'empêchait de comprendre la cause de l'arrêt des marées. Ce moment au monastère durant lequel Alice sera témoin des sœurs qui tendent la main à la science et la technologie agira comme élément déclencheur dans la résolution du problème de l'arrêt de la marée : Alice s'ouvrira tranquillement à une force supérieure. La sismologue ne se tournera pas vers la religion catholique, mais plutôt vers une force supérieure surnaturelle : celle de la Femme-nature. Plus précisément, ce sera sa foi dans le surnaturel, trouvée au contact des Femmes-nature, Camille, Marie et Colette, qui permettra à Alice de faire la paix avec son passé d'enfant adoptée et de femme blessée.

CAMILLE À MARIE ET ALICE À COLETTE : FILIATION MATERNELLE DÉMÉTÉRIENNE

Avant de débiter notre analyse générale des figures Femmes-nature mises en scène dans *La turbulence des fluides*, on procèdera à une analyse approfondie de la scène dans laquelle Alice et sa collègue Catherine expliquent à Camille le phénomène des marées au moyen du corps d'Alice. On présentera ensuite les constructions narratives des quatre personnages à l'étude, soit Colette, Alice, Camille et Marie, par le biais d'une étude de celles-ci comme figure de Femme-nature et d'une analyse des filiations maternelles démétériennes qui les unissent.

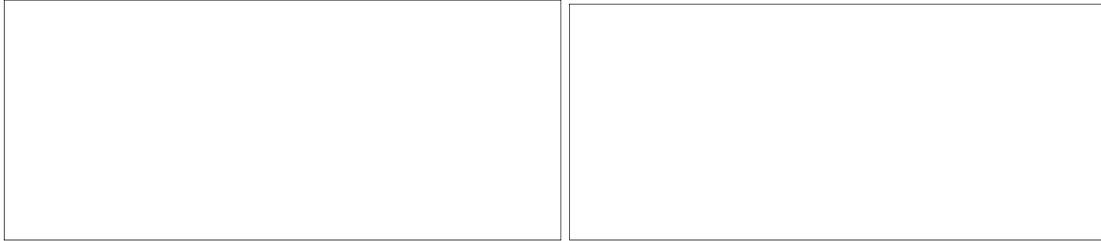
La scène sur la plage, durant laquelle Alice et Catherine expliquent à la jeune Camille le fonctionnement des marées, est déterminante dans l'arc narratif de l'œuvre. Cet échange signale la première démonstration du corps comme enjeu central du film. Le corps est à la fois la planète Terre expliquant le phénomène de la marée et la matière réagissant aux contacts de la maternité symbolique. Cette scène débute avec une succession de plusieurs plans larges de sismologues, géographes et ingénieur.e.s qui, avec différents outils plus sophistiqués les uns que les autres, tentent de recueillir des informations sur la situation de la marée. On aperçoit alors Alice et Catherine au loin qui plantent des sondes dans le sol. La jeune Camille s'approche tranquillement vers les deux femmes. Camille les interroge sur leurs instruments et leur demande : « Où est-ce qu'elle est partie la mer? ». Ici, comme à plusieurs reprises dans le film, l'emploi du mot « mer » renvoie directement à son homophone « mère ». On peut comprendre l'inquisition de Camille comme portant à la fois sur la disparition de la mer et de sa mère. D'ailleurs, le fait que Camille, par somnambulisme, sort de son lit chaque soir depuis l'arrêt de la marée pour se diriger vers la plage rappelle un fort attrait, presque magnétique, pour sa mère/mer. Alice découvre par la suite que les levées de Camille correspondent exactement aux cycles de la marée haute, moment durant lequel elle croit pouvoir réapercevoir sa mère/mer sur la plage.



Afin de répondre aux questions de Camille sur la disparition de la mer, Catherine lui fait une démonstration du principe de la marée en utilisant le corps et les vêtements d’Alice. Elle fait du corps de Camille la Lune et lui demande de tourner autour d’Alice dont le corps représente la planète Terre. Elle lui explique que la Lune attire l’eau sur la Terre tel un grand manteau de fer attiré par un aimant. C’est ce phénomène qui crée les marées et qui s’est arrêté dans la baie de Baie-Comeau.

Dans cette séquence, le corps d’Alice devient un espace de discours, un pivot pour différentes strates du récit : dans un premier temps, le corps d’Alice est utilisé par Catherine pour expliquer le phénomène des marées à Camille. Dans un deuxième temps, l’usage du corps d’Alice pour expliquer l’arrêt des marées présage son rôle central dans le dénouement du film durant lequel son corps et celui de Marc feront vibrer la terre et « repartiront » la marée. Finalement dans un troisième temps, vers la fin de cette séquence d’initiation scientifique de la jeune Camille, alors que Colette, sa mère symbolique de l’orphelinat, marche sur la plage, la chemise d’Alice est attirée vers la femme et

découvre tranquillement son ventre. Alice place une main sur ventre, non pas pour descendre sa chemise, mais parce qu'elle semble ressentir quelque chose dans ses tripes. Un cordon ombilical la reliant à sa mère symbolique qu'on aurait coupé trop tôt.



Cette séquence précise met en scène, au moyen de jeux de corps, les deux filiations maternelles brisées qui, tout au long du récit, seront reconstruites. Ces deux filiations sont celles de Camille et de Marie, sa mère emportée par le fleuve ainsi que d'Alice et Colette. Comme souligné plus tôt, ces quatre femmes sont à différents niveaux des figures de Femme-nature et seront étudiées par le biais de l'outil analytique de la figure démétérienne.

DEUX FILIATIONS DÉMÉTÉRIENNES

On débute notre analyse de ces deux filiations démétériennes avec celle d'Alice et Colette. Alice n'a jamais connu sa mère. Sa première figure maternelle a été celle des religieuses du monastère de Baie-Comeau. Si on en croit les

différents témoignages de Colette¹⁶⁹, ce serait elle qui aurait été le plus souvent aux côtés d'Alice lorsqu'elle était bébé. Tout au long du film, le corps d'Alice manifeste un attrait presque magnétique vers sa mère symbolique, Colette. Par exemple, à plusieurs reprises, son manque de sommeil la mène vers le restaurant de Colette. De plus, lorsque l'ancienne religieuse passe devant elle, le vent se lève et Alice place sa main sur son ventre comme si la vision de sa mère symbolique faisait bouger (ou réalignait) quelque chose en dedans d'elle. Leur intérêt commun pour la sismologie nous amène également à penser que, malgré leur vie sur deux continents différents, le canal de passation est encore bien ouvert entre les deux femmes. Cette filiation mère-fille entre Colette et Alice est un rapport davantage symbolique que biologique.

La filiation mère-fille entre Camille et Marie n'appartient également pas au registre du biologique. Camille est née en Chine et adoptée par Marie et Marc Vandal lorsqu'elle était bébé. Or, malgré le fait qu'elles ne soient pas liées par le sang, il n'en demeure pas moins que le corps de la jeune fille est, chaque nuit, attiré magnétiquement vers la plage, endroit où la mer/mère a disparu. Comme le souligne Gabrielle Trépanier-Jobin dans *Représentations alternatives de*

¹⁶⁹ Lors de la cérémonie suivant l'enterrement de Marie, Colette donne des détails à un collègue d'Alice sur les circonstances de leur première rencontre lorsqu'elle était bébé : « Elle peut pas se rappeler, mais moi je me souviens. On n'oublie pas des yeux comme ça. Je travaillais à la pouponnière à cette époque-là. C'était un petit bébé prématuré. On l'a eue trois mois en incubateur. Dire combien je l'ai aimée pis bercée pis réchauffée. J'ai même souhaité que sa mère ne revienne pas la chercher. Ses parents étaient pas d'ici. Je me suis toujours dit : Par quel miracle est-ce que je reverrai jamais cette enfant-là... Par quel miracle... » (01 :35 :04-01 :35 :36).

la subjectivité féminine dans le cinéma québécois (2009), le chagrin de Camille, causé par la séparation de sa mère, n'est pas sans rappeler le mythe démétérien :

[...] cette relation rappelle celle de Déméter et Perséphone, dans la mesure où elle est source de beaucoup de chagrin et assez forte pour survivre à la disparition d'un de ses membres. De plus, les allées et venues périodiques de Camille vers la mer/mère peuvent être comparées à la suspension cyclique de la fertilisation de la terre causée par le chagrin de Déméter¹⁷⁰.

La corrélation soulevée par Trépanier-Jobin entre la suspension du cycle de la fertilisation dans l'Hymne homérique de Déméter et le cycle de la jeune Camille vers la mer/mère mis en scène dans le film de Briand est tout à fait éclairante. Il est vrai que l'on peut comprendre le dérèglement de la marée par le fait que Camille ne retrouve pas sa mère. Or, il est important de souligner que la suspension de la marée coïncide davantage avec le déplacement du corps de la mère (sa sortie de l'eau par le pilote) qu'avec le décès de sa mère. Ce n'est pas le fait que la mère passe du côté des morts qui cause l'arrêt des marées, mais plutôt le fait que Camille ressent que le corps de sa mère n'est plus à la mer (son somnambulisme débute lorsque le pilote dépose le corps de la défunte dans la clairière). Lorsque Marie est retrouvée et enterrée dans un endroit connu de Camille, les cycles de la nature reprennent leur cours et on assume que les allées et venues de la jeune fille à la mer cesseront. Il n'y a pas d'aller-retour d'un personnage féminin entre le monde des morts et celui des vivants expliquant le cycle de la nature comme dans le mythe de Déméter, mais plutôt une célébration

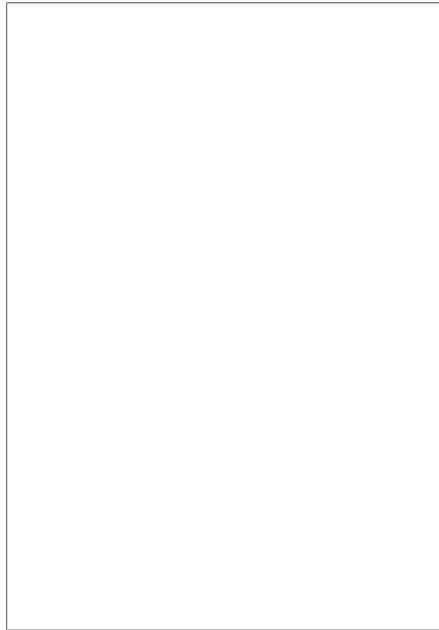
¹⁷⁰ Trépanier-Jobin, Gabrielle (2009), *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma québécois*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, p. 37.

de la filiation mère-fille qui transcende la vie et la mort. Malgré le fait que Marie soit décédée, Camille ressent toujours le magnétisme du corps maternel et lorsqu'elle retrouve ce corps, le magnétisme de la planète Terre peut reprendre son cours.

MARÉE HAUTE ET FEMME-NATURE

Tel que mentionné en début de chapitre, les écoféministes convoquent un réinvestissement positif et émancipateur du lien femme et nature. Dans certains cas, ce lien passe par le pouvoir surnaturel, voire mystique, de la femme et de son corps, un aspect qui, durant de nombreuses années, fut dénigré par les sociétés patriarcales par peur que celui-ci donne un trop grand pouvoir au sexe féminin. Dans *La turbulence des fluides*, Briand met en scène le dénigrement de la religion par une sismologue qui ne jure que par sa technologie. Or, c'est par son nouvel investissement envers le spirituel, le naturel et le surnaturel, obtenu au contact d'une mère symbolique démétérienne (Colette), qu'Alice est en mesure de ramener la marée à Baie-Comeau. *Mariages* propose également des personnages féminins qui tirent leur agentivité à la fois de leur filiation mère-fille et de leur relation privilégiée avec la nature, mais dans un contexte socioculturel bien différent.

3.6.3 MARIAGES



Mariages est une œuvre prenant place dans les campagnes bourgeoises canadiennes-françaises à la fin du 19^e siècle. Yvonne, une jeune femme dans la vingtaine, vit avec sa sœur aînée, Hélène, et la fille de celle-ci. La mère d'Yvonne est morte alors qu'Yvonne n'était qu'un bébé. Son père s'est remarié avec une femme du village nommée Noémie. Ils vivent ensemble dans une maison non loin de celle d'Yvonne avec tante Maria, une guérisseuse chez qui Yvonne trouve du réconfort lorsque sa sœur Hélène la menace de l'envoyer au couvent.

Lors d'un déménagement de cimetière, on déterre la mère d'Yvonne, Anastasie, qui s'est donné la mort par noyade vingt ans plus tôt. C'est alors qu'on réalise qu'elle a transmuté en statue de sel. La sœur d'Yvonne décide immédiatement d'exposer sa mère à la chapelle du village afin que tous les

villageois sachent qu'Anastasie a été choisie par Dieu et qu'elle est maintenant une sainte. Yvonne trouve refuge auprès du corps de sa mère qu'elle n'a jamais connue. La réapparition de sa mère dans le monde des vivants la pousse alors vers une quête identitaire et sexuelle qui la mène à la découverte de son indépendance.

Pendant une baignade dans la rivière, elle ressent, pour la première fois, un puissant désir charnel lorsqu'elle observe le corps d'un homme venu également se baigner. Elle tombera complètement sous le charme de cet homme; un dénommé Charles Alison, fils d'un riche commerçant du canton. Yvonne demande à sa tante Maria de performer un rituel pour qu'il tombe lui aussi sous son charme. Le rituel porte fruit. Yvonne et Charles se marient en secret, dans les bois, avec comme seuls témoins Maria et la belle-mère d'Yvonne, Noémie¹⁷¹. Son mariage complété, Yvonne remet le corps de sa mère à la rivière, endroit initial où elle avait voulu finir ses jours. Quelque temps après la célébration de leur union, Charles annonce à Yvonne qu'il ne peut rester au canton. Son père l'a chassé à la suite d'une dispute au sujet de son héritage familial. Yvonne souhaite partir avec Charles, mais ce dernier refuse.

¹⁷¹ Précisons ici le symbole important du mariage dans ce film. Le mariage entre Yvonne et Charles n'est en fait qu'un des mariages mis en scène dans cette œuvre de Martin. Rappelons que le titre du film (*MariageS*) sous-entend la pluralité des mariages dans l'œuvre. Il y a un mariage entre le père et la mère d'Yvonne, le remariage de son père avec Noémie, le mariage arrangé entre la jeune Thérèse et Charles qui sera annulé, le mariage entre le corps féminin et la nature et finalement l'union retrouvée entre Yvonne et sa mère Anastasie. Catherine Martin et ses *Mariages* nous amènent à revoir les unions traditionnelles de manière différente et plurielle.

Elle quitte alors la maison familiale et se trouve un emploi comme femme de chambre en ville. Elle n'y reste pas longtemps et choisit plutôt de vivre en exil de son village dans une cabane de bois appartenant à Maria. Elle subvient à ses besoins en solitaire en plein cœur de la nature. Sa peine étant devenue trop grande face au départ de son mari, Yvonne tente de reproduire le rituel pratiqué par sa tante pour (ré)attirer Charles vers elle. Le lendemain, alors qu'elle visite le lieu de leur première relation intime, le vent lui ramène son mari (littéralement!).

Afin d'étudier la représentation de la figure de la Femme-nature dans cette œuvre cinématographique, à la lumière des théories écoféministes et du mythe démétérien, nous diviserons notre analyse de *Mariages* en trois sections; la première portant sur la relation particulière qu'entretient Yvonne avec la nature, la deuxième exposera les différents symboles et filiations liés au corps de la mère d'Yvonne et, finalement, dans la troisième section, nous nous pencherons sur la mise en scène du surnaturel.

YVONNE ET LA NATURE

Dans *Mariages*, la cinéaste accorde une grande importance à la mise en scène des espaces naturels. Dès les premières scènes du film, on comprend que la forêt est un refuge, un lieu de recueillement, mais aussi de liberté pour le personnage principal. Après s'être fait gronder par sa sœur, Yvonne s'apaise

dans la forêt avoisinante. Elle caresse les arbres, sent les feuilles, se baigne nue dans la rivière, etc.



On perçoit même une érotisation de la nature dans certains plans. Yvonne convoque les différents éléments de la nature afin d'expérimenter de nouvelles sensations, de nouvelles odeurs, différents touchés. Elle entre en relation avec la nature comme un personnage entre en dialogue avec un adjuvant. La scène suivant la première incantation d'amour de Maria (0 :53 :42-0 :55 :20) est un bon exemple de la narrativisation des éléments naturels dans le film de Martin. Cette scène succède non seulement à celle du rituel, mais elle précède également la scène dans laquelle Charles accepte les joncs d'or amenés par Maria, symbole de son désir réciproque face à Yvonne.

La scène débute avec un plan large sur la robe de mariée confectionnée par Noémie, accrochée à la porte de sa chambre. On entend un fort bruit de vent alors que l'on croit être à l'intérieur d'une pièce de la maison. On coupe à un plan large d'Yvonne se tenant devant la fenêtre. On remarque alors que la fenêtre est complètement ouverte et qu'à en croire le mouvement des rideaux, le vent entre dans la chambre. Yvonne n'est vêtue que de son corsage et de son sous-vêtement.

Elle caresse sa poitrine et laisse tomber son corsage. Seins nus devant la fenêtre, elle défait son sous-vêtement et le laisse tomber sur le sol. Elle avance vers la fenêtre et prend une grande respiration. Le vent s'accélère et balaie complètement la pièce : la virevolte des rideaux frappe le corps nu d'Yvonne. On coupe ensuite pour revenir au plan de la robe de mariée que le vent fait danser dans le fond de la pièce. On coupe à nouveau vers Yvonne, cette fois-ci dans un plan plus rapproché, qui dévoile davantage l'excitation sur le visage de la jeune femme. Un violon se joint alors au son du vent sur la bande sonore. Yvonne pose alors sa main sur son sexe. Elle y retire un fluide, conséquence de son orgasme, qu'elle observe avec étonnement et curiosité. Le vent se pose.



On comprend alors les mouvements du vent comme une analogie des états corporels de la jeune femme. Le vent fait danser la robe de mariée, lui donne corps et mouvement comme pour encourager la vision d'Yvonne.

Dans *Mariages*, on assiste à une représentation de la relation Femme-nature brisant la construction socioculturelle selon laquelle cette relation serait assujettissante. Yvonne, par sa relation avec la nature, cultive une curiosité, une envie de découvertes qui seront source de son émancipation identitaire à venir. La jeune femme est une figure de Femme-nature dans sa plus concrète définition : elle se réfugie dans la nature lorsque l'on tente de diriger son existence en lui imposant des us et coutumes de bienséance. La cinéaste explique son intention derrière les différentes mises en scène d'Yvonne et de la découverte de son corps : « Je voulais proposer une découverte sexuelle qui soit belle et naturelle, et surtout pas angoissante même si, à cause de l'époque, il y a répression sexuelle autour d'elle »¹⁷². En effet, la cinéaste met en scène une émancipation sexuelle naturelle qui est vécue loin de l'oppression sexuelle des femmes par la société de l'époque. Or, il semble également important de mentionner que les séances d'expériences sensorielles, de masturbation et de jouissance d'Yvonne sont toutes vécues en pleine forêt. La découverte sexuelle d'Yvonne est non seulement naturelle, elle est « naturalisante ». Cette mise en scène invite à la fois à une conception féminisante de la nature, mais également à

¹⁷² Martin, Catherine (2016), « Entretien sur *Mariages* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 21 novembre 2016 à Montréal.

une valorisation de l'émancipation sexuelle féminine au moyen de la relation particulière entretenue avec la nature. *Mariages* s'inscrit dans les discours ayant sorti la relation Femme-nature de son assujettissement en repensant la nature comme un espace féministe.

YVONNE ET SA MÈRE : STATUE DE SEL ET (RE)MYTHOLOGISATION FÉMINISANTE

Après avoir donné naissance à sa deuxième fille, Anastasie est affectée par une grande mélancolie et se donne la mort en sautant dans la rivière. Vingt ans plus tard, elle réapparaît dans le monde des vivants transmutée en statue de sel. Avant de poursuivre l'analyse de la filiation maternelle entre Yvonne et Anastasie, il est important de mettre en contexte les différentes interprétations et échos possibles de la statue de sel dans la culture québécoise.

LA FEMME DE LOTH

Le symbolisme rattaché à la statue de sel dans la culture canadienne-française nous vient avant tout de la tradition biblique, plus précisément de la transformation de la femme de Loth en statue de sel, relatée dans Genèse 19, verset 26. Dans ce passage de la bible, on raconte que Loth exilé à Sodome reçoit la visite de deux anges pendant la nuit. Les habitants de Sodome, méfiants de l'exilé et de ses deux invités, demandent à Loth de leur présenter les deux étrangers. Loth, souhaitant protéger les deux anges, refuse et offre plutôt aux

habitants de leur donner ses deux filles vierges en échange de leur hospitalité à l'égard de ses deux visiteurs. Les habitants refusent cette offre et continuent de menacer Loth. Les deux anges invitent alors Loth et sa famille à quitter Sodome, puisque la colère de Dieu s'abattra dès l'aube : le village sera incendié. Pendant la nuit, Loth, sa femme et ses filles quittent la ville. Les deux anges leur interdisent de se retourner pour regarder leur ancien village incendié. La femme de Loth ne peut s'en empêcher : elle se retourne et jette un dernier regard sur Sodome. Dieu, témoin de la désobéissance de la femme de Loth, la punit en la changeant en statue de sel.

Thomas Hale dans *Commentaires sur le Nouveau Testament* (2005) propose que cette figure de statue de sel dans la bible serve à rappeler aux pèlerins qu'il ne faut pas chercher à se retourner vers son passé que la nostalgie d'une ancienne vie n'est pas une attitude souhaitable :

Souvenez-vous de la femme de Loth ! Elle réussit dans un premier temps à fuir Sodome avant que la ville soit incendiée, mais ensuite elle regarda en arrière. Comme si elle regrettait d'avoir quitté cette ville dépravée, comme si elle ne voulait pas l'abandonner. Son cœur était encore à Sodome et non avec Dieu. Aussi fut-elle changée en une statue de sel. [...] Nous qui nous sommes sortis de « Sodome » prenons garde de ne pas retourner vers notre ancien mode de vie. Autrement nous risquons, nous aussi, d'être changés spirituellement en « statues de sel » comme la femme de Loth¹⁷³.

Ici la figure de sel est clairement un symbole négatif, une image féminine visant à terroriser les pèlerins et à les garder sous le joug des enseignements bibliques. Il

¹⁷³ Hale, Thomas (2005), *Commentaires sur le Nouveau Testament*, Lognes, Éditions Farel, p. 321.

s'agit donc d'une statue de sel bien différente que celle qui donne du pouvoir et de la détermination au personnage d'Yvonne dans *Mariages*.

ANASTASIE MERCIER DE SAINT-JEAN-PORT-JOLI

Une seconde filiation narrative avec le récit écrit par Martin est une légende de la paroisse Saint-Jean-Port-Joli du 19^e siècle évoquée dans le recueil *Ma paroisse : Saint-Jean Port-Joly* (1946) écrit par Gérard Ouellet. Voici le passage dans lequel il y fait référence :

À propos d'exhumation je tiens de ma mère un fait curieux et je ne résiste pas à l'envie de le raconter. Le 2 septembre 1828 était inhumée dans l'église, du côté de l'épître, Anastasie Mercier, âgée de 20 ans et 10 mois, femme de Julien Chouinard qu'elle avait épousé dans ma paroisse le 26 octobre 1824. Elle était décédée un peu plus de quatre mois après la naissance de son troisième enfant. Or, quand on l'exhuma, plusieurs années plus tard, on fut étonné de la trouver absolument intacte. On crut qu'elle avait tourné en statue de sel. Au toucher, ses vêtements tombèrent en poussière, mais son corps était comme celui d'une personne qui viendrait d'expirer. On télégraphia au mari. Remarié, Chouinard envoya une robe et un cercueil. Toute la paroisse fut tôt au courant du phénomène. On se pressa pour voir la morte. « Pas de doute, c'est une sainte », s'en allait-on. [...] Devant ce phénomène extraordinaire, les villageois élèvent cette jeune mère, Anastasie Mercier, au rang des saintes choisies par Dieu ¹⁷⁴.

La figure de la statue de sel est ici beaucoup plus positive que dans la transmutation de la femme de Loth. D'ailleurs la cinéaste affirme que la figure de sel est davantage inspirée de la légende de Saint-Jean-Port-Joli que du passage

¹⁷⁴ Ouellet, Gérard (1946), *Ma paroisse : Saint-Jean Port-Joly*, Montréal, Éditions des Piliers, p. 214-215.

biblique¹⁷⁵. Elle nomme d'ailleurs son personnage Anastasie, emprunt direct à la légende canadienne-française.

Au moyen de ces deux résumés de récits mettant en scène une statue de sel, nous souhaitons non pas déceler les véritables sources narratives qui ont influencé l'écriture de Martin pour ce film, mais plutôt présenter deux figures (la femme de Loth dans la Bible et Anastasie Mercier dans les légendes de Saint-Jean-Port-Joli) comme des clés d'interprétations qui peuvent résonner lors de la considération de l'inscription de la figure de sel de *Mariages* dans les fictions nationales québécoises.

L'ANASTASIE DÉMÉTÉRIENNE DE *MARIAGES*

Notre étude du personnage d'Anastasie la statue de sel se déploiera en deux temps. Dans un premier temps, nous analyserons la place importante de la nature dans la nouvelle relation entre Anastasie et Yvonne. Dans un deuxième temps, nous penserons le rôle de la statue de sel dans l'émancipation identitaire et sexuelle d'Yvonne.

Dans *Mariages*, Anastasie traverse le monde des morts vers le monde de vivants pour intervenir sur le destin de sa fille Yvonne. Dans le mythe démétérien, Perséphone, la fille de Déméter, est enlevée par Hadès et faite

¹⁷⁵ Martin, Catherine (2016), « Entrevue sur *Mariages* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 21 novembre 2016 à Montréal.

prisonnière du royaume des morts. Déméter utilise ses pouvoirs de fertilité afin de convaincre Zeus de lui ramener sa fille. *Mariages* est un récit mythologique intégrant des traces narratives du mythe de Déméter, mais inversant le monde des morts et des vivants : Anastasie (Déméter) sortira plutôt du monde des morts pour rejoindre sa fille Yvonne (Perséphone) vers le monde des vivants.

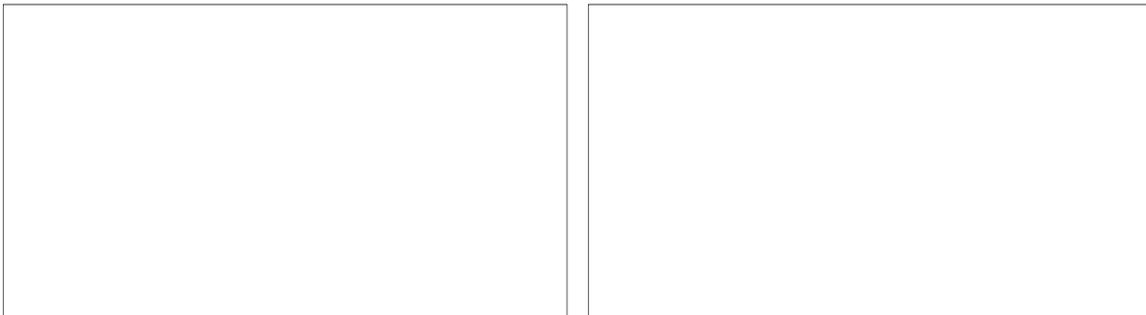
Dans le mythe démétérien, Perséphone est amenée dans le monde des Enfers pour être mariée au Roi des morts Hadès. Dans *Mariages*, Anastasie changera l'« enfer » dans lequel Yvonne est plongée : sa sœur aînée, Hélène, régule ses allées et venues, la punissant à chaque fois qu'elle va se promener en forêt. Lorsqu'elle apprend qu'Yvonne visite Maria et Noémie, elle lui interdit toute sortie et la menace de l'envoyer au plus tôt au couvent pour lui sortir « ses idées folles » de jeunes femmes dévergondées et d'en faire à tout prix « une bonne fille » pour défendre l'honneur de sa famille. C'est à partir de la sortie de terre d'Anastasie qu'Yvonne aura le courage et la détermination de s'opposer aux enseignements oppressifs de sa sœur. Elle mariera Charles, s'échappera de sa chambre où elle était enfermée à clé et partira vivre dans les bois.

EXPOSITION, APPARITION ET (RE)MISE À L'EAU D'ANASTASIE

Dans *Mariages*, la mère sort du monde des morts et apparaît en statue de sel aux vivants. Alors que sa sœur Hélène et son père restent froids et distants

par rapport au corps de la défunte, Yvonne accueille la venue de sa mère avec beaucoup de bonheur et d'enthousiasme.

Lorsqu'Yvonne visite sa mère à la chapelle pour la première fois, accompagnée de sa sœur, son père et sa nièce, Anastasie est couverte simplement d'un drap blanc comme si le croque-mort venait tout juste de la déclarer morte. La décoration autour du corps crée une ambiance froide et stérile. Dès que le curé et les membres de sa famille quittent la chapelle, Yvonne s'empresse d'allumer les bougies, d'orner le corps de lianes de feuilles et d'entourer sa mère de bouquets de fleurs. Encore une fois, on remarque que la relation qu'entretient Yvonne avec la nature est centrale au personnage et que de cette relation privilégiée découle une importante agentivité.



La nouvelle filiation entre Anastasie et Yvonne se développe également à travers la relation particulière qu'entretient Yvonne avec la nature. C'est uniquement lorsqu'elle est en forêt que sa mère prend contact avec elle. La scène relatant la première apparition d'Anastasie à Yvonne (0 :38 :33- 0 :40 :10) présente

une mise en scène et une cinématographie visant à mettre l'accent sur le naturel et le surnaturel. Elle débute avec un plan large en contre-plongée sur les hautes branches des arbres balayés par un vent doux. On entend le bruit des feuilles et le son de longues notes de violon. On coupe à un plan au sol dans lequel on voit le corps d'Yvonne allongé sur le dos. On comprend alors que le plan précédent relatait son point de vue. Elle se tourne tranquillement sur le côté et caresse le lichen vert sur lequel elle est couchée. Elle ferme les yeux tranquillement et prend de grandes respirations, le son du violon s'intensifie. On passe à un plan moyen d'un banquet de plantes fougères qui est remué de plus en plus fort par le vent. Entre alors dans la bande sonore, les chuchotements d'une voix féminine. On coupe soudainement à un plan flou dans lequel on peut voir une silhouette blanche. Le plan revient lentement au foyer. On aperçoit alors le corps d'Anastasia flottant au milieu des arbres. Les chuchotements s'élèvent de plus en plus en décibels sur la bande sonore, comme si la source se rapprochait. On revient au plan sur Yvonne, elle ouvre tranquillement les yeux comme si elle sortait d'un rêve. Le plan flou de la silhouette est encore une fois montré à partir de son point de vue. Elle a maintenant les yeux grands ouverts. On revient à la silhouette dans un plan au foyer. On découvre alors Anastasia qui se tient devant Yvonne, les yeux fermés, dans sa robe transparente laissant entrevoir ses seins. Étonnée par cette vision, Yvonne se lève rapidement, se dirige vers la route et tombe face à face avec l'homme qu'elle a épié à la rivière, Charles Alison.

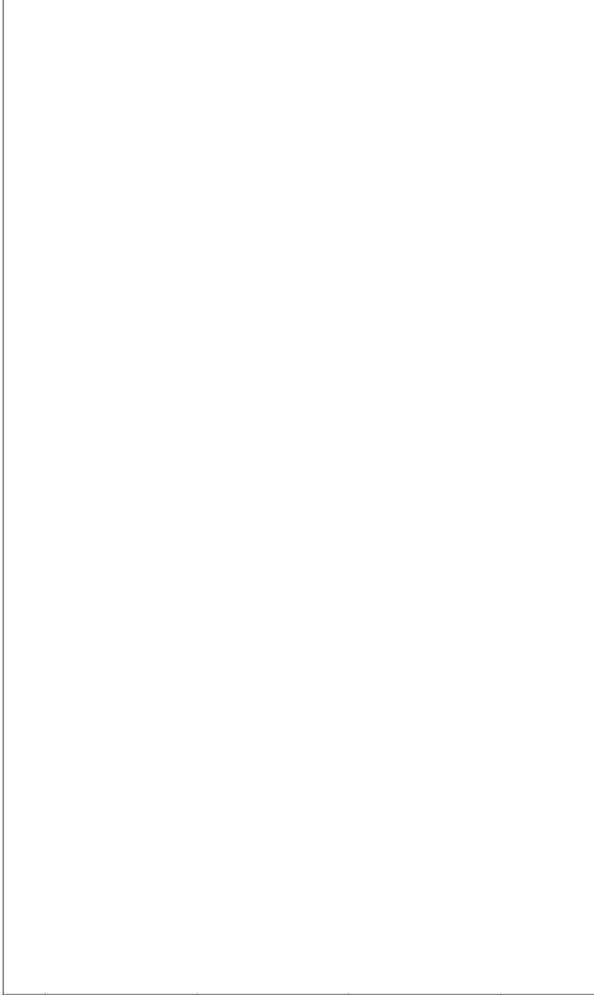
Dans cette première apparition d'Anastasia par Yvonne, la mise en scène, le costume, le maquillage et la coiffure rendent une grande sensualité au corps de la défunte. La cinéaste explique son choix de présenter Anastasia comme un corps érotique.

Je voulais que ce soit une femme qui ait un côté érotique. Que ce ne soit pas une statue sans corps. L'érotisme de la statue était aussi pour faire un lien avec le « coming of age » sexuel d'Yvonne ¹⁷⁶.

Ici, la vision du corps de la défunte n'est pas terrifiante. Au contraire, on perçoit plutôt la surprise d'Yvonne comme une révélation, comme si elle était empressée de réagir aux enseignements obtenus au contact de sa mère. Le corps de sa mère ne lui fait pas peur, il lui inspire une confiance et un amour inespéré, une filiation mère-fille qu'elle n'a jamais connue.

D'ailleurs, Yvonne retourne dans les bois pour reprendre contact avec sa mère. Lors des apparitions subséquentes, Yvonne touche sa mère, l'enlace et finit par la sortir de la chapelle, où depuis des semaines les gens du village vont, sans scrupule, observer le phénomène qu'est devenu ce corps de sel. Elle remettra son corps à la rivière, endroit choisi par sa mère pour traverser du côté des morts.

¹⁷⁶ Martin, Catherine (2016), « Entrevue sur *Mariages* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 21 novembre 2016 à Montréal.



Dans la scène relatant la première apparition d'Anastasia à Yvonne, on assiste non seulement à l'entrée en scène d'un corps décédé qui reprend place dans le monde des vivants, mais également aux potentiels pouvoirs surnaturels des femmes lorsqu'Anastasia ramène Charles Alison sur la route d'Yvonne. C'est à partir de ce moment que certains personnages féminins se verront dotés de pouvoirs surnaturels participant tous à un même but : l'émancipation identitaire et sexuelle d'Yvonne.

FEMMES-NATURE ET SURNATUREL

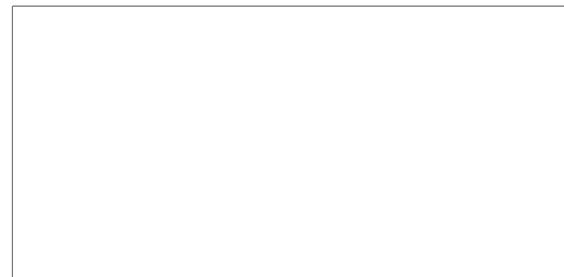
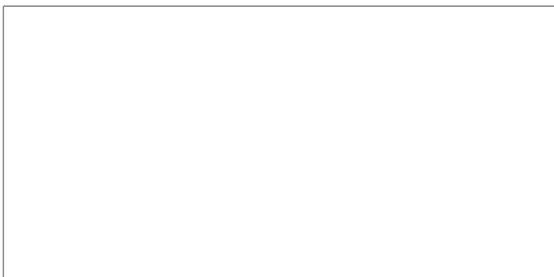
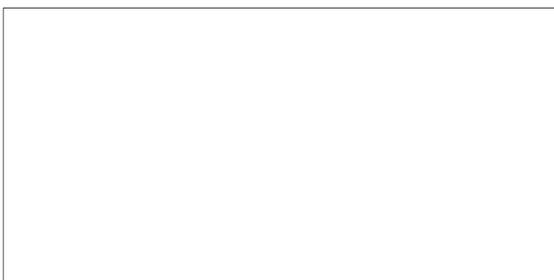
À partir de l'arrivée d'Anastasia dans le monde des vivants, Noémie, Maria et Yvonne se voient accorder différents pouvoirs surnaturels. La première est Noémie. Depuis qu'elle a appris la découverte de la statue de sel au cimetière, elle ne cesse de rêver à une robe de mariée pour Yvonne. Ces proches associent la nouvelle obsession de Noémie pour cette robe de mariée à l'importante fièvre qui l'habite depuis quelques jours. La belle-mère d'Yvonne confectionne cette robe qu'elle imagine chaque nuit depuis une semaine. Son rêve obsessionnel n'était pas une simple conséquence de sa fièvre, il s'agissait d'une prémonition ou plutôt de l'intervention d'un acteur surnaturel, Anastasia, sur le subconscient de Noémie.

Le deuxième personnage se voyant donner accès à des pouvoirs surnaturels est Maria, la tante d'Yvonne qui s'avère guérisseuse. Elle travaille avec les plantes pour concocter des remèdes et soigner les maux. Yvonne lui demande de pratiquer un rituel pour ensorceler Charles : « Je le veux. [En se tournant vers Maria] Vous, vous pouvez faire quelque chose pour moi » (0 :52 :20- 0 :52 :25). Rares sont les jeunes femmes à cette époque qui auraient nommé leur désir pour un homme avec autant d'aplomb¹⁷⁷. Maria accepte. Elle prend le mouchoir de Charles Alison, l'entoure de pierres et brûle quatre petits

¹⁷⁷ On souligne aussi qu'Yvonne prendra également contrôle sur son corps lorsqu'elle demandera à Maria de lui donner une infusion d'herbes qui mettra fin à sa grossesse à la suite de sa première relation sexuelle avec Charles. Un rejet de la maternité qui ne sera pas sans souffrance mais qui pavera le chemin d'Yvonne vers son indépendance.

bouquets d'herbes. L'ensorcellement fonctionne. Charles viendra au rendez-vous convoqué par Maria et les deux jeunes amants se marieront en secret dans la forêt.

Le troisième personnage se voyant accorder des pouvoirs surnaturels à la suite de la sortie de terre d'Anastasie est Yvonne. À trois reprises, le personnage principal prend le contrôle du vent pour arriver à ses fins. Dans une première scène, alors que sa sœur lui annonce qu'elle veut marier sa fille Thérèse avec Charles, Yvonne fait lever le vent et étouffe sa sœur dans les draps étendus sur la corde à linge. La deuxième scène est celle énoncée plus tôt durant laquelle Yvonne fait danser le vent sur son corps nu devant la fenêtre pour assouvir ses pulsions corporelles. La troisième et dernière instance est lorsqu'Yvonne, selon les enseignements de Maria, pratique à son tour un rituel pour faire revenir Charles auprès d'elle, après qu'il ait été exilé du village par son père.



Cette scène finale débute avec un plan large d'Yvonne qui se promène sur la colline près de la rivière, endroit où Charles et elle ont eu une relation sexuelle avant son départ. Son attention est alors attirée par le chant des oiseaux environnant qui s'accroît. Le vent souffle alors brusquement sur Yvonne, la clouant au sol. On coupe à une prise en plan moyen sur le dos d'Yvonne se cachant le visage. On aperçoit alors une main entrer par le coin droit du cadre qui monte tranquillement vers les épaules d'Yvonne. Il avance de plus en plus dans la cadre et finit par couvrir complètement le corps d'Yvonne de manière à la protéger du vent. Dès qu'il la touche, le vent se calme graduellement. On devine avec la nuque de cheveux blonds qu'il s'agit de Charles Alison. La scène se termine sur un plan large dans lequel on peut voir Yvonne découvrir le visage de Charles. Elle caresse son visage. Il se tourne lentement vers elle. Alors que le seul son sur la bande sonore entendu jusqu'à présent dans cette scène était les bourrasques de vent, le son grave et langoureux d'un violon se fait alors entendre. La scène coupe subitement à un plan noir : c'est la fin du film. Convoqué par les pouvoirs surnaturels d'Yvonne au moyen de son rituel d'ensorcellement, le vent ramènera Charles auprès d'elle.

Dans *Mariages*, seules les femmes sont dotées de pouvoirs surnaturels. Dans le cas de Maria et Yvonne, c'est par le biais de leur relation particulière avec les éléments de la nature que se produisent les phénomènes surnaturels et les ensorcellements.

MARIAGES ET FEMME-NATURE

À la lumière de notre analyse, on constate que *Mariages* proposent une divinisation de la nature par le biais du personnage principal d'Yvonne. En comparant le récit mythique de l'Hymne homérique à Déméter et le récit mythologique de l'œuvre cinématographique *Mariages*, on découvre que non seulement Martin reprend l'agentivité de la mère face au destin de sa fille tel que présenté dans l'Hymne, mais y insère, dans sa construction du personnage de la fille (Yvonne/Perséphone), une importante dose de combativité qui était moins présente dans le mythe démétérien. Dans *Mariages*, on assiste à l'émancipation identitaire et sexuelle d'Yvonne devenue une femme indépendante et autonome grâce à la traversée de sa mère Anastasie (Déméter), du monde des morts vers les vivants. Il a été démontré que le mythe démétérien, tout comme l'est le mythe œdipien, peut être utilisé comme un outil analytique (féministe) d'un récit narratif cinématographique.

Comme le souligne la critique de cinéma Marie-Claude Loiselle, *Mariages* s'ancre dans l'histoire canadienne-française en proposant une dimension peu explorée par le cinéma québécois : une spiritualité en dehors du registre catholique :

Cette fusion du naturel et du surnaturel, d'Yvonne avec la terre et la nature comme symboles maternels, est figurée de manière étonnamment limpide par ce plan, au cœur de la forêt, d'Yvonne

étreignant le corps de la mère morte [...] On perçoit dans cette sorte de communauté secrète des femmes dotées de pouvoirs occultes, la persistance d'une culture archaïque qui procurait à celles-ci une certaine liberté. *Mariages* s'affranchit du coup des lieux communs sans cesse exploités à l'écran (petit et grand) sur notre passé quant à l'autorité absolue des dogmes du catholicisme officiel sur la vie la plus intime des gens¹⁷⁸.

Loiselle soulève ici un constat d'une grande importance à notre analyse de *Mariages* : la place de ce film dans la culture audiovisuelle québécoise. En effet, les cinéastes québécois s'étant penchés sur le 19^e siècle au Canada français ont, dans une grande majorité, proposé deux types de récits : un récit romancé d'histoires à la fibre patriotique ou des adaptations de classiques littéraires ayant traité de cette époque. Martin propose ici un conte intimiste dans lequel c'est la relation Femme-nature qui prévaut sur le dogme religieux. Un film qui, par le biais de sa représentation des femmes et de leur filiation mère-fille, offre une version féminisante de l'imaginaire collectif canadien-français des années 1890.

3.7 CONSTATS CONCLUSIFS

Dans ce chapitre, nous avons proposé l'étude d'une troisième figure de la Terre-femme dans le cinéma québécois : la Femme-nature. Cette figure a été présentée comme existant au carrefour de deux littératures : les théories écoféministes et les études de la figure mythique démétérienne.

¹⁷⁸ Loiselle, Marie-Claude (2001), « Le chant de la terre », *24 images*, n° 107-108, p. 88-89.

Il a été proposé, par le biais d'une analyse des personnages féminins, que les films *À l'origine d'un cri*, *La turbulence des fluides* et *Mariages* présentent à la fois de nombreuses traces mythiques de la figure démétérienne et s'inscrivent dans une pensée écoféministe de la nature et du corps féminin. Au moyen d'une étude de l'histoire de la mondialisation au Québec, nous avons également posé des hypothèses quant au contexte socioculturel précis dans lequel nous observons les présences de la figure de la Femme-nature dans les fictions nationales québécoises.

En conclusion de ce chapitre, nous aimerions mettre nos constats en comparaison avec ceux proposés dans l'une des plus importantes recherches sur le cinéma québécois des dernières années, soit l'ouvrage en deux tomes de Christian Poirier *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité* (2004). On s'attardera précisément aux propositions présentées dans le chapitre « Le récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement (1987-2000) » du premier tome *L'imaginaire filmique*.

Dans ce chapitre, Poirier note une tendance des cinéastes québécois à s'inscrire en faux envers ce qu'il appelle « la menace de la mondialisation, du néolibéralisme et de la société de consommation »¹⁷⁹. L'auteur suggère que, de 1987 à 2000, le cinéma québécois continue de proposer des récits mettant en scène

¹⁷⁹ Poirier, Christian (2004) *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 216.

le syndrome post-référendaire¹⁸⁰, reflétant ainsi la défaite du projet collectif nationaliste. Poirier observe que, peu à peu, les cinéastes teintent leurs images des nouvelles menaces entourant la mondialisation et le néolibéralisme pour l'identité québécoise :

Si la représentation de l'éclatement identitaire expose les éléments canoniques de la version tragique et mélancolique du destin collectif, elle intègre aussi les nouvelles « menaces » perçues comme potentiellement déstabilisatrices. La globalisation des marchés économiques, l'accélération de l'emprise capitaliste et financière sur les économies nationales et un mode de vie de plus en plus centré sur la société de consommation sont pointés comme des facteurs sérieux de menace pour l'identité.¹⁸¹

L'idée selon laquelle la représentation de l'éclatement identitaire dans le cinéma québécois post-référendaire se veut une dénonciation de l'abandon de projets politiques collectifs dû à la pénétration du discours néolibéral dans le paysage politique québécois est tout à fait éclairante et nos analyses des trois films du corpus de ce chapitre abondent en ce sens. Or, il n'en est pas de même lorsque l'auteur se penche sur la représentation du territoire dans ces films. Poirier avance en fait que l'éclatement identitaire post-référendaire engendre également un éclatement du territoire :

¹⁸⁰ Bonhomme, Jean-Pierre, Michel Dongois et Pierre Migneault dans leur ouvrage *Le syndrome post-référendaire* propose une distinction importante entre les termes « post-référendaire » et « syndrome post-référendaire » : « Post-référendaire : Relatif à la suite des événements découlant du Référendum tenu par le gouvernement du Québec le 20 mai 1980 sur l'avenir de la nation. Syndrome post-référendaire : État d'âme et d'esprit empreint de malaise et d'inquiétude qui se manifeste par divers événements, attitudes et comportements individuels et collectifs depuis le Référendum. » (Bonhomme, Jean-Pierre, Michel Dongois et Pierre Migneault (éds.) (1989) *Le syndrome post-référendaire*, Montréal, Édition Stanké, p. 1)

¹⁸¹ Poirier, Christian (2004) *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 216.

Les territoires et les lieux québécois sont littéralement « traversés » par les personnages et apparaissent vides de sens, ne servent plus que de décors et non d'endroits propices à leur réalisation. Il y a survol réel et non investissement des espaces, absence au monde des personnages, voire leur dilution complète¹⁸².

Nos études des films de Aubert, Briand et Martin nous portent vers un constat différent de celui de Poirier, quant à l'éclatement identitaire par l'éclatement du territoire. En effet, on observe une tendance qui ne semble pas avoir été prise en compte par l'auteur¹⁸³. Selon nos analyses, il apparaît qu'il y a eu également des cinéastes québécois qui ont pensé l'éclatement identitaire engendré par l'ère de la mondialisation et du néolibéralisme par un retour au territoire et non par son éclatement. On propose une représentation éclatée de l'identité qui se « re-scelle » dans son rapport au territoire. Ce nouage entre identité et territoire passe, entre autres, par ce que nous avons appelé les figures de Femme-nature. Ce réinvestissement du lien Femme-nature se produit après l'ère postréférendaire québécoise qui prendra fin après le deuxième référendum en 1995, période coïncidant avec l'arrivée en grande pompe de la mondialisation et de la montée de l'idéologie politique néolibérale.

¹⁸² *Ibid.*, p. 230.

¹⁸³ De prime abord, il faut mentionner que la période couverte par l'étude de Poirier dans ce chapitre débute en 1987 et se termine en 2000. Les films de Martin et Briand furent réalisés respectivement en 2001 et 2002, tandis que le film d'Aubert prit l'affiche 10 ans plus tard, en 2010. On conçoit qu'il ait été impossible pour Poirier de prendre en considération le film d'Aubert. Par contre, il aurait été tout à fait possible pour ce dernier de prendre connaissance de la tendance divergente à ses idées amenées puisque *Mariages* et *La turbulence des fluides* ont pris l'affiche deux ans avant la publication de son ouvrage en deux tomes en 2004.

CONCLUSION

Dans cette thèse, nous nous sommes fixées comme objectif de repenser différemment certains personnages féminins dans la cinématographie québécoise en interrogeant le potentiel du cinéma en tant que fictions nationales dans l'écriture de discours genrés. En insistant sur les représentations des figures féminines investies d'un enjeu symbolique, soit celui associé à la grande figure de la Terre-mère, nous avons dégagé trois nouvelles figures : la Femme-terroir, la Femme-nation et la Femme-nature.

Dans les deux premiers chapitres, nous définissons les figures de la Femme-terroir et de la Femme-nation comme des figures problématiques, stéréotypées dont il faut dénoncer l'objectification. Nous choisissons des films qui ont propagé cette figure problématique et d'autres qui l'ont contestée.

Dans le troisième chapitre se trouve une des limites de ce projet. Dans ce chapitre, nous ne pouvons pas totalement nous revendiquer du « *strategic essentialism* » puisque nous n'employons pas cette posture temporaire pour critiquer un sexisme tel que nous le faisons dans les deux premiers chapitres. Un portrait plutôt positif est dressé d'une figure féminine qui tire pouvoir et agentivité d'un lien que certains pourraient concevoir comme « *essentialiste* ». Un lien qui unit la femme avec la terre et dans ce cas-ci plus précisément à la nature. Un problème qui persiste au sein des théories écoféministes : nombreuses théoriciennes de l'écoféminisme se sont d'ailleurs revendiquées du « *strategic*

essentialim » lorsqu'elles ont critiqué les objectifications et violences corporelles qu'ont subies les femmes. Or, lorsqu'il est question de construire un modèle positif autour de cette alliance femme-écologie, on retrouve trop peu de textes pro-liens femme et terre qui définissent leur posture critique face à l'essentialisme. D'un côté, on prend la stratégie essentialiste pour critiquer les discours sexistes, mais lorsqu'il est temps de dresser un portrait positif, on ne diversifie, ne complexifie, n'intersectionne pas les définitions de la Femme.

Notre positionnement épistémologique féministe nous porte à constater que la suite logique de ce projet serait d'offrir une analyse intersectionnelle afin de transcender l'essentialisme du lien Terre-femme par des analyses de personnages féminins qui ne sont pas blancs, de classe moyenne ou bourgeoise, hétérosexuels ou cisgenres.

Dans un deuxième temps, il serait également important de diversifier notre portrait de la Terre-femme en incluant les représentations des figures féminines amérindiennes dans le cinéma québécois et le cinéma autochtone au Québec. Lors des recherches dans le cadre de cette thèse, nous avons observé un lien soutenu entre la représentation des personnages féminins amérindiens comme territoire corporel à coloniser par les hommes blancs. On pense notamment au film *Les maudits sauvages* (1971) de Jean-Pierre Lefebvre ou encore *Visage pâle* (1985) de Claude Gagnon. Au premier stade de notre projet, nous envisageons un chapitre potentiel sur la représentation de la Grande Tortue, figure de la création

de la terre, dans le film *Mesnak* (2011) du cinéaste huron-wendat Yves Sioui Durand. Les grandes différences entre la colonisation des peuples autochtones et la légende de la Grande Tortue comme figure féminine de la création face à la symbolique de la Terre-femme développée dans le contexte occidental des États-Nations sont la raison pour laquelle nous avons choisi de poursuivre l'exploration du lien femme et terre dans la culture amérindienne dans une étude indépendante de celle-ci.

FEMME-TERROIR, FEMME-NATION ET FEMME-NATURE; NOS APPELLATIONS

Afin d'exposer la genèse de chacune des appellations de nos figures, en introduction de chacun des chapitres, la branche théorique féministe empruntée était exposée et une contextualisation de la période étudiée était donnée. Pour le premier chapitre, une revue des écrits féministes portant sur la littérature canadienne-française ainsi qu'une contextualisation du mode de vie agraire au tournant du 20^e siècle et de la Grande Noirceur ont été offertes. Dans le deuxième chapitre, une description des idées retenues des « Gender and Nation » ainsi qu'une histoire de la Révolution tranquille ont entamé l'étude de la Femme-nation. Finalement, pour le troisième chapitre, une synthèse de la pensée écoféministe et un portrait de la période post-référendaire et du déploiement de la mondialisation au Québec ont été proposés.

Dans notre premier chapitre intitulé « Femme-terroir : figures féminines dans les romans de la terre et leurs adaptations cinématographiques », nous

avons exposé les transformations de la figure de la Femme-terroir dans une analyse historique et comparative entre deux œuvres littéraires et leurs adaptations cinématographiques. Nous avons posé la question suivante : Si, comme l'indiquent les chercheur.e.s ayant pensé les mises en récit des personnages féminins en littérature canadienne-française, la figure de la Femme-terroir serait un modèle conservateur, nationaliste et religieux, qu'advient-il lorsque cette figure est transposée dans un autre médium (le cinéma) et à une autre époque (de 1913 à 1986 pour *Maria Chapdelaine* et de 1933 à 2002, en passant par 1949-1950 pour *Un homme et son péché-Séraphin*)? Nous en sommes venus aux constats suivants : Après une analyse narrative de la figure de la Femme-terroir et de ses transformations entre le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon de 1913 et son adaptation cinématographique par Gilles Carle de 1986, on constate que le personnage de Maria Chapdelaine demeure, dans les deux œuvres, un symbole de survivance nationale. Cette association entre femme et terroir est toujours présentée comme inhérente à la survie du nationalisme canadien-français au tournant du XX^e siècle. Or, le film de Carle propose une vision critique de cette idéologie de survivance passant par une mise en scène réprobatrice de la passivité de la Femme-terroir. Plus précisément, les altérations de Carle au récit original, que plusieurs ont qualifié de propagande nationaliste conservatrice, nous permettent de constater l'absence de l'agentivité de la Femme-terroir dans l'imaginaire national tel que mis en scène par ce classique des romans de la terre. Ces choix narratifs font à la fois ressortir différents

aspects sexistes du discours nationaliste du roman d'Hémond, tout en participant à une redéfinition de la figure de la Femme-terroir.

Par l'étude de cas d'*Un homme et son péché* et de ses adaptations cinématographiques, on a pu constater que malgré les années séparant les trois œuvres, la Femme-terroir demeure symbole-martyre de la précarité du mode de vie agraire de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. On tire précisément les conclusions suivantes. Dans son roman *Un homme et son péché*, Claude-Henri Grignon faisait de Donalda la Femme-terroir martyre, critiquant ainsi les politiciens et le clergé qui ont voulu coloniser une terre inhabitable. Vu les conjonctures politico-culturelles lors de la production de son film *Un homme et son péché-Séraphin* en deux volets de 1949-1950, Paul Gury retire la mort de Donalda au scénario et remplace le nœud narratif du martyr de la Femme-terroir par un triangle amoureux entre la Femme-terroir, Séraphin le conservateur et Alexis le moderne. Un dilemme identitaire reflétant de très près la situation du Québec durant la Grande Noirceur. En 2002, Binamé réinvestit la piste de la revanche contre le maternel-féminin et la pousse à son apogée. Les corps féminins sont vendus, violés, accusés, abusés, se font avorter et sont finalement enterrés. En résumé, dans les divers récits de *Maria Chapdelaine* et d'*Un homme et son péché*, l'assujettissement ou la violence perpétrée sur la figure de la Femme-terroir dépend de la vision du mode de vie agraire de cette époque qui est projetée.

Dans le deuxième chapitre « Femme-Nation : Figures féminines, nationalisme et Révolution tranquille », nous avons développé une figure opératoire fondée sur les propositions théoriques de la branche féministe des « Gender and Nation ». Nous avons choisi de penser notre figure de la Femme-nation dans le cinéma d'une conjoncture historique spécifique à la nation québécoise : l'époque durant laquelle se sont chevauchées Révolution tranquille et Révolution sexuelle, c'est-à-dire la fin des années 1960 et le début des années 1970. À ce moment précis, une vague de films, les *Maple Syrup Porn*, tire avantage à la fois de la situation sociopolitique et de l'abolition de la censure pour faire quelques sous sur le dos d'une société qui avait soif de libération sociale et sexuelle. Il y a eu également des artistes qui, voyant l'hypocrisie derrière ces mises en image de la nudité féminine, se sont efforcés de les dénoncer.

Notre analyse de *Valérie*, œuvre pionnière des *Maple Syrup Porn*, nous a permis de constater qu'au moyen de son personnage principal féminin, Denis Héroux présente une personnification de la nation. On trace sur le corps de Valérie les différents enjeux nationaux et nationalistes de la Révolution tranquille : l'exode rural, l'exploitation des ressources naturelles, l'appel de la modernité, etc. Les idées proposées par Laura Mulvey, quant au plaisir visuel cinématographique, nous ont permis de démontrer que le corps de la femme dans *Valérie* est dénué de toute agentivité, reclus au statut de corps national bien de chez nous.

Nous avons par la suite procédé à l'étude d'une œuvre réalisée en réaction directe à la proposition sexiste d'un personnage féminin objet de la nation : le film de Jean-Pierre Lefebvre *Q-bec my love*. Il a été alors démontré qu'au moyen d'une parodie, Lefebvre critique avec humour les modes de regards cinématographiques employés par cette vague de films, plus précisément par *Valérie*. Il expose également l'assujettissement de la femme à une représentation symbolique passive de la nation québécoise. *Q-bec my love* est une œuvre considérablement méconnue et, étonnement, oubliée d'une majorité d'ouvrages historiques sur le cinéma québécois contrairement à *Valérie* qui figure dans une majorité de ceux-ci. Un des objectifs de notre étude du film de Lefebvre était également de le réinsérer comme œuvre féministe importante et, selon nous, incontournable de l'histoire du cinéma québécois.

Finalement, pour ce chapitre, on a proposé une analyse de la figure de la Femme-nation dans l'œuvre de Gilles Carle *La vraie nature de Bernadette*. Dans cette analyse, il a été proposé que le personnage de Bernadette personnifie une critique de la vision utopiste de la modernité québécoise qui aurait été engendrée par la Révolution tranquille. Par le biais d'une analyse de l'agentivité grandissante de Bernadette, la faisant passer d'un objet-nation à un sujet-nation, il a été démontré que *La vraie nature de Bernadette* revisite la conception répandue de cette nouvelle modernité en exposant la complexité des tiraillements

socioculturels, économiques et religieux vécus par Bernadette, cette figure de la Femme-nation.

Dans le troisième et dernier chapitre, intitulé « Femme-nature : figures féminines démétériennes, écoféministe et cinéma québécois à l'époque de la mondialisation », nous avons exposé les présences de la figure la Femme-nature dans trois récits cinématographiques (*À l'origine d'un cri*, *La turbulence des fluides* et *Mariages*) afin de proposer une analyse écoféministe de la figure de la Femme-nature dans le cinéma québécois durant l'ère de la mondialisation.

Nous avons démontré que, malgré le fait qu'*À l'origine d'un cri* ne présente pas de personnage principal féminin, les personnages secondaires féminins tels que la défunte et la Mère-voyante offrent des clés pour une lecture écoféministe du nouage femme et nature. En effet, ce sont ces deux personnages qui guideront le grand-père, le père et le fils vers la réconciliation de cette famille dysfonctionnelle. C'est par leur relation privilégiée avec les éléments naturels et surnaturels que ces deux femmes deviendront les adjuvantes à la quête des trois hommes, les remettant à plusieurs reprises sur le bon chemin. De ce fait, le film d'Aubert contribue à une célébration renouvelée de la Terre-femme par le biais de la mise en récit de deux figures que nous avons appelé la Femme-nature.

La turbulence des fluides propose également une célébration du lien unissant femme et nature. Or, contrairement au film d'Aubert dans lequel les personnages féminins sont présentés dès le début comme possédant ce lien privilégié, dans le

film de Briand on suit plutôt le cheminement d'un personnage de Femme-culture obsédée par sa technologie de sismologue vers le développement d'une croyance envers le naturel et le surnaturel. Cette croyance, qui la mènera vers la fin du film à se transformer en ce que nous avons appelé une figure de la Femme-nature, s'accroîtra au contact de deux filiations maternelles, celle avec sa mère adoptive Colette et la filiation démétérienne entre Camille et Marie dont elle sera témoin. Les espaces précis choisis par la cinéaste par le voyage de Tokyo à Baie-Comeau ainsi que l'enquête sismologique dans les sous-sols de l'Église du village amènent également une vision critique de l'ère de la mondialisation ainsi que du tiraillement entre science et religion qui, dû au passé québécois, prend ici une signification bien précise.

Le dernier film à l'étude dans ce chapitre est celui dont la présence du récit démétérien de la figure de la Femme-nature est la plus marquée. Par une analyse de la mise en récit ainsi que la scénographie des corps des deux figures de la Femme-nature démétérienne (Anastasie et Yvonne) dans *Mariages*, il a été démontré que Martin propose une divinisation d'une nature féminisée. Proposant le récit de l'émancipation de la Femme-nature Yvonne, de l'assujettissement par sa sœur, jusqu'à une pleine agentivité acquise au contact de sa mère sortie de la terre pour la guider, *Mariages* offre une fiction nationale du Canada français rural de la fin du XIX^e siècle inédite à l'histoire du cinéma au Québec. Il a été démontré que, par le biais des figures de la Femme-nature

démétérienne, *Mariages* inscrit un discours écoféministe dans un contexte bien précis de l'histoire du Québec.

FILIATION ENTRE LES FIGURES

Le rapport entre nos trois figures n'est pas évolutif. On propose plutôt de penser les liens entre nos figures comme une filiation horizontale. Une filiation non pas au sens propre comme une structure générationnelle fondée sur un lien de parenté, mais plutôt au sens figuré : un lien entre des éléments qui s'enchaînent les uns dans les autres. Nous avons tenté d'approfondir des observations qui se sont développées lors des visionnements de films : les représentations d'un rapport fort et soutenu de nombreux personnages féminins avec le territoire. Un rapport qui, tel que l'a démontré notre revue de la littérature, a été étudié par plusieurs dans le cas précis de la relation entre masculinité et territoire (Rochon (2004), Poirier (2004), Bachand (2008)), mais très peu dans celle existant entre féminité et territoire. Nous croyons que la filiation entre ces trois figures est particulière et spécifique aux fictions nationales cinématographiques québécoises, mais que la présence individuelle de chaque figure peut résonner avec d'autres corpus que celui du cinéma québécois.

En terminant et en guise d'ouverture, nous proposons trois corpus sur lesquels nos figures peuvent trouver écho et potentiellement fournir de nouvelles clés de lectures à ces œuvres issues de différentes nations ou différents médiums.

OUVERTURES

Andrew Higson, dans son article canonique des études des cinémas nationaux « The Concept of National Cinema » (1989), écrivait que mise à part l'étude classique d'un cinéma national par certaines de ses œuvres -tel que nous l'avons fait dans cette thèse- il est également possible, toujours dans le but de faire ressortir les spécificités d'un cinéma national, d'avoir recours à deux approches comparatives.

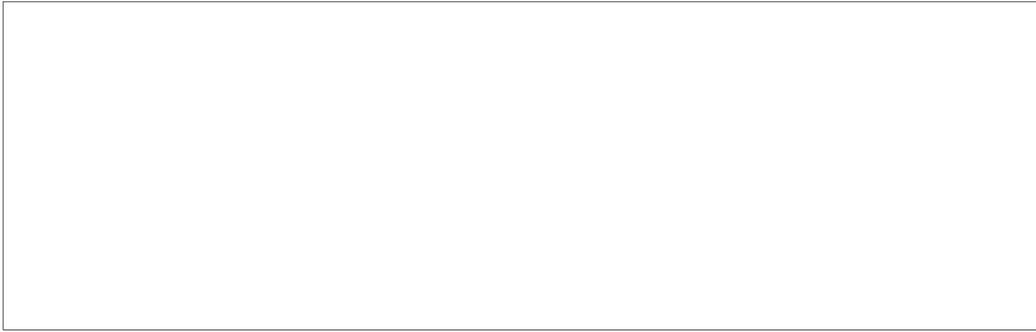
First, there is the method of comparing and contrasting one cinema to another, thereby establishing varying degrees of otherness. Second, there is what might be termed a more inward-looking process, exploring the cinema of a nation in relation to other already-existing economies and cultures of that nation-state¹⁸⁴.

Les figures que nous avons identifiées dans cette thèse peuvent être utilisées dans l'étude d'un autre art québécois telles que le théâtre, la littérature ou la peinture par exemple. On peut également employer les figures de la Femme-terroir, la Femme-nation ou la Femme-nature dans l'étude d'autres cinématographies nationales. Afin de démontrer comment ces figures peuvent résonner dans d'autres médiums ou dans d'autres cultures nationales, nous proposons une sélection de trois fictions nationales pouvant être pensées par chacune de nos trois figures : la Femme-terroir dans l'étude de la tradition littéraire de l'École de la T'chen sâ, la Femme-nation dans l'analyse filmique du film cubain *Lucia* (1968) de Humberto Solás et finalement comment la figure

¹⁸⁴ Higson, Andrew (1989), «The Concept of National Cinema», *Screen*, n° 30, vol. 4. p. 54.

écoféministe de la Femme-nature se déploie dans l'œuvre dystopique *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood.

FEMME-TERROIR ET ÉCOLE DE LA T'CHEN SSÂ



(Capture d'écran de la couverture d'une entrevue avec l'auteur Samuel Archibald dans le numéro 175 de *Québec français* (2015))

En mai 2012, dans son blogue culturel *L'oreille tendue*, le professeur de littérature Benoît Melançon observe une nouvelle tendance chez les jeunes écrivains québécois. Une tendance qu'il nomme avec humour : l'École de la Tché'n'ssâ :

Cette école est composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité¹⁸⁵.

« Tché'n'ssâ » fait référence au mot anglais « chainsaw » dans une appellation acclimatée à la langue québécoise. Un choix de titre plus « oral » que Melançon préfère aux termes « néoruralité », « posterroir » ou « néoterroir » déjà répandus à l'époque. Melançon insiste sur le fait que cette tradition n'est pas réservée aux

¹⁸⁵ Melançon, Benoît (2012), « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *Blogue de l'Oreille tendue*. En ligne : <http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>

écrivains hommes, mais il semblerait que les personnages principaux soient majoritairement masculins :

Il n'est pas nécessaire d'être un homme pour faire partie de l'École de la tchénessâ, mais plusieurs personnages que représentent ses membres sont des **hommes**, saisis dans un **décor non urbain**, souvent un **fusil** à la main¹⁸⁶.

De son côté, l'auteur Samuel Archibald, membre fondateur de cette école selon plusieurs, écrivait dans la revue *Liberté*, également en 2012, que pour lui cette nouvelle tendance littéraire présente une importante interrogation sur ce que signifie pour chacun un rapport réinitialisé à la terre :

[...] plusieurs ont pris le chemin du retour vers les régions et recommencé à habiter, ne serait-ce qu'en imagination, le lieu qui est pour eux celui des commencements ou d'un enracinement¹⁸⁷.

En effet, depuis le début des années 2010, par le biais de ces nouvelles propositions littéraires, on assiste à un retour au terroir québécois sous forme de diverses explorations de ce que signifie vivre en région et /ou avoir des racines rurales. Par les différentes caractéristiques de cette nouvelle « école » décrites par Melançon et Archibald, il nous semble pertinent de penser cette tendance par le prisme de la tradition des romans de la terre afin de voir comment certains de leurs éléments narratifs et esthétiques se recourent. Si, comme nous l'avons exposé dans notre premier chapitre, le personnage de la mère vertueuse, figure de la Femme-terroir, est un maillon essentiel de la tradition des romans de la

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Archibald, Samuel (2012), « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, p. 17.

terre, qu'en est-il dans les romans de l'École de la Tchèn' ssâ, tradition littéraire du néo-terroir? L'objet de scie tronçonneuse, la Tchén'ssâ, nous réfère déjà à un symbole de masculinité, mais aussi à un acte de défrichage associé à une certaine colonisation du terroir. Est-ce que la femme demeure symbole du terroir ou est-ce qu'elle devient maintenant, après toutes ces années, le sujet qui manie l'outil de la colonisation? Et ce rapport au terroir, est-il toujours représenté comme une lutte entre le canadien-français et sa destinée accompagnée de ce que Patricia Smart appelait la « revanche contre le maternel-féminin »? Il semble que l'étude des présences de la figure de le Femme-terroir chez la costarde pompiste Valvoline qui garde le livre de compte des carcasses animales ramassées sur les routes du village de *Épique* (2010) de William S. Messier, l'adolescente délinquante qui explore la forêt d'à côté dans *La déesse des mouches à feu* (2014) de Geneviève Pettersen ou encore la grand-mère régionaliste saguenéenne qui refuse les changements socioculturels de sa ville natale de *Arvida* (2011) de Samuel Archibald, saurait offrir des pistes intéressantes quant aux éléments de rupture et/ou de continuité entre ces personnages féminins et la figure vertueuse et conservatrice de la féminité dans les romans de la terre et leur adaptations cinématographiques.

FEMME-NATION ET *LUCIA*



Le deuxième exemple que nous souhaitons soulever est celui du potentiel d'une étude des traces de notre de figure de Femme-nation dans le film cubain *Lucía* réalisé en 1968 par Humberto Solás. Cette œuvre présente le destin de trois femmes prénommées Lucía vivant dans des périodes distinctes : En 1895 durant la guerre de l'indépendance contre l'Espagne, en 1932 sous la dictature de Machado et finalement durant les années 1960¹⁸⁸ pendant la révolution cubaine. À première vue, le film semble présenter l'évolution de la condition féminine de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e. Les trois Lucía mettent en scène les conditions précaires et vulnérables dans lesquelles sont plongées les femmes lors des différentes situations de crises historiques à Cuba. Or, lorsqu'on comprend

188 Chaque section débute avec une année précise inscrite en blanc sur fond noir. Dans le cas de la troisième section on inscrit plutôt : « 196.... » (1 :54 :06) pour indiquer que nous sommes désormais dans l'année correspondant à la sortie du film.

les personnages féminins principaux de *Lucía* comme symbolisant l'évolution de la situation sociopolitique cubaine, on découvre une proposition filmique sexiste. María Donapetry dans son texte « La feminización de la colonia : Cuba » (1999) souligne précisément cet assujettissement de la femme par son association à la colonie dans le film de Solás :

Tanto la mujer como colonia son « otras » con respecto al hombre y la metrópoli. Este falso silogismo en el que se con-funden los terminos (mujer y colonia) ha resultado en una feminización de la colonia o colonias consistente y profundamente patriarcal¹⁸⁹.

Les femmes et la colonie sont « autres » en ce qui concerne l'homme et la métropole. Ce faux syllogisme dans lequel on confond les termes (femme et colonie) a donné lieu à une féminisation de la colonie qui est consistante et profondément patriarcale¹⁹⁰.

Cette interprétation du film comme présentant des corps féminins sur lesquels on inscrit les crises sociopolitiques n'est pas sans rappeler notre analyse de *Valérie*, œuvre portant le titre du prénom du personnage féminin principal dont le corps traverse une période révolutionnaire pour sa nation en question. Tout comme dans notre analyse du personnage de Valérie comme objet-nation, Donapetry précise que dans cette association femme et colonie, les trois personnages de *Lucía* ne sont jamais les sujets de ces discours sociohistoriques, mais plutôt les objets de ces discours¹⁹¹.

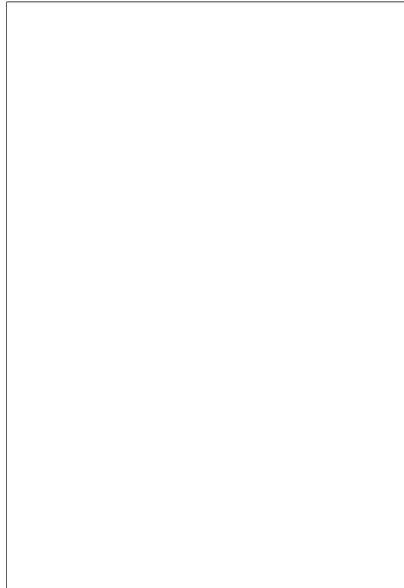
¹⁸⁹ Donapetry, María (1999), « La feminización de la colonia : Cuba », *Archivos de la Filmoteca*, n° 33, p. 25.

¹⁹⁰ Notre traduction.

¹⁹¹ Donapetry, María (1999), « La feminización de la colonia : Cuba », *Archivos de la Filmoteca*, n° 33, p. 25

Une étude comparative de la représentation des personnages de *Lucía* comme s'inscrivant dans la tradition de la figure de la Femme-nation devrait bien sûr considérer l'inscription de ce film dans les spécificités du mouvement artistique du *Tercer Cine*¹⁹². Cependant, une étude prenant en ligne de compte les nouvelles propositions de la branche théorique des « Gender and Nation » - dans lesquelles nous avons développé notre figure de la Femme-nation - permettrait une considération complexifiée de *Lucía* comme participant aux discours genrés des fictions nationales cubaines.

¹⁹² Julio García Espinosa qui écrira un an plus tard, en 1969, son manifeste *Por un Cine Imperfecto*, est d'ailleurs crédité à titre de coscénariste de *Lucía*.



Le dernier exemple que nous souhaitons soulever est celui du livre *The Handmaid's Tale* (1985) de l'écrivaine ontarienne Margaret Atwood¹⁹³. *The Handmaid's Tale* est une fiction dystopique prenant place au milieu du XXI^e siècle et mettant en scène un environnement mondial qui, après un déséquilibre écologique, voit le taux de natalité descendre à un niveau alarmant pour la survie de l'espèce humaine. Un groupe de l'élite religieuse orchestre alors un coup d'État contre le président et le congrès états-uniens et crée la république de Gilead. Sous ce nouveau régime, les femmes fertiles sont capturées et envoyées dans un camp de formation pour être transformées en servantes procréatrices afin d'augmenter le taux de natalité de la nation états-unienne.

¹⁹³ L'adaptation télévisuelle du roman en dix épisodes par Bruce Miller est diffusée depuis le printemps 2017 sur la chaîne *Hulu* et *Bravo*. La diffusion de la série n'étant pas complétée lors de l'écriture de ses lignes, nous réserverons notre mention de celle-ci à cette note en bas de page. Or, mentionnons qu'un projet d'article sur la mise en image du corps de la Femme-nature démetérienne dans cette adaptation télévisuelle suivra.

Après cette formation, elles sont envoyées chez les hauts commandants de ce régime. Dans un rituel hautement religieux en présence de la femme du commandant, la servante est pénétrée contre son gré chaque mois lors de son jour le plus fertile. Le roman de Atwood est raconté sous la forme du témoignage d'Offred, une servante attitrée à l'un des plus importants commandants du régime¹⁹⁴. Celle-ci est tentée à plusieurs reprises de s'enlever la vie, mais c'est en rêvant de sa fille, le soir venu, qu'elle choisira de continuer la lutte. Cette reprise de contact par l'inconscient est ce qui lui donne espoir de rester en vie et de continuer à la chercher. *The Handmaid's tale* met en récit un asservissement des femmes dû à leur pouvoir fécond, mais aussi la résilience d'une mère dans le but de retrouver sa fille.

Depuis le regain d'intérêt de la part des études féministes pour la théorie écoféministe de Françoise d'Eaubonne, plusieurs.e.s chercheur.e.s ont publié des articles sur la corrélation entre l'œuvre d'Atwood et l'écoféminisme. Neeru Tandon et Anshul Chandra dans « Ecofeminism in Margaret Atwood's *Surfacing* and *The Handmaid's Tale* » (2008) décrivent le roman comme suit:

Margaret Atwood, a famous Canadian writer, has dealt with the issue of woman in a male-dominated society and exploitation of nature in a society having new developments in technology, are the major themes of her writing¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Après le camp de formation, les servantes perdent leur nom. Elles sont alors nommées en fonction du commandant qui les possède. Le commandant de Offred se prénomme Fred : Of Fred.

¹⁹⁵ Tandon, Neeru et Anshul Chandra (2008), « Ecofeminism in Margaret Atwood's *Surfacing* and *The Handmaid's Tale* » dans Tandon, Neeru (ed.) *Female Psyche: a Post-Modern Critique*, New Delhi, Édition Atlantic, p. 161

L'analyse de Tandon et Anshul rejoint en plusieurs points notre description de la figure de la Femme-nature : les auteurs proposent une analyse de la division des sexes sous le régime de Gilead entre les hommes qui gèrent le pouvoir politique et les développements technologiques et les femmes qui sont exploitées pour leur pouvoir de féconder. Bien qu'ils ne les nomment pas ainsi, il nous semble que les figures de Femme-nature et Homme-culture contribueraient à la mise en contexte des figures genrées du roman d'Atwood. Tracer une généalogie de ces figures, telle que nous l'avons proposé dans notre troisième chapitre, contribuerait à complexifier et approfondir leur propos entourant les liens entre le roman de Atwood et l'écoféministe.

Darsha Jani se penche également sur le sujet de l'écoféminisme dans son analyse de *The Handmaid's Tale* intitulé « Proclamation of ecofeminism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* » (2016).

In the novel, the natural creatures and phenomenon are seen as the incarnation of females and the product of civilization such as guns, cars and books are the incarnation of males. Both women and nature suffer under patriarchal domination and are treated as objects to be controlled, subdued, consumed, exploited and tamed¹⁹⁶.

L'analyse des rapprochements entre la femme et les créatures et phénomènes naturels est éclairante. Cependant, encore une fois, aucune filiation entre cette relation femme et terre présentée dans le roman d'Atwood, et celle présentée

¹⁹⁶ Jani, Darshi (2016), « Proclamation of ecofeminism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Research Journal of English Language and Litterature*, vol. 4, n° 2, p. 406.

dans d'autres œuvres, n'est mentionnée. De plus, ni dans l'analyse de Jani, ni dans celle de Tandon et Anshul, la filiation mère-fille, si importante à la survie du personnage principal, n'est mentionnée. Il nous semble que ce lien entre Offred et sa fille est offert par Atwood comme un levier pour démontrer le pouvoir que la nature, par la filiation maternelle, peut procurer aux femmes, et que leur pouvoir fécond peut être revendiquée comme n'étant pas uniquement celui d'un asservissement. La force retrouvée du personnage d'Offred par les rêves de sa fille rappelle l'Hymne homérique à Déméter. Une étude des traces de la figure Femme-nature démétérienne, développée par cette thèse, dans *The Handmaid's Tale*, contribuerait à démontrer les différentes façons dont le roman participe au déploiement d'un discours écoféministe.

Au terme de cette ouverture par la mention de ces trois œuvres qui diffèrent du corpus abordé par notre thèse, il semble que les figures que nous avons proposées dans chacun de nos chapitres peuvent trouver écho dans l'étude de divers médiums et de différentes cultures nationales.

La théoricienne du cinéma Pietsie Feenstra propose qu'une étude genrée des figures au cinéma permet de « faire témoigner le corps »¹⁹⁷ des changements sociopolitiques et culturels d'une nation. Ces figures deviendraient alors des agents de l'histoire témoignant de l'actualisation moderne des archétypes qui

¹⁹⁷ Feenstra, Pietsie (2006), *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, Paris, Édition L'Harmattan, p. 37.

désormais appartiennent à la mémoire visuelle¹⁹⁸. C'est précisément de cette façon que nous avons exposé les tenants et aboutissants de la figure Terre-mère au cinéma : de manière à ce que les corps féminins mis en image par les cinéastes québécois de 1940 à aujourd'hui agissent comme témoins des discours genrés de la nation québécoise.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*, New York et Londres, Éditions Verso.
- Arcand, Denys (1964), « Cinéma et sexualité », *Parti pris*, n° 9.
- Archibald, Samuel (2012), *Arvida*, Montréal, Édition Le Quartanier.
- Archibald, Samuel (2012), « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3.
- Atwood, Margaret (1985), *The Handmaid's tale*, Toronto, McClelland and Stewart.
- Bachand, Denis (2008), « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 9, n° 1.
- Béranger, Élisabeth (1997), « Le mythe de Perséphone relu par Eudora Welty dans *Delta Wedding* » dans *Femmes et nature* édité par Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Talence, Édition Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Biron, Michel, Dumont, François et Nardout-Lafarge, Élisabeth (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Bonhomme, Jean-Pierre, Michel Dongois et Pierre Migneault (éds.) (1989), *Le syndrome postréférendaire*, Montréal, Édition Stanké.
- Bouchard, Gérard (2015), « Entrevue sur Raison et Dérison du mythe : Au cœur des imaginaires collectifs (Gérard Bouchard, 2014) », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 31 octobre 2015 à Montréal.
- Boynard-Frot, Janine (1982), *Un matriarcat en procès : analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Braidotti, Rosi (2003), « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, n° 12.
- Butler, Judith (2006), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Édition Routledge.

- Canuxploitation (2016), «Maple Syrup Porn: The Secret History of Quebec Popular Cinema ».En ligne: <http://www.canuxploitation.com/article/cochons.html>
- Carrière, Louise (1983), *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Castiel, Élie (2002), « Un homme et son péché, le roman de la terre : Charles Binamé à l'inverse de l'œuvre de Grignon », *Séquences*, n° 222.
- Castro, Ginette et Marie-Lise Paoli (1997), *Femmes et nature*, Talence, Édition Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fiction> et <http://www.cnrtl.fr/etymologie/imago>
- Cornellier, Bruno (2004), « Introduction. Sexe, sexualité et nationalité : coït interrompu ou orgasme continu », *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois*, n° 2. En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero2/parler_cornellier.pdf
- Cornellier Bruno (2006). « Démystifier ou démythifier la Révolution Tranquille », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 6. En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero6/Intro_no6.pdf
- Covell, Tim (2016), «To Know Ourselves: Possible Meaning of Canadian Pornography », *Sexuality and Culture*, vol. 20, n° 1.
- Cusack, Tricia, et Síghle Bhreathnach-Lynch (2003), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate.
- Czach, Liz (2013), « The transnational career of Geneviève Bujold » dans *Transnational Stardom: International Celebrity in Film and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan.
- D'Eaubonne, Françoise (1976), *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Édition Payot.
- De Certeau, Michel (1975), *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Deschamps, Nicole (1988), « Quatrième de couverture » dans *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal.

- Donapetry, María (1999), « La feminización de la colonia : Cuba », *Archivos de la Filмотeca*, n° 33.
- Dyer, Kester (2014), « Miracles, mythes, cinéma : *La vraie nature de Bernadette et The Butcher Boy* » dans *Le Québec et l'Irlande : Culture, histoire et identité* édité par Simone Jolivette, Isabelle Matte et Linda Cardinal, Québec, Édition Septentrion.
- Encyclopédie canadienne, « La mondialisation ». En ligne : <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mondialisation/>
- Feenstra, Pietsie. (2006), *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, Paris, Édition L'Harmattan.
- Foley, Helene P. (1994), *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton, Édition Princeton University Press.
- Foucault, Michel (1976), *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard.
- Fournier, Isabelle (2005), « Le mythe de la mère et la dénégarion de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec Français*, n° 137.
- Fournier, Isabelle (2006), *L'affectivité et la sexualité féminines dans les romans de la terre de la première moitié du XX^e au Québec*, Québec, Mémoire de maîtrise, Université Laval.
- Frodon, Jean-Michel (1998), *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Édition Odile Jacob.
- Gandon, Anne-Line (2009), « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 1.
- Garneau, Michèle (2012), « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours », dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur.
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, New York, Cornell University Press.
- Green, Mary Jean (2001), *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal, McGill et Queen University Press.

- Grignon, Claude-Henri (2008) [Publié originalement en 1933], *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké.
- Grondin, Vincent (2016), « Gilles Carle et l'impossible nature de Bernadette » *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 17. En ligne : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-17-hiver-2016-cinema-et-philosophie-par-s-santini-et-p-a-fradet/articles/gilles-carle-et-limpossible-nature-de-bernadette-par-vincent-grondin/>
- Hale, Thomas (2005), *Commentaires sur le Nouveau Testament*, Lognes, Éditions Farel.
- Hayward, Susan (2000), « Framing national cinemas » dans *Cinema and Nation* Édité par Mette Hjort et Scott Mackenzie, Londres, Édition Routledge.
- Hémon, Louis (1988) [Publié originalement en 1916], *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Higson, Andrew (1989), «The Concept of National Cinema», *Screen*, n° 30, vol. 4.
- Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric (1992), *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Houle, Jean-Sébastien (2014), « Usages et limites de la tradition : *Maria Chapdelaine* et *La mort d'un bûcheron* », *Actes du IX^e colloque de l'ACSSUM : Traditions : Au-delà des idées reçues*. En ligne : http://socio.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/sociologie/Documents/3-Ressources-services/Ressources-formulaires/Associations_%C3%A9tudiantes/ACCSUM/Colloques_et_actes_de_colloques/Actes_du_IX_colloque_Mars2014.pdf
- Houle, Michel (1980), « Themes and Ideology in Quebec Cinema » dans *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 22.
- Jani, Darshi (2016), « Proclamation of ecofeminism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Research Journal of English Language and Literature*, vol. 4, n° 2.
- Kracauer, Siegfried (1947), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, Princeton, Princeton University Press.

- Lamoureux, Diane (1987), « Nationalism and Feminism in Quebec: An Impossible Attraction », dans Heather J. Maroney et Meg Luxton (dir.), *Feminism and Political Economy*, Toronto, Éditions Methuen.
- Laurentin, René (1972), *Bernadette vous parle*, Paris, Édition Lethielleux.
- Le Moyne, Jean (1961), *Convergences*, Montréal, Édition HMH.
- Lefebvre, Jean-Pierre (2014), « Entrevue sur *Q-bec my love* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 2 avril 2014 à Montréal.
- Levers, Yves et Pierre Pageau (2005), *Chronologie du cinéma au Québec (1894-2004)*, Montréal, Édition 400 coups.
- Lisée, Jean-François (2000), *Sortie de secours : comment échapper au déclin du Québec?*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Loiselle, Marie-Claude (2001), « Le chant de la terre », *24 images*, n° 107-108.
- Manning, Erin (2005), « Fluid Relations : Quebec Cinema and the Church », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 4. En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero4/manning_fluides.pdf
- Marshall, Bill (2001), *Quebec National Cinema*, Montréal et Kingston, McGill et Queen University Press.
- Martin, Catherine (2016), « Entrevue sur *Mariages* », propos recueillis par Julie Ravary-Pilon le 21 novembre 2016 à Montréal.
- Melançon, Benoît (2012), « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *Blogue de l'Oreille tendue*. En ligne : <http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>
- Messier, William S. (2010), *Épique*, Montréal, Édition Le Marchand de feuilles.
- Mulvey, Laura (1974), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16.
- Nadeau, Chantal (1999), « Barbaras en Québec: Variations on Identity » dans *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, Kay Armatage, et al (dir.), Toronto, University of Toronto Press.

- Ortner, Sherry (1972), « Is Female to Male as Nature is to Culture? » dans *Feminist Studies*, vol 1, n° 2.
- Ouellet, Gérard (1946), *Ma paroisse : Saint-Jean Port-Joly*, Montréal, Éditions des Piliers.
- Paquin, Stéphane (2001), *La revanche des petites nations : Le Québec, l'Écosse et la Catalogne face à la mondialisation*, Montréal, VLB éditeur.
- Peterson, V. Spike (1999), « Sexing political identities/Nationalism as heterosexism », dans Sita Ranchod-Milsson et Mary Ann Tétreault (dir.), *Women, States, Nationalism : At Home with the Nation?*, New York, Éditions Routledge.
- Petterson, Geneviève (2014), *La déesse des mouches à feu*, Montréal, Édition Le Quartanier.
- Pickering, Michael (2008), « Introduction » dans *Research Methods for Cultural Studies*, Édité par Michael Pickering, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Poirier, Christian (2004), *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- Reid, Malcolm (2009), *Notre parti est pris. Un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Rich, Adrienne (1980), *Naître d'une femme : La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Édition Denoël-Gonthier.
- Rochon, Dominique (2004). « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois » dans *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2. En ligne : http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero2/parler_rochon.pdf
- Saint-Martin, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene.
- Saint-Martin, Lori (2009), « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *Tangence*, n° 91.
- Salleh, Ariel (1996), « Les défis de l'écoféminisme », *Écologie et politique*, n° 16.

- Schwartzwald, Robert (1997), « La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille. », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1.
- Servais-Marquoi, Mireille (1974), *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Sirois, Antoine (1999), *Lecture mythocritique du roman Québécois*, Montréal, Éditions Triptyque.
- Smart, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique.
- Smith, Anthony (1983), *Theories of Nationalism*, New York, Holmes and Meier.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), « Introduction » dans *Selected Subaltern Studies*, Édité par Ranajit Guha et Gayatri Chakravorty Spivak, New York et Oxford, Oxford University Press.
- Statistique Canada (*Répartitions des exploitants agricoles du Québec par groupe d'âge, de 1991 à 2001*). En ligne :
<http://www.statcan.gc.ca/ca-ra2001/first-premier/profiles/02que-qc-fra.htm> et *Population du Québec de 1971 à 2016* :
http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/structure/qc_1971-20xx.htm
- Stirling, Kirsten (2008), *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*, Amsterdam, Édition Rodopi, 2009.
- Tandon, Neeru et Anshul Chandra (2008), « Ecofeminism in Margaret Atwood's *Surfacing* and *The Handmaid's Tale* » dans Tandon, Neeru (ed.) *Female Psyche: a Post-Modern Critique*, New Delhi, Édition Atlantic.
- Tortajada, Maria (2008), « Du national appliqué au cinéma », *1895*, n° 54.
- Tremblay-Daviault, Christiane (1981), *Un cinéma orphelin : Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Édition Québec/Amérique.
- Tremblay-Daviault, Christiane (1983), « Avant la Révolution tranquille : une Terre-Mère en perte » dans *Femmes et cinéma québécois*, édité par Louise Carrière, Montréal, Éditions du Boréal.

- Trépanier-Jobin, Gabrielle (2009), *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma québécois*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Vacante, Jeffery (2005), « Writing the History of Sexuality and “National” History in Quebec », *Journal of Canadian Studies*, vol. 2, n° 39.
- Warren, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel : la sexualité dans la revue *Parti pris* », dans Jean Philippe Warren (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur.
- White, Jerry (2004), « National Belonging: Renewing the concept of national cinema for a global culture », *New Review of Film and Television Studies*, n° 2, vol. 2.
- Zamora, Margarita (1993), *Reading Columbus*, Berkeley, University of California Press.

FILMOGRAPHIE

Aubert, Robin (2010), *À l'origine d'un cri*.

Binamé, Charles (2001), *Séraphin, un homme et son péché*.

Briand, Manon (2002), *La turbulence des fluides*.

Carle, Gilles (1972), *La vraie nature de Bernadette*.

Carle, Gilles (1983), *Maria Chapdelaine*.

Dansereau, Mireille (1972), *La vie rêvée*.

Gagnon, Claude (1985), *Visage pâle*.

Gury, Paul (1949), *Un homme et son péché*.

Gury, Paul (1950), *Séraphin*.

Héroux, Denis (1968), *Valérie*.

Lefebvre, Jean-Pierre (1969), *Q-bec my love*.

Lefebvre, Jean-Pierre (1971), *Les maudits sauvages*.

Martin, Catherine (2001), *Mariages*.

Miller, Bruce (2017), *The Handmaid's tale*.

Sioui-Durand, Yves (2011), *Mesnak*.

Solás, Humberto (1968), *Luciá*.