

Université de Montréal

PAULE BAILLARGEON : CINÉASTE ET FÉMINISTE
Parcours d'émancipation et de subjectivation d'une femme en robe rouge

par
Sophie Dubé

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

Octobre 2013

© Sophie Dubé, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

PAULE BAILLARGEON : CINÉASTE ET FÉMINISTE
Processus d'émancipation et de subjectivation d'une femme en robe rouge

présenté par
Sophie Dubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin
Président rapporteur

Sylvestra Mariniello
Membre du jury

Germain Lacasse
Directeur de recherche

RÉSUMÉ

Ce mémoire est consacré aux œuvres de fiction de la cinéaste Paule Baillargeon. Il s'agit d'examiner le processus de subjectivation, en retraçant son parcours cinématographique par l'entremise de ses longs métrages de fiction, et de voir comment elle utilise le langage cinématographique de façon singulière en permettant une prise de parole alternative devant et derrière la caméra. Alors que le cinéma dominant persiste à catégoriser les œuvres des réalisatrices québécoises de « films de femmes » ou de « cinéma de femmes », un bref survol de l'évolution générale des femmes en fiction, et de l'expérience de Baillargeon en particulier, permet de rendre compte des difficultés d'accessibilité qui persistent pour elles dans ce secteur d'activités. Par la suite, l'analyse des quatre principales œuvres de fiction de la réalisatrice – *Anastasia oh ma chérie* (1977), *La cuisine rouge* (1980), *Le sexe des étoiles* (1993), *Trente tableaux* (2011) – témoigne de la nécessité de cette prise de parole alternative, mais aussi de l'interaction entre chacun des films et une théorie féministe spécifique, issue entre autres des travaux de Luce Irigaray et Judith Butler.

Mots-clés : Paule Baillargeon – long métrage – fiction – subjectivité – prise de parole alternative – féminisme(s) – femme(s) – représentation(s) alternative(s) – voix – corporalité

ABSTRACT

This thesis is devoted to the fiction long features of filmmaker Paule Baillargeon. Her career in cinema and her particular uses of the cinematic language, are examined to demonstrate the women's subjectivation process, by her « prise de parole » before and behind the camera. While mainstream cinema continues to categorize the work of Quebec filmmakers of women's films or women's cinema, a brief overview of their general evolution in fiction, and more specifically of Paule Baillargeon's experience, testifies of the accessibility problems that persist for them in this sector. Subsequently, the analysis of the four major works of fiction of the director – *Anastasia oh ma chérie* (1977), *La cuisine rouge* (1980), *Le sexe des étoiles* (1993), *Trente tableaux* (2011) – shows the need of an alternative speech and the interaction that occurs between the films and specific feminist theories, from Luce Irigaray to Judith Butler, among others.

Key words : Paule Baillargeon – long feature – fiction – subjectivity – alternative « prise de parole » – feminism – women – alternative representation – voice – corporeality

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Paule Baillargeon pour sa générosité et sa passion. Sans elle, ce mémoire n'aurait certes pas été le même.

Je remercie également mon directeur de maîtrise Germain Lacasse, pour ses conseils et commentaires avisés, sa présence et sa confiance.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour avoir financé ce projet et ainsi me permettre de le mener à terme la tête plus légère.

Des mercis tout particuliers à Diane et Julie pour leurs lectures attentives et leurs encouragements constants, à Célia, Emmanuel et Louis-Charles pour leur écoute et leur support moral, à Patrick pour ses précieuses précisions sur la mécanique des fluides, à David pour sa présence et sa grande patience.

Finalement, merci aux collègues d'université et à tous ceux qui m'ont encouragée, de près ou de loin, dans la réalisation de ce projet.

« Est-ce qu'il ne vaut pas mieux se battre et perdre,
que de rêvasser et souffrir en silence? »

John Cassavetes

« Nous ne parlons pas au nom des femmes,
nous sommes des femmes qui parlent. »

Gisèle Tremblay

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
PAULE BAILLARGEON : CINÉASTE ET FÉMINISTE	1
Processus d’émancipation et de subjectivation d’une femme en robe rouge	1
Justification du corpus	3
Approche qualitative exploratoire.....	6
Approche analytique	7
Justification linguistique	8
Le cinéma comme langage.....	9
Corpus théorique féministe	11
Division des chapitres : théories féministes et corpus filmique.....	12
CHAPITRE 1	14
LES RÉALISATRICES : CETTE MINORITÉ (IN)VISIBLE	14
Les pionnières	14
Société nouvelle/Challenge for change.....	16
En tant que femmes.....	17
Les femmes et la discrimination dans le milieu cinématographique	18
Réalisatrices Équitables	21
Les mythes qui composent la réalité	23

CHAPITRE 2	26
<i>ANASTASIE OH MA CHÉRIE : UN MUTISME ÉLOQUENT</i>	26
Une expression engagée.....	26
Une fable naïve ou une réalité féminine démystifiée.....	28
Le mutisme : une forme langagière éloquente	33
 CHAPITRE 3	 35
<i>LA CUISINE ROUGE : UN FÉMINISME IMMÉDIAT DEVANT ET DERRIÈRE LA CAMÉRA</i>	 35
Les difficultés de filmer le mo(uve)ment présent	36
L'illusion active	39
Le mélodrame : figure de contrepoint.....	41
Pourquoi l'essentialisme?	42
Et d'une figure théorique essentielle.....	44
La structure des genres.....	45
Subjectif présent.....	47
L'aveuglement face aux changements	48
Le paradis terrestre.....	50
Quand les femmes ne sont plus là, les hommes dansent.....	51
Une fin prévue (trop) clairvoyante.....	52
Les limites de l'illusion.....	53
 CHAPITRE 4	 55
<i>LE SEXE DES ÉTOILES : LE POSTFÉMINISME (TRANS)POSÉ À L'ÉCRAN</i>	55
Une question d'adaptation	56
De l'écrit à l'écran	57
Une introduction révélatrice.....	59
Film d'auteur vs film commercial.....	60
Judith Butler et les normes de l'intelligibilité culturelle.....	62
La petite fille du lac	63
Marginal-e et/ou subversif-ve	65
Les difficultés de reconnaissance de la diversité	66
La reconstruction de l'identité, toujours	68
La reconnaissance à l'adolescence.....	71

Un succès sans frontières, une carrière délimitée	72
CHAPITRE 5	74
TRENTE TABLEAUX : UNE CONSTRUCTION FÉMINISTE	74
En toute liberté	77
Le monopole de la voix <i>off</i>	78
Les frontières du réel	79
Commenter sa propre histoire	81
Naïfs et suggestifs	84
Recomposer le passé	85
L’empreinte du collectif dans le personnel	85
La re(con)naissance	87
CONCLUSION	89
D’objet muet à sujet parlant	90
Et après?	91
BIBLIOGRAPHIE	93

PAULE BAILLARGEON : CINÉASTE ET FÉMINISTE
Processus d'émancipation et de subjectivation d'une femme en robe rouge

« [Q]uand j'ai découvert le rouge, dans une boîte de Prismacolor à la petite école un vendredi après-midi, mon cœur s'est arrêté de battre. »
Paule Baillargeon 2006, p. 89

« Au commencement était le verbe et le verbe était en Dieu ». Autrement dit, au commencement était le verbe et le verbe était : Masculin. Le retour aux origines nous permet de constater que la domination masculine est l'un des principaux fondements des sociétés occidentales. Depuis les Grecs, la femme ¹ a été pensée et interprétée selon des présupposés masculins qui ont été imposés comme naturels et immuables. Les religions, les sciences humaines et sociales, la médecine – tous des domaines autrefois réservés à la gent masculine – ont étudié, théorisé, dicté, contrôlé la femme, son corps, son désir, sa jouissance, et ce, sans possibilité pour elle de se définir réellement, par et pour elle-même, afin de révéler sa véritable identité. En somme, « [l]e désir de la femme ne parlerait pas la même langue que celui de l'homme et il aurait été recouvert par la logique qui domine l'Occident depuis les Grecs. » (Irigaray 1977, p. 25). Mais quelle est-elle cette langue du féminin et comment s'exprime-t-elle?

Émile Benveniste soutient dans *Problèmes de linguistique générale* que « [c]'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet [...]. La "subjectivité" [...] est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". » (1966, p. 259). Mais qu'en est-il pour les femmes? Comment la femme peut-elle se définir comme sujet alors qu'elle est sans cesse évacuée de la sphère publique et, par conséquent, de l'ordre du discours? Comment peut-elle se poser comme sujet alors que sa subjectivité a été pensée selon une perception et une conception masculine?

¹ L'expression générique « la femme » a été employée dans le seul but d'alléger le texte. L'objectif n'étant pas de déterminer ou de catégoriser un profil type du genre féminin.

Certaines théories féministes considèrent que, dans les sociétés phallogocentriques, le principe de subjectivation correspond à la définition même du genre masculin : « [S]ous l'ordre social appelé patriarcat, le sujet est exclusivement de sexe masculin (mâle) : la masculinité et la subjectivité sont deux notions qui désignent le même objet. » (Shor 2004). Comment alors définir un « je » féminin? L'un des objectifs du féminisme est de désunir le « je » du concept « androcentré » auquel il réfère afin de produire un « je » universel, c'est-à-dire inclusivement féminin. Le féminisme a donc pris les mesures nécessaires afin de soustraire les femmes du silence dans lequel elles sont depuis trop longtemps maintenues.

La mort de l'auteur telle que proposée par Barthes constitue, en ce sens, une brèche pour les femmes. Le sujet de cet énoncé, associé spécifiquement au genre masculin, suggère que ladite mort n'implique que le masculin, permettant enfin aux femmes de s'imposer en tant qu'auteures, de se concrétiser en tant que sujet et de composer leur propre histoire :

On a souvent remarqué que c'est au moment même [...] où, en littérature comme dans le cinéma, le *mythe* de l'auteur s'est vu contester — par la sémiologie, la psychanalyse, mais aussi les études sur les genres et les stars — que les féministes ont commencé à revendiquer l'importance des femmes-auteurs et à construire, qu'elles le veuillent ou non, leurs propres mythes. (Vincendeau 1993, p. 155).

Pour la théoricienne Luce Irigaray, l'exclusion et la négation des femmes au sein de l'ordre linguistique patriarcal doivent pousser celles-ci à réécrire leur histoire : « Certes, chaque individu ne peut réinventer toute l'Histoire. Mais je pense que tout individu, femme ou homme, peut et doit réinventer son histoire, individuelle et collective. » (1990a, p. 34). Pour se faire, Irigaray suggère même que les femmes devraient s'inventer un nouveau langage qui serait à leur image, hors des contraintes et des présupposés érigés par le patriarcat.

Dans le cinéma classique, l'image de la femme est construite par et pour le regard des hommes. Elle est composée selon des prémisses patriarcales, subordonnée à la subjectivité masculine comme l'objet de son désir. Contrairement aux protagonistes masculins dont la voix peut s'exprimer en voix *off* ou hors champ, celle du spectacle féminin ne peut s'exprimer sans qu'elle ne soit liée, à même le cadre filmique, au corps qui la contient. Impossible pour la femme d'émettre un son hors champ ou en voix *off* puisqu'elle deviendrait alors un enjeu mystérieux, un objet mystique inaccessible et incompréhensible pour le spectateur masculin. La structure filmique

et les présupposés féminins qu'ont élaborés les cinéastes classiques ne tiennent compte de la présence féminine que pour servir la quête du héros masculin.

Dans les années 1970, plusieurs femmes s'arment d'une caméra et, du même coup, d'une voix. Des œuvres se créent, des discours se forment. Le cinéma constitue pour elles une forme langagière – publique, politique, artistique – accessible qui leur permet de se raconter. Par l'entremise du cinéma, elles composent des œuvres qui subvertissent l'idéologie dominante et qui remettent en cause les présupposés et les stéréotypes, autant masculins que féminins, élaborés par le patriarcat et sans cesse imposés comme naturels. Elles proposent un cinéma alternatif en usant différemment du langage cinématographique, ce qui a pour effet de bousculer les normes établies.

En adhérant à l'idée que le cinéma constitue un langage, il peut alors être considéré comme un outil de subjectivation pour les femmes. Dans le cadre de cette recherche, l'analyse de la grammaire cinématographique se juxtaposera à celle de la dimension discursive du cinéma comme outil de prise de parole pour les femmes cinéastes, permettant la constitution de sujets alternatifs.

Justification du corpus

Puisque la majorité des productions cinématographiques québécoises sont réalisées par des hommes, les personnages féminins sont principalement construits sur des stéréotypes. Une étude menée par l'Annenberg School of Communication and Journalism répertorient les 122 films états-uniens et canadiens les plus populaires destinés à un public général, et présentés en salle entre 2006 et 2009, chiffre à seulement 30 % la portion de personnages féminins parlants pour l'ensemble de ces films. (Descarries et Lupien 2011, p. 43). Sans oublier que la plupart d'entre eux échouent sans doute le « test de Bechdel »²... Ces données démontrent à quel point certains des enjeux féministes par rapport au cinéma sont toujours d'actualité.

En observant rapidement les œuvres cinématographiques des réalisatrices québécoises, je constate que plus de 75% d'entre elles possèdent comme personnage central, au moins un sujet féminin parlant; la majorité étant des premiers rôles. Bien entendu, il ne s'agit pas de ghettoïser

² Le test de Bechdel « propose d'évaluer la représentation des femmes dans un film à partir de trois simples questions : 1) Y a-t-il, dans le film, au moins deux personnages féminins dont on connaît le nom? 2) ces femmes se parlent-elles entre elles? et 3) se parlent-elles d'autre chose que des hommes? » (Descarries et Lupien 2011, p. 41).

les femmes dans un genre ou de catégoriser les sujets qu'elles abordent. En fait, je souhaite simplement souligner ici l'importance pour les femmes cinéastes de se représenter elles-mêmes, puisqu'elles sont absentes des œuvres des réalisateurs – les données statistiques précédentes en témoignent. Il importe, aujourd'hui encore, de laisser aux réalisatrices la chance de prendre la parole afin d'offrir une diversité de représentations féminines et de contrer le monopole masculin. Elles bouleversent les codes d'un langage défini par les hommes afin de se constituer comme sujet et ainsi mettre en perspective les conceptions discriminatoires du cinéma dominant qui ont engendré « la colonisation de l'imaginaire cinématographique ». (Descarries et Lupien 2011, p. 43). En faisant prendre la parole à des personnages alternatifs par rapport à des thématiques qui le sont généralement tout autant, les femmes cinéastes créent des sujets qui subvertissent l'imaginaire « hommo-sexuel »³ du cinéma, en plus de s'établir elles-mêmes, par leur prise de parole, comme sujets. Ainsi, certaines cinéastes viennent s'opposer et confronter le discours cinématographique dominant en posant la pluralité et la diversité contre l'unité du même.

Cette double prise de parole, c'est-à-dire devant et derrière la caméra, est significative quant à mon choix de ne traiter que de longs métrages de fiction. Je tenterai de démontrer comment ceux-ci permettent, plus que le documentaire ou le court métrage, d'établir une réalité alternative à l'hégémonie phallique. Selon la théoricienne Brenda Longfellow :

Fiction allows for a conscious ordering and construction of meaning through language, an imaginative freedom in the representation of reality. That, of course, had been the discovery of the “prise des paroles” (sic) – that through language reality could be challenged and reinvented, and that what had been silent and invisible through history - women's experience – could be made real. (1984, p. 151).

Puisque le féminin, dans tout ce qu'il comporte de complexité et de possibilités d'interprétations, a été concrétisé dans la sphère publique selon des suppositions masculines, celles-ci ont été admises comme réelles et naturelles. Comme l'explique Longfellow, les univers fictionnels permettent, à travers les différentes formes langagières qu'ils peuvent employer, de réinventer la réalité cinématographique. En prenant la parole à travers le cinéma de fiction, les femmes peuvent exprimer, sur un mode public et à travers un médium encore très « androcentré », leur propre conception de leur réalité.

³ Cette expression, employée par Luce Irigaray, qualifie le contexte des sociétés patriarcales axées sur « la valorisation exclusive des besoins-désirs des hommes, et des échanges entre eux. » (1977, p. 168).

En ce sens, le sujet de mon mémoire a, depuis le début, toujours été orienté vers le cinéma de fiction de femmes au Québec. Après avoir visionné près de la moitié des films de ce répertoire, j'avais sélectionné un corpus de trois réalisatrices dont je désirais analyser une œuvre pour chacune. *La cuisine rouge*, de Paule Baillargeon, figurait déjà dans le lot. Suite au visionnement de ce film percutant, je me suis consacrée à la lecture de tous les documents entourant sa réalisation et sa réception. J'ai alors mis la main sur un texte écrit par Baillargeon et publié dans la revue *Possibles* en 1981, soit un an après la sortie officielle du film. Il n'y avait pas de meilleur document pour décrire à quel point le contexte de production de ce film était surréaliste. J'ai ensuite réécouté *Le sexe des étoiles*, que j'avais déjà visionné quelques fois lorsque j'étais adolescente, ainsi que son premier court, *Anastasia oh ma chérie*. Puis, j'ai assisté à la projection de son plus récent long métrage, *Trente tableaux*, lors de la première mondiale qui s'est tenu au cinéma l'Excentris à Montréal, en octobre 2011.

C'est à la suite de tous ces visionnements que j'ai pris la décision de consacrer l'entièreté de ce mémoire aux œuvres de fiction de Paule Baillargeon. Il y avait là une matière extrêmement riche et encore inexploitée. Le combat incessant pour réaliser, les contextes de production incroyables, les personnages féminins alternatifs, entre autres, sont tous des éléments qui jalonnent le parcours cinématographique à la fois complexe et brillant, voire éclairant, de la réalisatrice. En étudiant plus en profondeur différentes théories féministes et leur contexte, je me suis aperçue que chacun des films de Baillargeon pouvait être relié à la théorie qui lui est contemporaine. Autrement dit, ses œuvres de fiction constituent des archives sur l'évolution des divers mouvements féministes québécois.

Par l'étude du parcours cinématographique de Paule Baillargeon, je tenterai donc de démontrer comment son expérience personnelle témoigne de la minorisation des femmes devant et derrière la caméra, et comment ses œuvres de fiction créent des parallèles avec différents courants féministes, en plus de bouleverser le modèle dominant. Par l'analyse de son court métrage (*Anastasia, oh ma chérie!*) et de ses trois longs métrages (*La cuisine rouge*, *Le sexe des étoiles* et *Trente tableaux*), je souhaite mettre en valeur des œuvres où la voix et le corps féminins sont des éléments primordiaux, et ce, dans le but de promouvoir les représentations alternatives de femmes dans un milieu encore très patriarcal.

Approche qualitative exploratoire

Par conséquent, j'ai opté pour une approche qualitative exploratoire. Aussi appelée recherche interprétative, cette méthodologie vise à permettre aux chercheur-e-s de préciser certaines intuitions initiales ou encore à formuler des théories basées sur l'observation de faits. « [L]e sens premier de ces approches se situe non pas sur le plan des procédures ou des techniques, mais sur celui de l'objet même de la recherche et des postulats qui s'y rattachent. » (Boutin *et al.* 1990, p. 32). La logique inductive qui sous-tend cette recherche me permet d'analyser certains événements discriminatoires qu'a dû affronter la réalisatrice dans son parcours personnel, afin de les mettre en relation avec la situation générale des femmes cinéastes du milieu québécois, et ce, dans le but de dresser un portrait professionnel commun à plusieurs réalisatrices. « Léon Bernier, chercheur de l'Institut québécois de recherche sur la culture, affirme que l'approche interprétative ou compréhensive part "du postulat ou plutôt de l'intime conviction selon laquelle on ne peut pas avoir de meilleure porte d'entrée sur les réalités humaines et les pratiques sociales, qu'à travers les interprétations que les humains construisent." » (Boutin *et al.* 1990, p. 45). En ce sens, je considère les films comme des constructions interprétatives des genres humains et l'analyse d'œuvres de fiction réalisées par une femme permet de nuancer l'illusion du réel qu'ont érigée les hommes au cinéma.

Ma recherche s'appuie sur différentes études de terrain portant sur la présence des femmes en longs métrages de fiction, ainsi que sur un corpus de théories féministes. Celles-ci seront par ailleurs mises en parallèle avec les propos de la réalisatrice, recueillis lors de l'entretien qu'elle m'a généreusement accordé en novembre 2011. Après avoir consulté plusieurs études québécoises et internationales qui analysent la situation des femmes en réalisation de longs métrages de fiction, j'ai constaté que toutes s'entendent pour dire, à l'instar de Paule Baillargeon, que l'iniquité règne encore dans ce type de production – symbole de reconnaissance publique par excellence. Cette ouverture sociologique au sein de mon étude théorique me permet de rendre brièvement compte de la situation des réalisatrices dans ce secteur de l'industrie, et ce, dans le but de mettre en relation ce portrait type et les contextes de production ardues auxquels s'est vu confronter Paule Baillargeon. De plus, ces données statistiques viennent témoigner de la nécessaire prise de parole des femmes cinéastes en général et permettent de s'interroger sur la notion d'accessibilité par rapport à ce champ de création. Par ailleurs, ces études sur la discrimination – dont sont encore parfois victimes

les réalisatrices au Québec – légitiment la présente recherche et l'engagement féministe dont fait preuve la réalisatrice dans ses propres œuvres.

Approche analytique

Il existe plusieurs méthodes pour analyser une œuvre cinématographique. L'interprétation d'un film est toujours plurielle, puisqu'elle est en lien direct avec les référents personnels de chaque spectateur. « Umberto Eco défend néanmoins le recours au "sens littéral", [...] à l' "intention de l'œuvre" en somme, comme moyen de fonder la liberté interprétative sur des vérifications, des validations aussi concrètes que possible. ». (Goliot et Vanoye 2009, p. 43). Conséquemment, les analyses qui suivront seront créatives, mais toujours fondées sur le fond et la forme filmique afin d'en assurer la rigueur interprétative. Les différentes théories féministes abordées viendront alors appuyer mes interprétations afin d'étayer ma réflexion.

Julia Lesage considère qu'une bonne théorie inclue l'explication des mécanismes qui opèrent dans le film (la forme, le contenu, etc.), généralement qualifiés comme les éléments filmiques et pro-filmiques, tout en tenant compte des mécanismes qui entourent sa production (l'industrie filmique, la distribution, la réception et son contexte, etc.). (1979, p. 144). Ainsi, j'analyserai d'abord chaque film du corpus en amont, c'est-à-dire par rapport à son contexte de production, puis par rapport à sa forme (esthétique, montage, plans, etc.) et à son contenu (personnages, dialogues, etc.), et ce, afin de démontrer comment s'opère la prise de parole de personnages féminins alternatifs — c'est-à-dire qui s'inscrivent en marge des codes érigés par le cinéma dominant ou encore qui reprennent à leur compte ces mêmes codes afin de les dépasser.

Il est important de mentionner que ce mémoire comportera nécessairement certains glissements du côté de la sociologie, puisque l'enjeu principal s'y situe. En effet, l'étude du schéma sociétal hiérarchisé, qu'elle réfère au cinéma ou à tout autre médium culturel dominant, réfère toujours à un contexte précis. Qu'il s'agisse de l'analyse d'un film d'époque ou d'un film contemporain, « un film "parle" toujours du présent (ou "dit" toujours quelque chose du présent, de l'ici et maintenant de son contexte de production). » (Goliot et Vanoye 2009, p. 44).

Justification linguistique

Paule Baillargeon a écrit un jour : « [J]'écris constamment sur des bouts de papier que je disperse partout mais que je ne perds jamais. » (1981, p. 23). Je suis comme ça aussi. J'écris souvent, partout, sur tout. Certaines notes deviennent de grands projets, d'autres pas. Mais tout est toujours conservé. Depuis le début de mes recherches, j'ai l'impression qu'il en est de même pour l'histoire des femmes en cinéma : quelques notes éparses regroupées ça et là dans les volumes sur l'Histoire du cinéma, mais heureusement, jamais perdues.

Elles ne constituent jamais plus que quelques pages intégrées dans la section « Films de femmes » des volumineuses anthologies dirigées par des réalisateurs, des historiens, des théoriciens; jamais de « genre » féminin. Dans *Le cinéma français depuis 1945* paru en 1991, René Prédal consacre huit pages sur 568 aux œuvres des réalisatrices françaises puisque, « écrivait-il : "l'éclatement dans d'autres sections de l'ouvrage n'aurait pas permis de dégager la force tout juste naissante du mouvement féminin". » (Audé 2002, p. 9). Écrire, en 1991, que les réalisatrices forment un mouvement « naissant » prouve que leur Histoire a toujours été évacuée. Jocelyne Denault (bien entendu, il s'agit d'une femme) n'a-t-elle pas démontré, en 1996, avec son ouvrage *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, que les femmes font parties intégrantes du cinéma depuis ses débuts, et ce, même au Québec? Que si leurs œuvres sont si peu nombreuses, c'est parce que la discrimination persiste et maintient l'iniquité?

Afin de rétablir une partie de l'Histoire, j'ai choisi de ne pas alléger ce texte au moyen de l'exclusivité masculine courante. Conséquemment, certains puristes me reprocheront peut-être d'employer le genre féminin pour des termes classés « sans genre », tel qu'« auteur ». Personnellement, je ne considère pas la forme masculine comme la forme universelle et la forme féminine comme la seule qui doive être « genrée ». « Historiquement, on peut constater que la classe des hommes s'est approprié l'universel et la possibilité de le manipuler à son compte sans qu'il semble y avoir abus de pouvoir, en somme "naturellement" ». (Wittig [1985] 2001, p. 132). Il s'agit ici d'une tentative pour rendre le « féminin » aussi universel que le « masculin ». En ce sens, il importe de mentionner que cette initiative grammaticale n'est pas orientée vers un désir de féminisation du monde ou de renversement des pôles de domination, mais plutôt dans le but « de rendre les catégories de sexe obsolètes dans le langage ». (Wittig [1985] 2001, p. 137). L'équité linguistique entre les genres constitue un premier pas vers l'égalité des sexes. Aborder la réalité

des femmes en longs métrages de fiction doit, à mon avis, passer par une réhabilitation, littérale et littéraire, du genre sous toutes ses formes.

Par ailleurs, j'ai choisi d'écrire avec le pronom personnel « Je ». L'évolution de ce travail de recherche m'a menée à opter pour l'emploi de la première personne du singulier plutôt que le « nous » usuel, distancié et objectif des textes théoriques académiques. En m'exprimant au « Je », j'affirme mon statut sexué de chercheuse, puisque c'est lui-même qui a orienté ma position et ma démarche par rapport à ce projet de mémoire. Certaines féministes plus radicales, ou davantage axées vers le mouvement *queer*, pourraient voir dans cette décision la perpétuation du clivage des genres ou encore une volonté d'« essentialisation » féminine. Certain-e-s chercheront peut-être aussi à m'associer à l'« écriture féminine »; forme complexe, si elle en est, que je considère plutôt indéfinie, voire indéfinissable. En fait, j'écris ce texte au « Je », car je considère qu'il s'agit là du pronom personnel qui me permet le plus de m'intégrer dans ce texte où se reflète ma propre subjectivité.

Avec ce mémoire, je ne souhaite pas seulement analyser certaines œuvres de la filmographie de Paule Baillargeon, je désire aussi lui rendre hommage. Cette considération langagière me permet d'ajouter ma voix et mes interprétations aux actes de prises de parole que représentent les films de la réalisatrice. En tenant compte de ma propre subjectivité, je peux alors concrétiser mon point de vue d'auteure et m'inscrire en tant que sujet féminin – relativement à la problématique de cette étude – aux côtés d'une cinéaste modèle.

Le cinéma comme langage

Dans le champ linguistique, la sémiologie correspond à l'étude des systèmes de signes. Saussure définit le signe comme étant la combinaison d'un signifiant et d'un signifié. Au cinéma, le signifiant équivaut à la forme, relativement aux images et aux sons, tandis que le signifié équivaut au contenu, c'est-à-dire aux thématiques évoquées par le signifiant. « Si l'on déclare que la sémiologie étudie la forme des films, ce doit être sans oublier que la forme n'est pas ce qui s'oppose au contenu, et qu'il existe une forme du contenu, tout aussi importante que la forme du signifiant. » (Metz 1971, p. 14). Il n'y a donc aucune distance entre le signifiant et le signifié en ce qui concerne les signes analogiques cinématographiques, contrairement aux signes littéraires.

Christian Metz est l'un des premiers théoriciens du cinéma à avoir défini le 7^e art comme étant un langage. Pour lui, « [p]asser d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage. » (Metz [1964] 2003, p. 53). En comparant d'abord le cinéma à une langue, en partant des principes sémiotiques de la linguistique, Metz propose l'idée selon laquelle le cinéma est composé de cinq matières d'expression, soit les images, les mentions écrites, la parole, les bruits et la musique; les signes linguistiques n'en étant composés que de deux : l'écriture et la parole. Il démontre ensuite que la force des signes cinématographiques, par la combinaison de ces matières d'expression analogiques, réside dans la monstration directe du réel, et ce, par la captation d'objets, de sujets tangibles et de sons simultanés. Conscient que les films ne possèdent pas d'unités discrètes et de contenu, comme c'est le cas pour une langue, Metz considère qu'il est tout de même possible d'y déceler des codes. Ainsi, le plan correspondrait à un énoncé et le montage de plusieurs plans en séquences formerait des syntagmes. Toutefois, Metz convient qu'il « serait vain de vouloir organiser en un code unique l'ensemble des traits de signification qui marquent les films. » (1971, p. 25).

Pour sa part, le philosophe Dominique Chateau associe la sémiologie du cinéma, non pas à une théorie unique, « mais plutôt [à] une discipline, soit un champ de connaissances au sein duquel peuvent être élaborées toutes sortes de théories prenant appui sur diverses hypothèses relatives à la structure du film. » (1986, p. 26). Le langage cinématographique possède donc une quantité infinie de codes, de significations et, par conséquent, de possibilités d'interprétation. Comme le soutient Jean Mitry, les images cinématographiques ne se trouvent pas toutes faites dans les pages d'un dictionnaire. (1987, p. 34).

Par conséquent, le cinéma peut être assimilé à un langage, puisqu'il constitue un système de signes, mais ne peut être assimilé à une langue, puisque les signes, les codes et les signifiants qui le composent sont multiples, variables, arbitraires et souvent simultanés. Bien qu'il soit difficile de le qualifier de langage universel, le cinéma demeure un langage plus facilement assimilable par la société, puisqu'il est composé à la fois de sons et d'images. Pour le cinéma des premiers temps, le son – ou plus précisément la voix –, représentait l'élément « universalisant », et ce, grâce aux bonimenteur-e-s. Par la suite, le cinéma « parlant » est devenu moins accessible pour les spectateurs qui ne parlaient pas la langue d'origine du pays où le film avait été tourné.

Cependant, les enjeux principaux des films demeuraient compréhensibles par l'entremise des images, jusqu'à ce que le doublage face son apparition.

La notion de langage est particulièrement importante par rapport à l'objet de cette recherche puisqu'elle permet de donner aux femmes un langage particulier, mais aussi une voix pour l'exprimer. Cette voix physique – signifiant sonore – est celle des personnages féminins qui la portent afin d'exprimer les propos des scénaristes/réalisatrices qui parviennent à franchir les barrières qui jalonnent leurs parcours jusqu'à la création d'un long métrage de fiction. Par rapport à l'avènement de la voix au cinéma, Michel Chion écrivait :

Dans l'avènement du cinéma à la parole, ce n'était pas le texte qui faisait problème (le muet l'avait déjà bien intégré, par le procédé incroyablement bâtard, si l'on y songe, des intertitres), c'était bien la voix, en tant que présence, profération ou mutisme; la voix en tant qu'être, double, ombre de l'image; en tant que pouvoir; la voix en tant que menace de perte pour le cinéma. (1982, p. 21).

La voix hiérarchise la dimension sonore d'un film. Depuis l'arrivée du « parlant », un personnage muet est nécessairement inférieur à un personnage dont la voix peut s'exprimer librement. Dans le cinéma classique, la voix féminine est conditionnée par le discours masculin :

Dépouillé de son enveloppe corporelle, dissocié du visible, le sujet masculin peut parler à partir d'une position d'autorité, s'enligner du côté du symbolique, bref passer du côté du signifiant. Autant le sujet féminin dans le cinéma classique est défini par sa visibilité, sa corporalité, sa specularité (sic), sa présence, autant le sujet masculin est dissocié du visible et associé à l'autorité énonciative, à la connaissance, au pouvoir, à la loi. (Pérusse 1997, p. 84).

En s'intégrant pleinement à l'espace sonore par la parole, les femmes ne sont plus simplement considérées comme des objets de désir mis à la disposition du héros, et par procédé d'identification, à celle du spectateur masculin.

Corpus théorique féministe

Pour mener à bien cette étude, j'ai revisité plusieurs théories féministes afin de les mettre en lien avec les films du corpus. Après avoir lu les principaux essais sur le féminisme de deuxième vague, différents textes abordant les théories *queer*, les *gender studies*, et le postféminisme, en

passant par diverses théories féministes consacrées à la « troisième vague »⁴, j'ai sélectionné les ouvrages qui alimentaient et servaient le mieux mes observations, mon propos, voire mes certitudes.

Ainsi, chacun des films analysés dans la présente recherche est interprété, comme je l'ai mentionné précédemment, par rapport à ses caractéristiques intrinsèques, mais aussi par rapport à une théorie féministe précise. J'aborde les différentes vagues féministes par rapport aux divergences et aux complémentarités qui les composent. Ce postulat évolutif ne cherche pas à restreindre ou à limiter les mouvements, mais plutôt à démontrer la continuité qui les unit, et ce même lorsqu'ils sont en parfaite opposition.

Division des chapitres : théories féministes et corpus filmique

Afin de mettre en contexte le sujet de cette étude, le chapitre un constitue un récapitulatif du parcours des réalisatrices québécoises en fiction, des débuts du cinéma à aujourd'hui. Partant de leur apport en tant que monteuses, scripts et scénaristes, depuis la première décennie du vingtième siècle jusqu'à la formation du collectif Réalisatrices équitables, j'explorerai les tenants et les aboutissants du phénomène de discrimination qui a toujours cours dans le processus d'ascension des femmes à la réalisation de longs métrages de fiction. Le chapitre se conclura finalement sur le parcours de Paule Baillargeon, afin de questionner son rapport au cinéma en tant que comédienne, ainsi que son passage derrière la caméra et sa perception quant à la situation générale des réalisatrices de fiction.

Le chapitre deux est consacré à l'analyse de la première œuvre cinématographique de Paule Baillargeon, *Anastasia oh ma chérie*. Ce court métrage est un passage obligé dans la filmographie de la réalisatrice, puisqu'il correspond à l'un des films les plus libres qu'elle ait réalisés et auquel elle revient toujours, notamment en ce qui concerne les personnages féminins en robe rouge qui hantent ses films suivants. Ce film critique la représentation des femmes dans le cinéma dominant

⁴ Étant donné que les références théoriques et socioculturelles associées à la « troisième vague » sont récentes, mouvantes, plurielles et qu'elles nous sont contemporaines, il convient d'employer les guillemets pour définir les formes et interrogations que prennent les féminismes actuels.

et leur statut d'« objet de désir ». Je tente aussi de démontrer comment Anastasie est réduite à choisir entre mutisme ou mimétisme dans cette société patriarcale.

Le chapitre trois se concentre sur le film *La cuisine rouge*, mis en relation avec le féminisme de deuxième vague, plus particulièrement les théories de Luce Irigaray. Bien que le concept même d'« essentialisme » soit rejeté par plusieurs groupes féministes, j'ose tout de même l'employer dans ce mémoire, en expliquant les raisons pour lesquelles il me semble pertinent de réhabiliter ce terme. En me basant sur les concepts de réinvention du sexe féminin par les femmes, établis par Luce Irigaray, j'analyse les divisions esthétique, spatiale et narrative qui occupent le champ de ce long métrage.

Le chapitre quatre est quant à lui basé sur les théories postféministes, telles que les *gender studies*. L'étude du film *Le sexe des étoiles* est principalement axée sur différents ouvrages de Judith Butler. Partant du fait que ce long métrage n'est pas issu d'un scénario original de Paule Baillargeon, mais plutôt d'une adaptation du roman de Monique Proulx, j'interroge brièvement le passage d'une voix féminine à une autre, d'après des médias différents. J'analyse par la suite, de façon plus précise, la figure du transsexuel par l'intermédiaire du personnage de Marie-Pierre, en abordant les concepts de reconnaissance et en questionnant les normes d'intelligibilité culturelle.

Finalement, dans le cinquième et dernier chapitre, je m'interroge sur les débuts d'une « troisième vague », tout en mettant en lien l'œuvre *Trente tableaux* avec les nouvelles « tendances » féministes. Par ailleurs, j'observe les structures narratives, esthétiques et temporelles de ce film afin de démontrer comment elles renforcent l'émancipation et la subjectivation d'un sujet féminin alternatif – en l'occurrence, Paule Baillargeon elle-même, puisqu'elle y est à la fois auteure, réalisatrice, narratrice, dessinatrice et comédienne. J'examine aussi le caractère hybride de ce film dans lequel elle parvient à raconter, sans contraintes, sa propre histoire.

CHAPITRE 1

LES RÉALISATRICES : CETTE MINORITÉ (IN)VISIBLE

« Il y a les films de femmes, comme il y a les films d'immigrants.
Nous autres, on fait partie de ça.
Il y a les femmes, les immigrants, les handicapés et les autochtones. »
Paule Baillargeon 2011

Afin de bien comprendre l'importance du film de fiction quant au processus d'émancipation des réalisatrices, j'ai tenu bon de faire une brève genèse de leur évolution au sein du genre. Partant du cinéma des premiers temps jusqu'à aujourd'hui, j'explorerai le phénomène d'invisibilité des femmes dans l'histoire du cinéma, notamment par leur quasi-absence des anthologies cinématographiques, mais aussi derrière la caméra, occasionnée par les processus éliminatoires discriminatoires qui régissent encore la réalisation de longs métrages de fiction. Ce chapitre permettra de rendre compte des nombreuses difficultés que doivent surmonter celles qui ressentent « l'appel du métier »⁵.

Les pionnières

Malgré leur absence systémique et systématique, les femmes fréquentent le milieu du cinéma dès les débuts. La plupart de celles qui travaillent au sein des équipes techniques sont principalement scripts ou monteuses. Quelques rares parviennent à devenir réalisatrices, notamment la Française Alice Guy, aujourd'hui consacrée comme étant la première cinéaste

⁵ Cette expression est inspirée des propos de Jean-Guy Lacroix, alors qu'il parle du « sentiment d'être appelé par une pratique », comme celui des femmes pour le cinéma. (1992, p. 35).

reconnue. En effet, dès 1896, soit un an après l'arrivée officielle du cinématographe, Guy réalise *La fée aux choux*; premier film de fiction produit par la firme Gaumont.

À l'époque, les frères Lumière considèrent le cinématographe – et, par extension, le cinéma – comme un pur divertissement. Les deux créateurs sont loin de se douter de la popularité sans cesse grandissante que connaîtra, par la suite, leur invention. Ainsi, force est de constater, pour les artisans du cinéma tout comme pour les exploitants de salle, qu'il s'agit là d'un art établi, mais surtout lucratif. Dès lors, le 7^e art vit les débuts de son industrialisation. Ce tournant entraîne avec lui la fin de plusieurs carrières féminines, comme le souligne Alice Guy : « [C]'était devenu une affaire trop intéressante et trop lucrative pour la laisser aux femmes. » (Burch et Sellier 2004, p. 309).

Dans son livre consacré aux artisanes québécoises du cinéma des premiers temps à 1969, Jocelyne Denault souhaite sortir de l'ombre toutes les pionnières de chez nous, qui ont œuvré jusqu'alors dans l'anonymat le plus total. Elle explique que ceci est dû au fait que les recueils sur l'histoire du cinéma évacuent les fonctions en périphérie pour aborder uniquement le réalisateur et son œuvre, créant ainsi des « histoires-panthéon », selon l'expression de Michèle Lagny. « Ce type d'historiographie ne peut rendre compte de la réalité des femmes en cinéma. Il se concentre sur ce qui est non seulement du domaine public, mais aussi sur ce qui est vu, reconnu et, en fait, déjà érigé en modèle. » (Denault 1996, p. 2). Ceci rejoint le principe de reconnaissance dont je parlerai plus loin. Jocelyne Denault précise par ailleurs que les femmes ont peut-être une part de responsabilité dans cette Histoire – qui n'est pas la leur, je le rappelle. En reprenant certains propos de la sociologue Dorothy Smith, Denault souligne que les femmes qui parviennent à se tailler une place de choix au sein des équipes de cinéma se mettent généralement au service de l'« Institution » et, conséquemment, s'effacent derrière elle, construisant ainsi « leur invisibilité comme groupe et leur absence des histoires des institutions. » (1996, p. 9). Cependant, il est important de rappeler que l'étude de Denault s'arrête pendant la Révolution tranquille. Comment se fait-il alors que, même aujourd'hui, les femmes soient encore souvent évacuées des histoires du cinéma? L'anthologie de Prédal dont j'ai fait mention précédemment n'a-t-elle pas été écrite en 1991? Certes, plusieurs prétexteront qu'il n'y a que très peu de femmes dans l'industrie cinématographique québécoise par rapport à la quantité de réalisateurs. Cependant, lorsqu'on s'y

attarde plus attentivement, cette dernière remarque corrobore l'idée d'une discrimination envers les femmes...

Société nouvelle/Challenge for change

« Les femmes étaient au service du cinéma, le cinéma n'était pas au service des femmes. C'est ce qui sera ressenti et exprimé par les réalisatrices des années 1970 qui verront le besoin de faire des films à leur image et à leur idée. » (Denault 1996, p. 165). En effet, dans les années 1960, le Québec est en pleine révolution. Sur la scène politique, les partis indépendantistes voient le jour. Le Front de libération du Québec est fondé en 1963, alors que René Lévesque crée le Parti québécois en 1968. Sur le plan religieux, les Québécois, ainsi que les Québécoises, entendent bien stopper la mainmise de l'église sur l'état. On assiste alors à la libération des mœurs, à la chute des naissances et à la laïcisation des établissements scolaires, entre autres. La Révolution tranquille entraîne le Québec dans une quête identitaire sans précédent. Le peuple québécois se lève enfin contre les principes qui l'oppriment.

De ces mouvements naît le programme cinématographique expérimental Société nouvelle/Challenge for change. Cette entreprise onéfiennne mise sur pied en 1969, en collaboration avec différents ministères et agences gouvernementales canadiennes, « a pour mandat de mettre en œuvre des projets relevant des compétences des ministères et susceptibles de contribuer à la solution des problèmes sociaux, grâce à l'utilisation de moyens audiovisuels. » (Gauthier *et al.* 2003, p. 167).

Le programme vise à engager une communication plus directe avec les citoyens, plus précisément les groupes marginalisés. Le but de ces rencontres audiovisuelles est d'éveiller les consciences de ces individus sur leur réalité, afin de provoquer chez eux une attitude critique et ainsi, les inciter à agir. (Gauthier *et al.* 2003, p. 167). Environ 250 films et vidéos sont réalisés dans le cadre du programme, notamment *Saint-Jérôme* (1968) de Fernand Dansereau et *La p'tite bourgogne* (1968) de Maurice Bulbulian, ainsi que le très controversé *Le Bonhomme* (1972) de Pierre Maheu.

En tant que femmes

Devant cette ouverture accordée aux groupes marginalisés, les femmes se sentent interpellées. Le programme Société nouvelle constitue une nouvelle brèche permettant aux Québécoises de démontrer leur talent, leurs idées, leurs images d'elles-mêmes, pour s'inscrire véritablement dans la cinématographie nationale. Anne-Claire Poirier est la première femme à être admise à l'ONF. Elle intègre le *boy's club* et représente l'« exception » qui confirme la règle.

Puis, le 29 mars 1971, Anne-Claire Poirier, Jeanne Morazain-Boucher et Monique Larocque proposent à Société Nouvelle d'instaurer le programme « En tant que femmes nous-mêmes... » Pour se faire, elles rédigent un manifeste dans lequel elles mentionnent qu'« [i]l existe une culture qui doit venir au jour par nous et qui est celle de la moitié de l'humanité; nous ne pouvons la définir encore, car elle n'est qu'un potentiel inexploité. » ([1971] 2005, p. 26). Ainsi, l'objectif des trois femmes est d'explorer les diverses représentations féminines existantes, c'est-à-dire masculines, tant par rapport à l'imagerie des médias (publicité, cinéma, télévision, etc.) que celles véhiculées par le milieu social, religieux ou autre, et ce, afin de démontrer « l'image qu'on [...] impose [à la femme], l'image qu'on se fait d'elle, l'image qu'elle projette d'elle-même et l'image qu'elle se fait d'elle-même ». ([1971] 2005, p. 27). Elles souhaitent éveiller les consciences des femmes, mais aussi celles des hommes, par rapport à l'image publique qui est véhiculée d'elles-mêmes. Le programme a aussi pour but d'aider toutes ces futures réalisatrices à forger leur propre imaginaire. Par la création, les réalisatrices veulent maintenant exprimer leurs désirs, faire valoir leurs idées et déstigmatiser leurs corps, afin de contrebalancer les représentations d'une réalité qui, jusque-là, n'était pas la leur. « C'est le mouvement féministe des années 1970 qui "invente" le cinéma des femmes comme un moyen d'expression des oppressions et des aliénations qu'elles subissent, mais aussi comme un vecteur de leur désir d'émancipation. » (Burch et Sellier 2004, p. 307). Elles abordent des thématiques peu exploitées jusque-là, comme la maternité, le viol, la domination et l'oppression. Elles parlent de leur vécu dans une perspective différente, contemporaine. Certaines ont alors été catégorisées de « féminisses ». C'est d'ailleurs ce qu'exprime Paule Baillargeon à la suite de la sortie critique de *La cuisine rouge* :

En fait, un mot est là à peu près qui masque le film et le détourne : FÉMINISSE. [...] Pas de cinéma. Jusse une thèse un objet froid. Alors que tout le monde rebondit au film comme à une brûlure. Les hommes ont droit à être ou ne pas être et les femmes à être ou ne pas être féminisses. (1981, p. 35).

Difficile alors de s'exprimer autrement et sur des sujets différents si la représentation de leur réalité est automatiquement jugée, rejetée. Peu importe les sujets qu'elles abordent, elles font des films. Elles recherchent l'égalité avec leurs collègues masculins. Pour elles, l'enjeu féministe se situe non pas dans les sujets qu'elles traitent, mais dans le traitement qu'elles subissent en milieu de travail. Plusieurs d'entre elles avouent avoir choisi une profession « homo-centrée » :

Il ne viendrait à l'esprit de personne de cataloguer les Groulx, Dufaux, Brault, Arcand, Beaudin, Lamothe, etc., sous le vocable « hommes-cinéastes ». Ils sont des cinéastes à l'état pur, nous ne sommes que des femmes-cinéastes, une sous-catégorie, un peu le tiers-monde de notre profession. (Poirier [1980] 2005, p. 16).

Le domaine demeure restreint et les réalisatrices sont encore parfois réduites à leur plus simple expression : « films de femmes ». Les femmes qui veulent se consacrer au cinéma doivent travailler fort – plus fort que leurs collègues masculins – et se justifier, pour ne pas être mal interprétées. Même si elles ont célébré leur 40^e anniversaire d'intégration au corpus des longs métrages de fiction en 2012, beaucoup de chemin reste encore à parcourir avant qu'elles n'atteignent la parité. C'est en 1992 que Jean-Guy Lacroix publie un ouvrage sur les conditions de production et l'accessibilité pour les cinéastes québécoises à franchir le mur du long métrage de fiction. Certes, l'industrie a évolué depuis, mais très peu...

Les femmes et la discrimination dans le milieu cinématographique

Dans cette étude, guidée par différents entretiens menés auprès d'un échantillon de réalisatrices, Lacroix dresse un portrait précis de leur situation. L'ouvrage démontre, par divers exemples, la discrimination dont sont victimes les femmes dans le milieu cinématographique, et ce, dans le but de dénoncer la marginalité insidieuse à laquelle elles sont confrontées :

Il ne s'agit pas de discrimination ouverte que l'on peut identifier avec des noms et des prénoms, mais plutôt de la discrimination la plus subtile entre toutes : la discrimination systémique, celle de la sélection et de l'effet de tamis produit par l'application de règles qui ont un effet discriminant. [...] Cette discrimination est le résultat de l'application de règles uniformes qui ne tiennent pas compte de la différence culturelle et sociale des femmes ni de la présence moins grande de celles-ci dans les divers groupes de pouvoir et les postes de décision. (Lacroix 1992, p. 12).

Ce que vise ultimement cet ouvrage, par la dénonciation de la discrimination systémique des femmes dans le domaine cinématographique, est une prise de conscience des différentes institutions (écoles, associations, organismes subventionnaires, famille, etc.) par rapport aux règles qui engendrent cette discrimination. Ces établissements, pour la plupart gouvernementaux, sont un passage obligé pour plusieurs d'entre elles et servent de processus éliminatoire pour celles qui désirent investir le domaine du long métrage de fiction.

D'après les recherches de Lacroix, les blocages qui accentuent la marginalisation des femmes dans le domaine de la réalisation figurent aux nombres de cinq. La première barrière concerne le choix de carrière. Ce premier passage est davantage une sélection naturelle, un appel à la création pour celles chez qui prend forme le désir de réaliser, plutôt qu'un procédé d'élimination. La seconde barrière se situe du côté de l'accessibilité à la profession. Certaines y auront un accès direct, mais pour d'autres, ce sera un processus long et ardu. Plusieurs seront systématiquement orientées vers différents postes techniques, tels que monteuse ou script. Conséquemment, le troisième blocage correspond à la pratique concrète du métier de réalisatrice. Ceci nécessite donc l'acceptation du scénario par un organisme subventionnaire ou encore l'appui d'un producteur afin d'aller chercher le financement nécessaire pour le projet filmique. Quatrièmement, il s'agit de l'acceptation, c'est-à-dire un accueil positif du projet de la part des distributeurs, des producteurs, des clients, de la critique ainsi que du public. Finalement, la dernière strate représente la reconnaissance accordée par les pairs et le public pour le travail accompli et, aussi étrange que cela puisse paraître, l'accès à la norme... (1992, p. 132-133). En effet, plusieurs réalisatrices qui parviennent à atteindre le sommet admettent qu'elles ont dû, en cours de route, laisser tomber des idées, des thématiques ou des sujets jugés trop « féminins », afin d'aller vers un genre, un style plus accessible, commun, conforme. Autrement dit, quelque chose de plus « masculin », comme en témoignaient déjà Larocque, Morazain-Boucher et Poirier, dans les années 1970 : « La majorité des femmes accordent leur comportement à une réalité sociale aliénante qu'elles entretiennent elles-mêmes, consciemment ou inconsciemment, faute de choix. » ([1971] 2005, p. 26).

À chacune de ces étapes, des femmes abandonnent leur désir de devenir réalisatrice, l'acharnement venant à bout de leur volonté et de leur talent. Certes, il convient de mentionner que la réalisation n'est pas un domaine facile en soi. Le processus de sélection est extrêmement exigeant pour tous et les blocages éliminatoires étudiés dans l'ouvrage de Lacroix peuvent aussi

s'appliquer à l'endroit des hommes. Cependant, quand on s'attarde à regarder la quantité de temps, d'efforts et bien souvent d'argent que doivent investir toutes ces femmes dans le but de réaliser un film et que l'on constate les procédés discriminatoires qui les assaillent à chacune des étapes de leur cheminement, force est d'admettre que leurs conditions de travail sont davantage complexes que celles de leurs homologues masculins. Parce que ces derniers ont, depuis longtemps, accès à la réalisation. Parce qu'on leur fait davantage confiance. Parce que ce sont eux qui ont érigé la norme et qui continuent de la constituer. Parce que davantage d'hommes sont des têtes dirigeantes dans le domaine, puisqu'ils ont accès à ces postes depuis toujours, contrairement aux femmes. Les projets et les scénarios des réalisatrices, « qu'ils traduisent ou non l'univers spécifique des femmes et qu'ils le fassent de façon féminine ou féministe ou non, se heurtent à l'absence de confiance, à des résistances, à des réticences ou à l'indifférence des producteurs, des clients, du public et des critiques. » (Lacroix 1992, p. 127-128). Lacroix observe que, peu importe les thématiques ou les sujets qu'elles désirent aborder, les producteurs en viennent souvent à juger leurs styles, leurs façons de faire, ceux-ci n'étant pas encore établis comme faisant partie intégrante de la « norme ».

Le cinéma a été façonné selon des concepts et des perceptions qui, pour bien des créatrices, diffèrent des leurs. Leurs vécus, leurs expériences, leurs discours varient souvent de ceux qui nous ont été imposés sous cette appellation erronée qu'est la « norme ». Dans cette perspective, ce qui est différent en vient parfois à être dérangeant. Parfois pour leurs homologues masculins, souvent pour les producteurs qui ont peur de perdre de l'argent en finançant un projet qui n'entre pas dans ce que Lacroix qualifie de « norme d'intelligibilité et de préférence ». (1992, p. 176). Puisque toute représentation cinématographique est intrinsèquement orientée, la réceptivité d'œuvres dites marginales s'en trouve affectée. Le public, qu'il soit composé à parts égales d'hommes et de femmes ou non, est conditionné à recevoir des images pensées et conçues par des hommes. Comment peut-on alors arriver à modifier les habitudes de réception des spectateurs afin de faire admettre des sujets alternatifs – dans les deux sens du terme –, alors que ces mêmes sujets sont généralement évacués par des processus discriminatoires de sélection?

Réaliser un long métrage de fiction symbolise, dans l'industrie cinématographique, la reconnaissance ultime. Mis à part les festivaliers et les grands cinéphiles, rares sont les grands

publics friands de courts métrages ou encore de documentaires.⁶ Cependant, ces deux catégories correspondent aux genres qui sont généralement destinés aux réalisatrices québécoises. Selon les données colligées par Réalisatrices Équitables lors d'une récente étude, plus de la moitié des cinéastes répertoriées n'avaient réalisé, en date de 2007, qu'un seul long de fiction. Seulement six d'entre elles – pour un dénombrement de 48 réalisatrices au total – avaient plus de trois titres de ce genre inscrit à leur filmographie. (Descarries et Lupien 2011, p. 18). Par ailleurs, s'additionne à cette pression de la production le concept de reconnaissance. « [L]e concept de reconnaissance est à la base de la construction identitaire des individus : c'est à force de côtoyer les autres que l'on se forge une identité, mais c'est surtout à travers les yeux d'autrui que l'on s'accorde une valeur propre. » (Garneau 2009, p. 14). Conséquemment, j'en viens à la conclusion que les réalisatrices sont coincées dans une sorte de cercle vicieux : elles peinent à accéder au domaine du long métrage de fiction et lorsqu'elles y parviennent, il devient ardu pour elles d'être reconnue en tant qu'auteurs – tant par les réalisateurs, les producteurs, les diffuseurs que le public. Elles souhaitent se décroiser de l'appellation « films de femmes » pour intégrer le « cinéma », mais dès qu'elles la quittent, leur cinéma n'est plus représenté, étant donné que l'institution est toujours « androcentrée ». La réalisation d'un projet cinématographique est, en soi, un élément permettant la subjectivation, comme je l'ai expliqué un peu plus haut, auquel participe aussi le processus de reconnaissance. Il apparaît donc comme doublement difficile pour elles de forger leurs identités individuelles et de se constituer en tant que sujet.

Réalisatrices Équitables

Toutefois, l'arrivée de la vidéo dans les années 1980, entraîne avec elle une nouvelle forme d'accessibilité à la réalisation, principalement parce qu'elle est moins onéreuse. L'industrie assiste donc à la création d'organismes entièrement dédiés à aider les réalisatrices dans l'accomplissement de leurs projets. En 1973 naît la coopérative Vidéo femmes dont le mandat est de soutenir les réalisatrices dans la production et la distribution de films indépendants. (<www.videofemmes.org>). Puis, en 2007, sous l'initiative de quelques réalisatrices engagées à faire la promotion du travail des femmes en cinéma, est formé le groupe des Réalisatrices

⁶ Je tiens cependant à préciser que même si l'« Industrie » a généré ce principe de reconnaissance ultime, cela n'enlève rien aux qualités ou aux apports des documentaires et des courts métrages.

Équitables. C'est lors du passage à Montréal de la réalisatrice française Coline Serreau – connue pour le film *Trois hommes et un couffin* (1985) – dans le cadre d'une table ronde informelle, qu'Isabelle Hayeur et Eve Lamont s'interrogent sur l'évolution des productions cinématographiques des femmes et admettent l'hypothèse selon laquelle la situation n'a guère progressée depuis 1985.

Devant ce constat plutôt alarmant, plusieurs collaboratrices se joignent au mouvement amorcé par Hayeur et Lamont dans le but de faire bouger les choses. Dans la foulée, le collectif commande une étude sur le sujet à la sociologue Francine Descarries de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM. Cette dernière confirme, hors de tout doute, ce qu'il y avait à craindre : la situation des femmes dans le domaine cinématographique a à peine bougé, et ce, en plus de 30 ans. Le cri d'alarme étant maintenant lancé, il faut maintenant s'asseoir et réfléchir à diverses solutions afin de contrer les inégalités et la trop faible représentation que subissent les réalisatrices. (<realisatrices-equitables.com>).

En 2010, les Réalisatrices Équitables commandent une nouvelle recherche, toujours en partenariat avec l'IREF, dont l'objet porte précisément sur les réalisatrices et le long métrage de fiction. Parue à l'hiver 2011, l'étude *Parcours des réalisatrices québécoises en long métrage de fiction : encore pionnières*, menée par la chercheuse Anna Lupien et dirigée par Francine Descarries, démontre précisément que le noyau dur à intégrer pour les femmes est la réalisation de long métrage de fiction.

À l'instar de l'étude de Lacroix, publiée en 1992, la recherche commandée par Réalisatrices Équitables arrive encore à ce constat 20 ans plus tard : l'accessibilité au long métrage de fiction et la reconnaissance du travail accompli sont encore aujourd'hui plus difficiles à atteindre pour les femmes. Même après 40 ans d'intégration, les études continuent de démontrer que non seulement leur marginalisation persiste, mais qu'elle s'effectue de façon de plus en plus pernicieuse : « Le discours dominant parvient à masquer les inégalités persistantes en diffusant l'idée d'une égalité acquise, voire dépassée, allant parfois jusqu'à proclamer un renversement des rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes. » (Lupien et Descarries 2011, p. 27). Dès qu'un cinéaste met en scène un personnage de femme dominante et autoritaire, voire castratrice, par rapport à un personnage masculin peu sûr de lui – ce qui semble d'ailleurs être très à la mode au Québec ces dernières années –, projette l'idée d'un renversement des pôles. Qui plus est, comme c'est le

cinéma dominant qui s'exprime ainsi, cette idée est facilement admise comme réaliste, réelle, voire normale, auprès du public. Cependant, l'égalité est loin d'être acquise et cette finalité ne symbolise pas une volonté des femmes de convertir les sociétés patriarcales en matriarcat. Cependant, certains détracteurs des mouvements féministes confondent souvent parité et matriarcat. Ils en viennent même à croire que le Québec est une société matriarcale : « C'est plein de femmes et d'hommes qui sont là à parler du matriarcat québécois. J'ai toujours envie de leur dire : "Mais de quoi parlez-vous? Dites-le-moi, c'est quoi? De quoi parlez-vous? C'est dès qu'elles ouvrent la bouche? C'est ça, le matriarcat?" » (Baillargeon 2011).

Le terme « féministe » porte désormais une connotation péjorative, sans que celle-ci ne soit justifiée. L'idée d'un matriarcat québécois est colportée. Le féminisme est taxé d'un désir de renversement de la hiérarchie sexuelle établie comme naturelle, où l'homme domine. Pourquoi les femmes voudraient-elles dominer les hommes, alors qu'elles ont elles-mêmes été dominées depuis si longtemps? Aucune hiérarchie des sexes ne mène à l'égalité des sexes et celles qui se battent pour l'obtenir en sont bien conscientes. Elles ont vécu tellement longtemps sous le joug du patriarcat qu'elles savent ce qu'entraîne la domination d'un sexe sur l'autre.

L'étude qualitative menée par Lupien, effectuée majoritairement par entrevues semi-dirigées auprès d'un échantillon de réalisatrices et de réalisateurs permettant de dresser un portrait global de la situation, cherche à démythifier certains présupposés assumés comme réels en ce qui concerne les femmes et la réalisation de longs métrages de fiction. Ces mythes, qui sont au compte de sept, suggèrent entre autres que « les femmes ne déposent pas »; « le principal obstacle c'est moi-même [...] à une époque où "Quand on veut on peut" »; « les femmes n'aident pas les femmes ou sa variante les femmes devraient aider les femmes »; « il y en a des réalisatrices qui réussissent autant que les hommes : il y a Micheline Lanctôt et Léa Pool »; « les femmes choisissent de faire du cinéma d'auteur, une catégorie plus difficile à financer »; « les femmes sont plus à l'aise avec de petits budgets »; « les femmes préfèrent le documentaire ». (2011, p. 31-39).

Les mythes qui composent la réalité

Lorsque j'ai rencontré Paule Baillargeon, plusieurs de ces mythes ont été soulevés pendant notre conversation. Parallèlement à son parcours de réalisatrice, figure sa carrière de comédienne.

Son expérience, à la fois devant et derrière la caméra, est éloquente quant aux représentations stéréotypées du féminin qui sont toujours présentes au cinéma :

Il y a [trois réalisateurs] – dont un est un de mes amis – ils m’ont dit tous les trois, à des moments différents : « Oui mais toi, Paule, tu es trop intelligente, ça paraît. Je n’ai pas de rôle comme ça, pour une fille comme toi. » Moi, je suis quoi? Je ne suis pas du type *waitress*, je ne suis pas du type *stripteaseuse*, donc je suis quoi? Parce que ça continue d’être ça la femme québécoise. Je suis maintenant trop vieille pour jouer les un peu nouveaux rôles : journaliste, avocate, etc. (2011).

En plus d’être peu présentes à l’écran, les comédiennes sont bien souvent confinées à jouer des rôles superficiels. Baillargeon poursuit le bilan de cette étape de sa carrière au cinéma, où, subitement, elle est devenue trop « vieille » :

J’ai joué dans une trentaine de films québécois; des grands rôles, des rôles secondaires, de tout. [...] À quarante-deux ans, j’ai joué dans un film torontois qui s’appelle *I’ve heard the mermaid singing* de Patricia Rosema, pour lequel j’ai gagné le Génie du meilleur second rôle. J’ai joué dans *Les voisins*, Lorette, et j’ai gagné le prix de la meilleure actrice au Québec cette année-là. J’ai joué dans le film de Jacques Leduc, *Trois pommes à côté du sommeil*, dans lequel j’ai été louangée comme actrice, et le quatrième, *La femme de l’hôtel*. [...] À quarante-trois ans, ç’a été terminé. Je n’ai plus jamais joué un rôle important dans un film. Jamais. [...] Ç’a fini ma carrière. Pourquoi? Je n’étais pas moins bonne à quarante-trois qu’à quarante-deux. Mais soudainement, j’étais trop vieille... (2011).

Les rôles intéressants pour les femmes d’expérience sont plutôt rares. Bien souvent, elles doivent se contenter de deuxièmes, voire de troisièmes rôles. Toutefois, les réalisatrices modifient cette donnée, accordant la majorité des rôles de leurs productions à des personnages entre 40 et 60 ans, tant du côté des protagonistes masculins que féminins. En effet, 53 % des rôles féminins sont composés de personnages de plus de 40 ans chez les réalisatrices, contre seulement 30 % du côté des réalisateurs. Les femmes sont donc minoritaires à l’avant comme à l’arrière de la caméra. (Lupien 2013, p. 12).

Pour Paule Baillargeon, l’octroi de budgets plus substantiels représente, lui aussi, un facteur de discrimination :

[L]es femmes ont intégré le fait qu’on veut moins leur donner, donc elles proposent des projets pour faire avec peu d’argent. Comme moi, je sais depuis toujours que je ne peux pas aller dans les programmes réguliers. Donc, je me présente toujours chez les indépendants, où il y a vraiment beaucoup moins d’argent. Et je suis refusée là aussi... (Baillargeon 2011).

Conséquemment, plusieurs réalisatrices de fiction se tournent vers le documentaire ou le court métrage, se disant qu'au moins, elles réalisent. Les plus braves d'entre elles, qui persistent à atteindre le long métrage de fiction, sont par ailleurs souvent entraînées à changer de voix, comme en témoigne Baillargeon :

Moi, on a beaucoup voulu me mettre dans le documentaire. Comme tout le monde, les femmes. Et on veut toujours me mettre dans le documentaire. Documentaire, documentaire. Mais je ne me conçois pas comme une documentariste. Donc, quand je fais un documentaire, je le pogne et, c'est plus fort que moi, je le transforme, je le fictionnalise. (2011).

Cet entretien que m'a accordé Paule Baillargeon m'a permis de mettre en perspective les études et les analyses sur la production des femmes en long métrage de fiction et de constater que, malgré leur intégration depuis 1972, les choses ont évoluées, mais très peu. Certes, il y a plus de films réalisés par des femmes qui sont présentés sur nos écrans québécois, mais comme il y a aussi plus de réalisateurs, le rapport fait en sorte qu'elles sont toujours minoritaires.

CHAPITRE 2

ANASTASIE OH MA CHÉRIE : UN MUTISME ÉLOQUENT

« Si je suis devenue cinéaste, je crois que c'est à cause du désir, et de la peur.
Le désir et la peur ont façonné mon regard. »
Paule Baillargeon 2006, p. 89

Dans la carrière de Paule Baillargeon, tout commence par l'enfance. Alors que la future comédienne/réalisatrice n'a que dix ans, elle fait la connaissance du Prince Rodolphe. En fait, ce dernier est un personnage issu du roman *Le Prince Rodolphe à Mayerling*; livre que son père a trouvé à son bureau et qu'il lui offre en cadeau. Ce livre est différent de ceux qu'elle a l'habitude de lire. Sur la couverture figure le portrait d'une femme à la chevelure d'ébène, vêtue d'une robe rouge affriolante au décolleté plongeant et dont les lèvres sont peintes d'un rouge vif. Ce roman a quelque chose de spécial, d'intrigant : « Cette image m'attire comme un aimant. Je m'enfuis dans ma chambre, j'ouvre le livre et je tombe en enfer. Un enfer délicieux. [...] C'est moi, cette femme sur la couverture. » (*Trente tableaux*). Instantanément, le bouquin devient un véritable trésor, d'autant plus que les mots qu'il renferme racontent une histoire passionnée de désir entre le Prince Rodolphe et la femme de la couverture. Cette rencontre au pays imaginaire est si bouleversante, qu'un élément central de cette histoire s'intégrera de lui-même dans toute la filmographie de fiction de la réalisatrice : la femme en robe rouge.

Une expression engagée

À 21 ans, Paule quitte sa grise Abitibi natale pour venir s'établir dans la grande métropole afin d'y recevoir une formation de comédienne à l'École nationale de théâtre du Canada. En 1969, au cours de leur troisième année de formation, elle et les sept autres finissants du programme

d'interprétation francophone décident, dans un mouvement de contestation, de quitter l'École quelque temps avant la remise des diplômes. Par ce geste, ils veulent exprimer leur « désaccord avec la conception du théâtre véhiculée à l'École, réfractaire à la création québécoise. » (<www.ent-nts.ca/fr>). De cette façon, la cohorte francophone manifeste son désir de jouer des pièces écrites par des auteurs nationaux, de même que du théâtre expérimental de création, et ce, dans la langue populaire québécoise, plutôt que les traductions classiques qu'on leur impose. Déjà, l'importance de s'approprier notre « parlure » est au cœur des préoccupations de la réalisatrice. Dans l'effervescence des mouvements sociaux de l'époque, cette revendication témoigne d'une volonté profonde de définir notre identité nationale par l'entremise de la culture.

Par la suite, Paule Baillargeon et son collègue de classe Claude Laroche se joignent à Raymond Cloutier – finissant du Conservatoire d'art dramatique de Montréal – et quelques autres, pour fonder la troupe de théâtre du Grand Cirque ordinaire. Dans un article publié en 1979, Raymond Cloutier s'interroge sur la marque qu'ils laissent après neuf années d'activités : « Notre impact sur la culture québécoise a été à peu près nul. Notre génération n'a pas de parole dans les institutions culturelles. Nous voulions transformer le théâtre et la société. Mais nous avons l'impression d'avoir fait cette expérience de neuf ans pour rien... » (1979 p. 193). Il est vrai que cet engagement acharné à vouloir bouleverser les dogmes culturels établis et les mentalités embourgeoisées du domaine théâtral nécessite un dévouement absolu et des efforts laborieux, mais celui dont fait preuve le Grand Cirque n'a certes pas été vain, contrairement à ce que prétend son fondateur.⁷ En effet, les œuvres de la troupe ont permis l'éclosion d'une prise de parole chez les comédiennes qui en faisaient partie. Toutefois, les rapports parfois houleux au sein du groupe ont renforcé l'engagement féministe de certaines, comme en témoigne Paule Baillargeon : « [M]ême si c'est transposé, La cuisine rouge, c'est l'histoire de mes rapports avec les gars du Grand Cirque. [...] Je suis devenue réalisatrice parce qu'il fallait que je m'exprime. Avec le Grand Cirque ordinaire, j'avais l'impression qu'on bloquait mon imaginaire. » (Dandurand 1980, p. 94). Ainsi, malgré la séparation du collectif, la comédienne cherche toujours à s'exprimer sur la réalité des

⁷ Raymond Cloutier a écrit ce texte alors que la troupe venait à peine de mettre fin à ses activités. En 2003, il a publié un recueil contenant les paroles des textes de leur théâtre chanté, auquel était joint un CD des enregistrements originaux, prouvant ainsi que leur apport à la culture québécoise avait été plus grand que ce qu'il pensait à l'époque.

femmes. Toujours animée par cette force contestataire et cette volonté de prendre la parole, elle s'empare d'une caméra pour réaliser son premier film.

Le court métrage *Anastasia oh ma chérie* prend l'affiche en première mondiale en 1977, alors qu'il fait partie de la sélection officielle du Festival international de la critique québécoise.⁸ (<justra.radio-canada.ca>). Ce film d'environ trente-cinq minutes raconte l'histoire d'une jeune femme qui décide de se claquemurer, seule, dans son petit logement afin de fuir le « rôle » que doivent jouer les femmes dans les sociétés patriarcales et échapper aux violences qui assaillent leur identité sexuée. Exaspéré par le comportement de la jeune femme, son amoureux alerte les policiers. Ces derniers débarquent donc chez elle dans le but de la reconduire à l'hôpital pour qu'elle y subisse une évaluation psychologique.

Une fable naïve ou une réalité féminine démystifiée

Le court métrage débute avec la mention écrite : *Anastasia oh ma chérie : fable naïve*. D'après Yves Lever, le titre d'une œuvre est toujours « porteur de significations et indicateur d'interprétations. » (1992, p. 33). D'ordre général, le titre réfère à la prémisse ou aux enjeux principaux dont traite le film. Dans ce cas-ci, c'est le sous-titre qui est particulièrement révélateur. Alors qu'une fable renvoie à un « petit récit [...] qui contient une moralité, qui illustre une vérité », le terme naïve signifie, selon une définition plus ancienne, « ressemblant, fidèle »⁹. Déjà, l'activité du spectateur est enclenchée. Dès le départ, le titre l'informe que c'est à lui que revient la tâche de déceler la moralité implicite que renferme cet univers qui, tel que son titre l'indique, dresse le portrait d'une réalité métaphorisée : « J'ai fait le premier film avec une connotation métaphorique surréaliste. [...] Donc *Anastasia...*, quand c'est arrivé, personne n'avait jamais vu ça. En tout cas, pas chez une femme. » (Baillargeon 2011). La singularité de cette œuvre ne réside dans la thématique et son traitement, mais aussi dans le fait que ceux-ci sont abordés dans une perspective féministe.

⁸ Seulement deux films québécois font partie de la sélection cette année-là; l'autre film étant un long métrage de Jean-Pierre Lefebvre.

⁹ Définitions tirées du logiciel Antidote.

La première séquence d'*Anastasia oh ma chérie* se déroule dans un dépanneur. Un plan large réunit dans le même cadre deux jeunes femmes, un homme et l'employée du commerce. L'homme, filmé de biais, paie ses provisions à la caisse, tandis que les deux femmes derrière lui, filmées de ¾ dos, discutent en feuilletant le journal. Impossible pour le spectateur de déterminer qui est le personnage principal de l'histoire. Les deux femmes lisent à voix haute : « Un psychiatre confie avoir une patiente prénommée Jacky, qui souffrirait d'un grand complexe d'insécurité. » Elles s'esclaffent. L'homme au comptoir, guindé, s'empresse vers la sortie. Il ouvre la porte aux deux femmes qui sortent en saluant la caissière. Il leur emboîte le pas. Une fois dehors, les deux jeunes femmes se font violemment interpeller par deux hommes qui déneigent leur voiture garée :

HOMME 1 : Aille, tabarnack! L'Halloween est-tu fini 'es guidounes?

FEMME 1 : (lançant un peu de neige en direction de HOMME 2) Youhou!

HOMME 2 : Quessé ça? Aille, niaise-moé pas!

HOMME 1 : Retourne-toé donc à l'université, esti!

HOMME 2 : Ciboire! As-tu vu ça?

HOMME 1 : Calvaire!

HOMME 2 : On en voit de tou'es couleurs!

Le plan laisse sortir du cadre les deux femmes qui continuent de rigoler, ainsi que l'homme du dépanneur, pour se fixer sur les deux malotrus et leur « argumentaire ». Suis alors un plan large montrant l'homme du dépanneur marcher sur le trottoir enneigé et monter vers un logement. Une fois à l'intérieur, l'homme, cadré en plan américain, se dévêtit. Il enlève son manteau, son écharpe et son bonnet. Puis, dans un travelling avant, la caméra s'approche doucement du protagoniste qui, délicatement, retire sa barbe et sa moustache. Le travelling s'arrête sur un gros plan du visage de celui qui s'avère être, en réalité, une femme. Le spectateur en déduit alors qu'il s'agit là d'Anastasia, l'héroïne « chérie ». Cet élément déclencheur permet au spectateur de remettre en perspective la séquence précédente. Anastasia souffrirait-elle, tout comme Jacky, d'un grand complexe d'insécurité?

La théoricienne Luce Irigaray explique, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, qu'en explorant l'imaginaire masculin, elle cherche entre autres à comprendre comment les hommes ont muselé les femmes, comment ils les ont réduites au silence, et ce, dans le but de permettre la création d'un espace « féminin » au sein de l'espace public. (Irigaray 1977, p. 159). Dans la même optique, *Anastasia oh ma chérie* – sortie exactement la même année que l'ouvrage d'Irigaray –, a comme enjeu principal de démontrer le mutisme auquel sont confrontées les femmes, et ses conséquences. Ainsi, le spectateur comprend que la protagoniste principale se travestit en homme lorsqu'elle sort

de chez elle, lorsqu'elle doit entrer en contact avec le monde extérieur à sa (sur)vie privée. Pour affronter cette société patriarcale, elle préfère se conformer, par mimétisme, à la majorité qui est libre d'y évoluer. Il est alors plus facile d'échapper aux invectives ou à toutes autres formes de harcèlement dont les femmes sont souvent la cible, comme le démontre la séquence initiale.

La société nord-américaine colporte souvent l'idée selon laquelle « un homme est un homme », comme si ce principe était immuable. Dès l'enfance, les garçons et les filles se voient contraints par cette maxime qui sous-entend que ce sont les jeunes filles qui doivent changer, s'adapter et accepter ce concept depuis longtemps normalisé. Incapable de supporter l'endoctrinement qu'exigent les concepts machistes de la société patriarcale dans laquelle elle vit, Anastasie préfère se barricader dans son logement, à l'abri des complexes qu'engendre son identité sexuée.

La peur et l'angoisse d'Anastasie devant ce monde extérieur duquel elle est exclue se manifestent davantage dans la scène suivante. Il fait nuit et Anastasie verrouille la porte de son logement à quadruple tour. Elle prend ensuite une boîte dans laquelle sont déposées des bouteilles vides et les dispose au sol, à intervalle régulier, partant de la porte d'entrée jusqu'à son lit. Ces plans larges et plongés dans l'obscurité la plus totale créent un vide angoissant autour du personnage, qui semble la proie de cette noirceur. Cette séquence enferme littéralement le spectateur avec Anastasie. Son sentiment d'insécurité lui est transmis par ses actions et est accentué par une musique extradiégétique, composée à la fois de sons stridents de violon – qui ne sont pas sans rappeler les résonances du plus célèbre des thrillers hitchcockiens – et de sonorités s'apparentant à des bruits de tuyauterie entremêlés de voix humaines féminines. Ce mélange hétéroclite, qui évoque la musique concrète, suscite l'angoisse du spectateur, tout comme il marque celle de cette femme seule qui semble à la merci de la nuit et ses violences. Il s'apparente aussi à tous ces films d'horreur dont les protagonistes féminines meurent dès les premières minutes.

Comme l'écrit Françoise Collin : « Je suis une femme, mais JE ¹⁰ n'est pas une femme. » (Lamoureux 1996, p. 271). Ce « Je » auquel réfère Collin concerne la possibilité de subjectivation des femmes dans la sphère sociale. Comme je l'ai mentionné précédemment, ce processus passe par la prise de parole, mais encore faut-il qu'elles puissent la prendre. Puisque la femme n'est pas

¹⁰ Je souligne.

admise dans l'ordre du discours, elle demeure souvent au statut d'objet à la disposition de l'homme. Par le mutisme qui l'accable tout au long du film, Anastasie en démontre les répercussions. Ne pouvant se constituer comme sujet, elle demeure assujettie à la puissance des hommes qui envahissent son espace. Ce cercle vicieux est bien représenté dans la séquence où elle se retrouve sous l'emprise des autorités policières, alors qu'ils débarquent chez elle, hachette à la main, pour la « calmer » et l'emmener se faire « soigner ». L'intérêt de cette scène réside dans son paradoxe : une femme qui ne parle pas en privé est anormale et doit se faire soigner, mais des milliers de femmes réduites au silence en société constituent tout ce qu'il y a de plus normal. La contre-plongée qui encadre les deux policiers les positionne, de façon classique, comme des figures d'autorité et de puissance. Ceci est par ailleurs accentué par la mise en scène, puisqu'Anastasie, filmée en plongée pour reconstituer le regard des deux hommes qui la surplombent, est assise directement au sol. Toutefois, même lorsqu'Anastasie se lève pour les suivre, ils continuent d'être filmés en contre-plongée, faisant en sorte qu'ils la dominent davantage. Réunie dans le même cadre que les policiers, Anastasie s'apprête à les suivre sans résister. Alors qu'elle enfile son manteau par-dessus sa chemise de nuit, le ton du sergent change radicalement :

SERGEANT MAURICE : Aille, aille! Pas ça! Wo!

CONSTABLE JEAN-PAUL : Ha! Ben non! Pas ça! Ça doit être à votre petit ami, hein? Aujourd'hui avec l'unisexe, on l'sait pas. On s'trompe une affaire de rien. Moé c'est pareil avec ma femme. C'est vrai. L'autre jour, j'ai mis ses bottes. Vous savez, des bottes avec du mouton en dedans.

SERGEANT MAURICE : (sourire concupiscent) Heu, vous avez pas du beau p'tit linge? Du beau p'tit linge féminin? Hein?

CONSTABLE JEAN-PAUL : (regardant sur la patère.) Y en a pas ici en tout cas, Maurice.

SERGEANT MAURICE : (ton sec et rude.) On va chercher. Assis-la donc.

Le constable et le sergent se chargent donc de lui dénicher des vêtements « appropriés ». Ils fouillent sa garde-robe tandis qu'elle est assise sur son lit, immobile. Le rapport dominant/dominé est renouvelé par l'entremise de l'échelle de plans plongée/contre-plongée. Dans un plan moyen, la caméra cadre Anastasie, nue sur son lit, totalement vulnérable, en proie aux mains des forces de l'ordre et au regard des spectateurs. Telle une poupée, ils l'habillent de ses « petits linges féminins » et la maquillent selon leur conception d'une « vraie » femme. Cette séquence implacable oblige le spectateur à regarder ces quatre mains qui tripotent sans retenue le corps nu d'Anastasie : gros plan des fesses, gros plan des seins, gros plan du visage de la protagoniste, le tout accompagné des grognements sonores des deux hommes. La caméra morcèle le corps afin de

l'emprisonner davantage. Un plan large montre même Anastasie couchée sur son lit, la tête renversée et les jambes en l'air, alors que les deux hommes lui enfilent ses bas de nylon, le regard axé sur son sexe. Elle est désormais contrainte de performer le genre féminin dans sa vision masculine la plus exacerbée. La mise en scène fragmentée, l'échelle de plans qui morcellent le corps nu et meurtri d'Anastasie, les gros plans sur son visage crispé, la respiration intense et les grognements des policiers lorsqu'ils l'habillent de sa robe rouge de « princesse », sont tous des éléments qui contribuent à renforcer la notion de métaphore qui sous-tend le film. Par l'intermédiaire de cette supposée opération sauvetage, ce film exprime une métaphore sur le viol. « Moins elle parle, plus les gars ont l'air idiot. C'est eux autres les fous. » (Baillargeon 2011). Fiers de leur création, les deux hommes entonnent : « You're sixteen, you're beautiful, and you're mine... » – en prenant bien soin d'étirer la dernière note. En effet, ils viennent d'apposer une marque indélébile sur le corps de cette femme afin de prouver qu'elle leur appartient.

La protagoniste rencontre finalement un psychiatre qui soutient que son problème est bien simple : elle est atteinte de « schizophrénie avec tendance à la catalepsie ». La schizophrénie s'explique comme étant « une psychose délirante chronique caractérisée par une discordance de la pensée, de la vie émotionnelle et du rapport extérieur au monde », alors que la catalepsie est une pathologie qui engendre la « perte momentanée du mouvement volontaire des muscles »¹¹. Selon cette définition, un état schizophrénique entraîne nécessairement une représentation erronée de la réalité. Par ailleurs, les psychoses seraient liées à plusieurs maladies mentales et les sujets qui en seraient atteints ignoreraient leur état psychotique. Conséquemment, ils seraient incapables de se débarrasser de leur affection sans suivi médical. En ce sens, la psychanalyse répertorie plusieurs symptômes touchant, à divers degrés, les personnes atteintes de schizophrénie : pensée imposée, passivité, mutisme, inactivité, retrait social, etc. (<www.psychanalyses.fr>).

Cependant, tous ces symptômes que s'efforce de définir la psychanalyse, elle les a concédés au passage comme étant l'apanage des femmes en général, dans sa conception étroite de la féminité. Cette méthode d'investigation psychologique a théorisé, en plus d'imposer, l'hégémonie masculine. La femme a toujours été définie comme l'élément – pour ne pas dire l'objet – complémentaire de l'homme, jamais comme sujet à part entière. Pour Freud, « le masculin [rassemble] le sujet, l'activité et la possession du pénis, le féminin [perpétue] l'objet, la passivité

¹¹ Définitions tirées du logiciel Antidote.

et... l'organe génital châtré. » (Irigaray 1977, p. 37). Le mutisme d'Anastasia correspond à l'impossibilité des femmes de s'exprimer librement dans la sphère publique et son retrait social symbolise le confinement des femmes au domaine privé qu'impose la dynamique sociale des relations hommes/femmes.

Le mutisme : une forme langagière éloquente

Le « modèle "masculin universel" du cinéma d'auteur exerce un effet stigmatisant sur l'association entre création et féminité, et plus encore bien sûr entre création et féminisme. » (Burch et Sellier 2009, p. 15-16). En exacerbant les stéréotypes masculins et féminins du modèle dominant, *Anastasia oh ma chérie* oriente le spectateur dans une perspective féministe qui subvertit ces codes dits universels. Les personnages masculins empêchent la protagoniste principale de se penser et de se représenter autrement. La robe rouge satinée et le maquillage criard dont ils l'affublent rappellent l'allure provocante de la femme fatale des films noirs. Sa nature subversive initiale les perturbe à un point tel qu'ils doivent faire d'elle une icône féminine qu'ils savent dominer, un objet de contemplation qu'ils peuvent désirer. Laura Mulvey écrivait d'ailleurs à ce sujet :

Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées; leur apparence est codée pour produire un fort impact visuel et érotique [...]. [S]on jeu s'adresse au désir masculin qu'elle signifie. ([1975] 1993, p. 18).

Ce film use de nombreux stéréotypes sociaux, établis au cinéma par le genre masculin, afin de les dénoncer. Guy Hennebelle et Monique Martineau ont dressé une liste par rapport aux stéréotypes les plus récurrents du « cinéma d'homme ». Ils ont répertorié douze cas de figure tels que : « La femme à l'écran est toujours représentée comme inférieure à l'homme qui l'écrase de toute sa stature de mâle »; « la femme à l'écran est fondamentalement conditionnée par son sexe »; « la femme à l'écran apparaît proportionnellement beaucoup trop souvent dans le personnage de prostituée ». (1979 p. 18-19). Anastasia, en s'enfermant seule dans son minuscule appartement, brouille dès le départ son rôle de mère et d'épouse pour s'imposer en tant qu'héroïne alternative quant aux conceptions masculines du genre féminin. Cependant, la mise en scène la ramène à

l'ordre. Elle est écrasée sous le poids de ces deux policiers qui lui indiquent ce qu'une femme se doit d'être en société.

Luce Irigaray soutient que, dans le modèle discursif, la femme n'existe pas. « D'où cette instance frappée de mutisme, mais éloquente par son silence : le réel. » (Irigaray 1977, p. 109). Cette réalité parle d'elle-même, le mutisme d'Anastasia symbolisant l'exclusivité masculine des discours publics. Cet état rend d'ailleurs sa présence plus accrue, puisqu'elle est l'unique centre d'attention et d'intérêt, et présente le discours des hommes qui l'entourent de façon plus acerbe. Ce silence rappelle aussi celui que gardent les victimes de viol; réalité alarmante qui est notamment abordée dans le film *Mourir à tue-tête* (1979) d'Anne-Claire Poirier.

« Par un beau jour de 1974, Agnès Varda s'est écriée : "il faut que le cinéma aille plus vite que les mœurs, que les femmes inventent leur propre futur, en modifiant leur propre représentation." » (Arnaud 1979, p. 28). Pleinement ancré dans son époque, le court métrage *Anastasia oh ma chérie*, tente de dénoncer les structures sociales dominantes et les stéréotypes féminins qu'ont créé les cinéastes hommes afin d'éveiller les consciences, pour qu'éventuellement les femmes puissent s'approprier leur futur et définir leur identité. Ce film parvient à évoquer beaucoup sans que son héroïne principale dise quoi que ce soit. Paule Baillargeon a, pour son premier film, choisi de montrer la réalité sans voix dans laquelle la société patriarcale a submergé les femmes. D'ailleurs, comment ça parle une femme? Voilà l'une des questions que s'est posées la réalisatrice pour sa seconde œuvre de fiction.

CHAPITRE 3

LA CUISINE ROUGE : UN FÉMINISME IMMÉDIAT DEVANT ET DERRIÈRE LA CAMÉRA

« Le film et nos vies, c'était la même chose. »
Paule Baillargeon 1981, p. 24

Au Québec, les décennies 1960 et 1970 sont mouvementées. Le peuple québécois est en ébullition. Il s'oriente vers de nouvelles alternatives sociales et politiques et cherche à définir sa véritable identité. Dans la foulée apparaît le cinéma direct, naissant d'une volonté de donner la parole au peuple, aux marginalisés – comme c'est le cas avec le programme Société nouvelle –, et de faire prendre conscience de la réalité des Québécois. Alors que les artisans du direct tournent les caméras vers la « vraie vie », plusieurs femmes participent activement aux mouvements et souhaitent profiter de cette vague déferlante de changements pour se raconter :

Je découvre que je ne suis pas folle ou alors, il y a beaucoup de folles comme moi. Des femmes racontent leur vie, leurs humiliations, leur invisibilité, leur souffrance inouïe à regarder la vie qui passe sans elles. [...] Les femmes font la révolution et je veux l'attraper pendant qu'elle passe. Je sais qu'elle ne durera pas. C'est trop gros pour durer. L'histoire est en marche, il faut la raconter. (*Trente tableaux*).

Mais, « [c]omment les dire pour qu'elles ne soient pas à nouveau "refoulées", "censurées"? Mais, aussi, comment déjà parler femme? En retraversant le discours dominant. En interrogeant la "maîtrise" des hommes. En parlant aux femmes. Et : entre femmes. » (Irigaray 1977, p. 119).

Pour la philosophe Luce Irigaray, ceci n'est possible que par la subjectivation des femmes, qui elle, passe nécessairement par le langage. Leur exclusion de la sphère publique a engendré, selon elle, une structure linguistique qui leur est foncièrement étrangère, étant donné le caractère privilégié qu'y occupe le masculin : « Entendez que la femme n'existe pas, mais que le langage

existe. Que la femme n'existe pas de ce que (sic) le langage – un langage – règne en maître, et qu'elle risquerait – sorte de "réalité pré-discursive"? – d'en déranger l'ordre. » (Irigaray 1977, p. 87). Cet ordre que les hommes ont établi et duquel elles risqueraient de briser la cohérence, voire l'homogénéité, par leur prise de parole.

En admettant que le langage discursif exclut d'emblée la possibilité d'un univers féminin positif, les femmes doivent s'approprier de nouvelles formes langagières pour se définir, se représenter. Conséquemment, le cinéma, par les possibilités techniques issues des années '60 et l'ouverture au monde du mouvement direct, mais aussi par son aspect créatif, son potentiel ludique et sa forme élaborée, semble tout indiquer pour celles qui souhaitent se réinventer et transmettre, dans un langage accessible, leur condition sexuée, ouvrant ainsi sur de nouvelles perspectives.

Les difficultés de filmer le mo(uve)ment présent

En juin 1977, deux jeunes vidéastes se rendent à l'ONF dans le but d'y présenter leur projet : une vidéo sur l'univers du *striptease*. Le producteur qui les accueille prend connaissance du projet et contacte Paule Baillargeon : « Le sujet est riche et il a pensé que ça pourrait aussi faire un film réalisé par moi. » (Baillargeon 1981, p. 21). Après avoir rencontré les deux femmes et le producteur, la réalisatrice accepte d'élaborer autour de cette thématique, mais à sa manière : « L'ONF me demandait de faire un documentaire. [...] Faire un film sur les danseuses *topless*. Ça me le disait pas d'aller dans les bars *topless* filmer des filles. Je veux dire, ce n'était pas mon affaire. [...] Je suis une fille de fiction. Donc, j'ai pogné le film et j'ai fait autre chose avec. » (Baillargeon 2011). Le premier jet du projet est accepté à l'unanimité moins une voix.

Trente heures de captation d'ateliers d'improvisation plus tard, Paule Baillargeon – désormais épaulée dans ce projet par la comédienne Frédérique Collin – doit repasser devant le conseil de l'ONF. Le conseil n'est plus le même, le potentiel du film est remis en question. Finalement, le comité désapprouve ce qu'il lit et aucun financement n'est accordé aux réalisatrices. En un mois, *La cuisine rouge* est passé de documentaire commandé et financé par l'ONF à long métrage de fiction autogéré. Par la suite, les difficultés se sont enchaînées à une vitesse vertigineuse.

Pour pallier au financement désormais inexistant, le duo Baillargeon/Collin crée l'Événement doux, un spectacle-bénéfice au profit du tournage. « Finalement le 1er et le 2 août 1978, 30 personnes sur la scène de l'Outremont, la salle est pleine, la presse et la télévision sont là, on a 10 000 \$, l'institut accorde aussi 10 000 \$ et le Conseil des arts aussi. Ça fait 30 000 \$. On peut commencer à tourner. » (Baillargeon 1981, p. 27). Deux semaines après le début du tournage, l'Institut québécois du cinéma souhaite retirer son apport financier. Son jury s'est prononcé, l'actionnaire majoritaire a parlé. La production est sur la corde raide. Les salaires des comédiennes et des techniciens de plateau ne sont toujours pas versés et il reste encore plusieurs segments à tourner. Les réalisatrices parviennent à faire visionner la séquence des bains à une nouvelle boîte de production. Ça leur plaît. L'actionnaire majoritaire est détrôné, le tournage est sauvé.

Les premiers *rushes* sont assemblés et un visionnement pour l'équipe est organisé. Deux des comédiennes principales accusent la scène des bains d'être pornographique et mettent en péril la continuité du tournage, qui doit avoir lieu dans neuf mois. Leur militantisme pour la « cause » se veut de plus en plus extrémiste et elles se braquent contre le film, contre les réalisatrices et leurs objectifs, mais surtout contre les hommes qui partagent le plateau :

Pourquoi les femmes sont-elles folles pourquoi sont-elles nues pourquoi retournent-elles dans le bar pourquoi y a-t-il un homme à la caméra pourquoi y a-t-il des hommes sur le plateau pourquoi y a-t-il des hommes sur la terre pourquoi pourquoi pourquoi demandent-elles sans arrêt sans confiance et sans amour. (Baillargeon 1981, p. 29).

Les justifications scénaristiques et les négociations sont interminables. Un nouvel atelier est organisé pour modifier la fin du film, et ce, dans le but de conserver les comédiennes et de sauver le tournage une fois de plus. Les comédiennes acceptent enfin de jouer ce que Baillargeon et Collin ont réécrit. Le reste du tournage se déroule dans le silence, le doute et la dissidence.

Après toutes les difficultés de financement et de réalisation, restent encore celles de la distribution. L'acharnement continu. Pour parvenir à vendre le film, les réalisatrices doivent justifier sa pertinence et sa raison d'être, mais personne n'achète la proposition. Finalement, les Films du Crépuscule acceptent de prendre le film. Ils ont adoré. La première projection publique a lieu à Québec le 8 mars, lors de la Journée internationale des droits des femmes. Sur place, les deux comédiennes – qui s'affichent maintenant LSD : lesbiennes séparatistes dissidentes – exigent

que les hommes présents quittent la salle. Ni Baillargeon ni Collin n'assistent à cette altercation. Le film sort en salle le 15 août 1980, trois ans après le début du projet. Environ 1000 personnes par semaine se rendent au Ouimetoscope pour visionner *La cuisine rouge*. Les avis sont partagés, les critiques aussi : « La majorité favorable. 2 [critiques] grossières. Quelques-unes mitigées et respectueuses. Certaines enthousiasmantes. En tout cas, personne a vu le même film. » (Baillargeon 1981, p. 35). Tellement que le Festival international de films de femmes de Créteil, qui réclame le film depuis deux ans, refuse finalement de l'intégrer à sa programmation.

Le 1er mars 1981, presque un an jour pour jour après la première projection du film, la tempête déclenchée par *La cuisine rouge* n'est toujours pas terminée. Baillargeon et Collin apprennent que la compagnie qui a pris en charge le financement du film, alors que l'Institut leur faisait faux bond, a déclaré faillite. La dette contractée par la production devient donc l'entière responsabilité des deux réalisatrices.

La cuisine rouge a eu son lot de détracteurs, et ce, tout au long de sa production; comme si certains souhaitaient que le film ne voie jamais le jour. Cependant, la persévérance et l'acharnement des deux réalisatrices permettent aujourd'hui de rendre compte des révolutions féministes de l'époque avec une grande justesse. L'étude des contextes (social, de production, etc.) du film me permet de comprendre l'effet de factions qui divisait parfois les femmes au sein d'un mouvement complexe et multiple. Paule Baillargeon affirme d'ailleurs à ce sujet :

Mais en même temps, avec les années, j'ai compris que c'était trop radical ce film-là. J'essayais de mettre en fiction ce qui se passait à ce moment-là. Et ça, c'est impossible de faire ça. Tu ne peux pas saisir quelque chose au moment où il se passe et le mettre en fiction parce que le monde, ils sont dedans. Ils ne comprenaient pas ce que j'essayais de faire. Si j'avais été dans un documentaire, ç'aurait été différent, mais en fiction... (2011).

Pour le spectateur contemporain, ce film permet de comprendre l'effervescence et la radicalité du mouvement tel qu'elles étaient vécues par ses participants. Cependant, pour les comédien-ne-s, cette réalité que les réalisatrices tentent de montrer, ils la perçoivent tous différemment. Lors du tournage, les deux comédiennes dont l'engagement féministe s'était radicalisé expriment leur désaccord quant aux rôles qu'elles ont à jouer. Du côté des comédiens, on comprend mal ce qu'on exige d'eux, mais on accepte de s'offrir généreusement. Ils doivent tous témoigner d'une réalité sociale à laquelle ils n'ont jamais été confrontés, et ce, dans une perspective orientée, dirigée. « Ce

n'était pas moi ni Frédée ni M.L. ni J.C. ni personne c'était *La Cuisine rouge* qui nous faisait tout ça. Les choses que nous touchions en nous-mêmes et chez les autres étaient douloureuses et nous forçaient tous et toutes à se faire face comme jamais peut-être. » (Baillargeon 1981, p. 31).

Tous les obstacles qu'a dû affronter *La cuisine rouge* démontrent que ce film est bien plus qu'une simple fiction. Il est aussi le reflet d'une réalité brute et crue, captée sur le vif, dans le feu d'une rébellion sociale. Cet écho des révoltes féministes et politiques s'inscrit dans la continuité du cinéma direct parce qu'il documentarise un mouvement social et les diverses factions qui le composent. « [I]l y a un film comme ça et c'est celui-là. S'il n'était pas là, il manquerait, parce qu'il n'y aurait aucun film qui parlerait de ça. » (Baillargeon 2011). Ce film est donc un reflet direct de cet effet de "pollinisation" de la fiction par le documentaire qui, « dosé d'une part d'improvisation, [intervient] comme un catalyseur apte à révéler certains aspects de la réalité. » (Marsolais 1997, p. 77).

L'illusion active

Alain Boillat soutient que, de nos jours, « [f]iction et cinéma semblent si intimement liés qu'on en vient communément à ne plus considérer un film non-fictionnel comme un "film". Aujourd'hui, "voir un film", c'est tout naturellement entrer dans un univers de fiction. » (2001, p. 11). Comme la fiction domine le marché, il est plus qu'intéressant et pertinent d'analyser la part et l'apport des réalisatrices à ce genre cinématographique. Puisque nos écrans sont envahis de productions réalisées par des hommes, il importe d'offrir de nouvelles composantes aux représentations des sexes, hors des normes « hommo-sexuelles » et des stéréotypes. Car même si les femmes sont parvenues à intégrer la sphère fictionnelle du cinéma depuis maintenant 40 ans, beaucoup d'œuvres véhiculent encore une image de « femme-objet ». En effet, une étude récente menée par les Réalisatrices Équitables démontre que sur les 35 films sortis en 2011, 28 ont été réalisés par des hommes et plusieurs d'entre eux promeuvent toujours une quantité considérable de stéréotypes féminins, tels que la travailleuse du sexe :

Dans les films des hommes, parmi les [personnages féminins] dont on connaît le métier, c'est effectivement presque une femme sur 10 (8 %) qui est représentée dans l'industrie du sexe. Il y a lieu de se demander pourquoi les réalisateurs recourent autant à cette incarnation cinématographique suprême de l'objectivation des femmes et de s'inquiéter par le fait même

de l'image des femmes véhiculée par une telle surreprésentation des prostituées et des danseuses érotiques dans leurs films. (Lupien 2013, p. 28).

La fiction, bien plus que le documentaire, permet au spectateur de s'identifier aux personnages mis en scène, grâce à ce que Roland Barthes nomme l'« effet de réel ». Cette expression caractérise ces détails littéraires qui ne sont là qu'à titre référentiel, qui n'ont d'autres fonctions que de signifier le réel. (Barthes 1968, p. 88). Qui plus est, la quête actuelle de l'hyperréalisme engendre davantage l'immersion du spectateur dans l'histoire fictionnelle qui est projetée. Dès le 18^e siècle, Jean-François Marmontel écrivait, par rapport à l'illusion de réalité créée par différentes formes d'art, que « plus l'illusion est vive et forte, plus elle agit sur l'âme et par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion et de prise à la vérité. » ([1787] 2005, p. 637).

C'est donc en regard de ce que je nommerai « illusion active » que doit d'abord être analysé le film *La cuisine rouge* de Paule Baillargeon. D'ordre général, les œuvres de fiction tendent à effacer les marqueurs d'énonciation, de sorte que le spectateur soit complètement happé par l'illusion. Conséquemment, il devient plus aisé, pour le cinéma dominant de figer et perpétuer des représentations sociales stéréotypées. L'expression « illusion active », qui recoupe les propos de Marmontel, définit pour moi les films de fiction qui marquent les procédés d'énonciation de façon à susciter une réflexion chez le spectateur. Par ailleurs, l'appellation « illusion active » est une façon de faire un pied de nez à l'opposition actif (héros)/passif (objet) des identités sexuées établies par la psychanalyse, et imposées par la suite aux personnages féminins du cinéma classique, comme l'a déjà évoqué Laura Mulvey dans l'article « Visual pleasure and narrative cinema » ([1975]1993, p. 19).

Le caractère théâtral de *La cuisine rouge* témoigne de ce phénomène d'« illusion active », notamment par le jeu appuyé des actrices principales; entre autres parce que leur surenchère dramatique ne dépend pas de la direction d'acteur de la réalisatrice, comme elle en témoigne :

Normalement, les robes pouvaient se porter les seins nus. Les robes étaient organisées pour ça. Elles n'ont pas voulu faire ça. "On ne retourne pas. Si on retourne, on s'explique pis on ne se déshabille pas." Parce qu'il y avait des hommes. Et parce que les deux filles ¹² derrière, qui manœuvraient, disaient : "Ne faites pas ça! Ne retournez pas! Ne vous mettez pas toute

¹² Ces deux filles auxquelles la réalisatrice réfère, ce sont les deux vidéastes rencontrées à l'ONF qui désiraient faire un film sur les danseuses *topless*.

nue!" [...] [J]e serai toujours triste de ne pas avoir fait le film que je voulais. Et aussi du fait que je n'arrivais pas à faire jouer les femmes comme je voulais qu'elles jouent, je trouvais qu'elles en mettaient trop. Ça ne marchait pas, je n'arrivais pas à me faire comprendre. (Baillargeon 2011).

Cette théâtralité inhérente au film rend compte de la mainmise des comédiennes sur le tournage et de leur incapacité, comme le mentionne Baillargeon, à éviter les envolées emphatiques par rapport à cette mise en scène; celle d'une réalité dans laquelle elles évoluent et dont elles souhaitent changer les modalités. Ces problèmes de plateau témoignent de « la prise sur la vérité », comme l'entendait Marmontel, de l'œuvre par rapport à la réalité.

Malgré cela, la théâtralité est aussi présente dans la réalisation. Brenda Longfellow écrivait, par rapport à *La cuisine rouge*, que « [t]he point of this theatricality is to foreground the artificiality of representation, and, by analogy, the artificiality of sexual roles themselves. » (Longfellow 1984, p. 155). En exploitant le clivage visuel des protagonistes, le film remet en cause le clivage social des rôles homme/femme.

Par ailleurs, il y a, ici aussi, une femme en robe rouge. Portée par la comédienne Monique Mercure, qui interprète la mère de la mariée (Gisèle), cette robe devient le symbole d'un désir de changements, l'expression d'une colère transmise par une génération depuis trop longtemps réprimée. Contrairement à *Anastasia oh ma chérie*, où la robe rappelle la figure de la femme fatale facilement maîtrisable par les policiers parce qu'issue de leur propre codification, cette robe-ci exprime l'envie de rébellion de ces femmes, encore prises entre le conservatisme et l'émancipation, qui ont pu lire *The Feminine mystique* de Betty Friedan lors de sa parution en 1963 et s'écrier « C'est moi ça, c'est moi ça, c'est moi ça! », à l'instar de la mère de Paule Baillargeon.

Le mélodrame : figure de contrepoint

Le film s'ouvre sur une plongée en plan d'ensemble effectuée du haut d'un édifice du centre-ville de Montréal. Dans le cadre sont rassemblés quatre personnages; deux hommes et deux femmes. Cette scène d'introduction est accompagnée d'une musique digne d'un mélodrame hollywoodien. À l'origine, le mélodrame – terme issu du monde théâtral – désignait une opérette populaire où les moments dramatiques étaient ponctués par une musique afin de bien faire sentir au spectateur toute la charge émotive d'un personnage silencieux. (Pavis 2006, p. 201). Le cinéma

s'est par la suite approprié ce genre afin de définir une œuvre cinématographique sentimentale destinée à un public féminin; les destins pathétiques des héroïnes qu'il met en scène ayant la prétention de satisfaire l'audience à laquelle il s'adresse. Comme le mentionne Molly Haskell, « [t]he purpose of these fables is not to encourage "woman" to rebel or question her role, but to reconcile her to it, and thus preserve the status quo. » ([1987] 1999, p. 23). Ce genre refuse de se coller aux enjeux sociaux, préférant faire état de situations invraisemblables et grandioses, de sorte qu'il favorise l'identification du spectateur à une morale commune.

Le mélodrame ainsi développé continue de faire un usage emphatique de la musique afin de diriger les spectateurs dans les grands moments d'émotion. Toutefois, l'introduction de *La cuisine rouge* use d'une musique appuyée comme figure de contrepoint. Alors que la caméra se pose au sol, le spectateur comprend que les quatre protagonistes sortent tout juste d'une cérémonie de mariage. Le *happy ending* classique ainsi déplacé signifie littéralement le début de la fin : « The marriage which opens the film – the traditional happy ending promising rebirth and regeneration – marks the on-set of degeneration. » (Longfellow 1984, p. 156). En effet, la suite du film tente de démontrer l'impossibilité communicationnelle qui régit les sexes par la représentation de deux univers antagoniques. Baillargeon fait ainsi un pied de nez à un genre cinématographique généralement réservé aux femmes.

Pourquoi l'essentialisme?

En rédigeant ce mémoire, je me suis questionnée sur la pertinence du terme « essentialisme ». Doit-on désormais l'éviter à tout prix? La négation de ses fondements par plusieurs théoricien-ne-s constitue-t-elle, en soi, une raison valable pour l'abolir à tout jamais? Après réflexion, j'en suis venue à la conclusion qu'il n'est pas primordial de bannir l'emploi de ce terme des recherches contemporaines. « Pourquoi considérer que s'interroger sur la signification d'un mot équivaut à en interdire l'usage? » (Butler [2006] 2012, p. 208). Cette question que pose Judith Butler par rapport à l'emploi du terme « féminisme » équivaut aussi lorsqu'il s'agit du vocable « essentialisme ». Certes, l'idée d'une essence purement féminine a depuis longtemps été dépassée, contestée et niée dans les discours féministes. Cependant, cela a pour effet, selon moi, de concrétiser la légitimité du terme, non son impropriété.

Comme l'explique Naomi Shor dans son essai intitulé « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un », la notion d' « essentialisme » doit être comprise comme multiple, au même titre que le mouvement féministe est formé de plusieurs groupes et courants. Pour Shor, « [l]a multiplicité des essentialismes [...] est révélée par la multiplicité des critiques qu'on formule contre eux. » ([1993] 2004). Il n'existe donc pas une seule définition immuable du terme, étant donné que ses détracteurs proviennent souvent de disciplines différentes, bien souvent extérieures au féminisme.

¹³ L'acharnement avec lequel certain-e-s théoricien-ne-s, féministes ou non, ont déconstruit les concepts de l' « essentialisme » a eu pour effet de diaboliser l'utilisation du terme. Pour moi, l' « essentialisme » va au-delà d'une définition rigide soutenant « que la femme possède une essence, que la femme a une spécificité qui tient en un ou plusieurs attributs innés qui définissent, abstraction faite des distinctions culturelles et des époques historiques, son être stable, en l'absence duquel elle cesse d'être classée comme une femme. » (Shor [1993] 2004). L' « essentialisme » doit nécessairement être mis en contexte. Il symbolise l'évolution d'une pensée. Il marque cette époque où les femmes prennent conscience de leur domination et tentent de redéfinir, dans leurs mots et selon leur vécu, l'origine et la conception de termes comme « femme », « féminité », « sexe » et « genre »; tous des mots dont l'usage et les significations leur ont été imposés par des sciences « androcentrées » et hétéronormatives.

Luce Irigaray déclare qu'elle « refuse de [se] laisser enfermer dans un seul "groupe" des mouvements de libération des femmes. Surtout si celui-ci se prend au piège de l'exercice du pouvoir, s'il prétend déterminer la "vérité" du féminin ». (1977, p. 161). En ce sens, j'entends ici de considérer la pluralité des concepts « essentialistes », au même titre que celle des mouvements féministes et des identités de sexe/genre, et ce, sans abolir l'usage de certains termes qu'on a cherché à proscrire. Monique Wittig soutient, dans *La pensée straight*, que les femmes impliquées dans le mouvement lesbien auquel elle appartient ont choisi de s'appeler « féministes » « pour affirmer que [leur] mouvement a une histoire et pour souligner le lien politique avec le premier mouvement féministe. » ([1980] 2001, p. 57). Ainsi, dans le même ordre d'idée que ces

¹³ Comme l'explique Naomi Shor, « si on se donne la peine, à des fins purement heuristiques, de démêler les divers fils de ces critiques – [la critique libérationniste, la critique linguistique, la critique philosophique et la critique féministe] – il devient apparent qu'elles servent des intérêts divers, voire antagoniques, et s'appuient sur des bases conceptuelles distinctes, souvent incompatibles. » ([1993] 2004).

théoriciennes, je choisis d'employer le terme « essentialisme » pour sa complexité, sa multiplicité et son bagage historique.

Et d'une figure théorique essentielle

Afin d'aborder les concepts théoriques « essentialistes », je me reporte principalement aux écrits de la théoricienne Luce Irigaray.¹⁴ Dans son recueil d'essais *Ce sexe qui n'en est pas un*, elle aborde certains aspects de la mécanique des fluides et des solides, généralement utilisés dans le domaine de l'ingénierie. D'après la formule mathématique par laquelle leurs mouvements se calculent, ces deux systèmes peuvent être définis comme étant à la fois équivalents et singuliers. Bien que la méthode par laquelle ils se mesurent soit identique, leurs composantes intrinsèques sont parfaitement distinctes – l'un étant composé de particules solides et l'autre de particules liquides. Pour Irigaray, les fondements de cette théorie réfèrent à sa conception des identités sexuées. En associant les solides au genre masculin – en référence au membre viril dominant – et les fluides au genre féminin – par association au flux menstruel, entre autres – elle explique, de façon similaire, que les hommes et les femmes devraient avoir des droits subjectifs égaux; « égaux signifie, en ce sens, différents. Pour que les femmes et les hommes aient des droits équivalents, il faut qu'ils soient adaptés à leur identité sexuée. » (Irigaray 1990b, p. 11). Ainsi, comme pour les fluides et les solides, leurs éléments constitutifs restent distincts – aucune assimilation de la féminité par la masculinité –, alors que leur valeur intrinsèque devient équivalente. Toutefois, ce modèle idéal n'est pas chose faite. Les femmes sont toujours majoritairement définies et représentées par les hommes, et leur entrée dans le monde se fait souvent par assimilation. Comme

¹⁴ Luce Irigaray possède un doctorat en philosophie, une formation en linguistique et une en psychanalyse. D'ailleurs, sa formation de psychanalyste, elle l'obtient vers la fin des années 1960 sous la tutelle de Jacques Lacan, alors qu'elle devient membre de l'École freudienne de Paris. En 1974, alors qu'elle enseigne au département de psychanalyse de l'Université de Vincennes depuis maintenant cinq ans, Irigaray – déjà docteur en linguistique – postule pour un second titre de docteur avec sa thèse intitulée *Speculum : de l'autre femme*. Cette même année, étrangement, une nouvelle question est posée aux enseignants du département : « Quel est votre projet d'enseignement? » Irigaray propose, par l'entremise de la figure d'Antigone, reprise de Sophocle par Hölderlin, Hegel et Brecht, « une relecture du discours psychanalytique sur la sexualité féminine, et plus encore sur la différence des sexes et son articulation dans le langage. » (1977, p. 62). Suite à l'évaluation du projet par un comité composé de trois membres désignés par Lacan lui-même, Irigaray est informée que ce projet n'est pas retenu, entraînant le renvoi automatique de la théoricienne, sans plus d'explications. Ses critiques de la psychanalyse freudienne semblent au cœur de son congédiement, mais cela n'empêche pas la théoricienne de poursuivre son combat contre la primauté du masculin, bien au contraire.

le souligne Noël Burch et Geneviève Sellier, en abordant la catégorie des longs métrages de fiction, le désir d'investir ce domaine est parfois si grand que certaines femmes choisissent de renforcer les codes empiriques masculins afin de s'intégrer :

Le caractère hégémonique du modèle masculin de la création a souvent brouillé les pistes : le désir d'être intronisée par ce petit monde très prestigieux, très fermé et très masculin amenant souvent les réalisatrices, en particulier dans leur deuxième film, à évacuer les éléments de leur inspiration les moins conformes au modèle. (2004, p. 312).

Comme le démontre Irigaray, le modèle des fluides et des solides est tellement bien calqué par la logique sociale que ses potentialités positives sont annihilées par celles qui évacuent, une fois de plus, l'égalité des fluides.

La structure des genres

Avec *La cuisine rouge*, le spectateur est confronté à une mécanique esthétique très précise. D'un côté, il y a le bar, endroit public et ouvert, où les hommes peuvent manger un repas en dévorant des yeux les femmes qui s'offrent à eux. De l'autre, il y a la cuisine, espace privé et clos où, d'ordinaire, les femmes préparent à manger en attendant d'aller servir et se dévêtir. Tout l'aspect pro-filmique est structuré selon une répartition binaire dans le but de critiquer la compartimentation des espaces et des rôles sociaux. En amplifiant la structure de certains codes cinématographiques classiques intégrés par le spectateur pour définir ses personnages, le film l'entraîne à réfléchir, à se questionner sur la portée de ces représentations sociales.

« Comment les filmer ces hommes-là? Je me disais : "ces hommes-là, moi je ne suis jamais parmi eux. Je ne suis jamais admise à leur table. Je ne suis pas au milieu d'eux, je suis toujours à l'extérieur à les regarder. Donc, je vais les filmer toujours de loin." » (Webzine : cinéma québécois 2008). Ainsi, l'espace des hommes est composé de plans-séquences larges, créant une réunion perpétuelle de tous les protagonistes masculins dans le même cadre, alors que la caméra – et par analogie les deux femmes qui sont derrière – est toujours tenue à distance. Cette façon de filmer crée un effet de communauté auquel le public n'a pas accès. Ce jeu visuel permet au spectateur de saisir la réalité des femmes sous un nouvel angle. La stabilité de la caméra et l'ouverture créée par le cadrage renforcent le sentiment de liberté des personnages masculins. Le processus

d'identification du cinéma de fiction est évacué. Le spectateur est maintenu dans l' « illusion active », puisque la caméra le situe volontairement dans une position de réception féministe.

« Chez les femmes, je me disais : "Les femmes, je ne sais pas ce que c'est encore. Ça n'existe pas encore. Qu'est-ce que c'est? Comment ça se comporte? Je suis au milieu de ça, moi." » (Le webzine : cinéma québécois 2008). L'esthétique à l'intérieur de la cuisine est complètement antagonique à celle du bar. L'échelle et la durée des plans sont réduites et juxtaposées à un montage hachuré, offrant une dynamique vive et sans retenue. Dans cette cuisine – lieu hautement symbolique de leur condition –, les femmes sont totalement hystériques. Elles s'expriment dans la langue que leur a conférée Freud : celle des cris et des pleurs. Toutefois, la prise de conscience sur la théâtralité qu'offre l' « illusion active » dénote surtout, dans cette séquence, le mal-être de ces femmes qui n'en peuvent plus d'être réduit à des objets de désir.

Cette division des espaces selon l'identité sexuelle permet la représentation audiovisuelle d'une « hétéroglossie sociale ». Judith Butler interprète cette locution, introduite par Mikhail Bakhtine, comme une « représentation de voix multiples, de plusieurs langues (dialectes sociaux), dans un même texte. » (Butler [1990] 2006, p. 215). *La cuisine rouge* alterne entre différentes formes de langages sexués. Les séquences du bar adoptent la voix du discours public, c'est-à-dire celle érigée par les hommes pour les hommes. Les séquences dans la cuisine emploient la voix féminine décernée aux femmes par les hommes, plus précisément par la psychanalyse. Enfin, la séquence sur le toit est une représentation de la libération du discours féminin du joug social patriarcal. L'effet de communauté est alors repris dans un contexte féminin. Ainsi, plutôt que de marginaliser le corps des femmes en axant sur leurs attributs comme le font encore certains réalisateurs, la fragmentation mécanique sert ici à l'authentifier. Cela tend aussi à conférer à chacune d'entre elles une voix individuelle, en plus de solidifier leur voix collective. Parce que « la femme, ça parle. Mais pas "pareil", pas "même", pas "identique à soi" ni à un X quelconque, etc. [...] Encore faut-il savoir écouter autrement qu'en bonne(s) forme(s) pour entendre ce que ça dit. » (Irigaray 1977, p. 109).

Subjectif présent

Partant des écrits de Freud et, ultérieurement, ceux de Lacan, Irigaray critique cette conception « androcentrée » et impénétrable de la femme qu'ont généré les études psychanalytiques et rejette l'idée selon laquelle la femme devrait être un homme comme les autres. Elle refuse que la femme se résigne à imiter l'homme pour accéder à la sphère sociale, puisqu'elle nierait non seulement sa nature féminine, mais perpétuerait aussi la répétition phallogénique de « l'économie du même ». Cette expression qu'emploie Irigaray définit une forme de mimésis où les femmes calqueraient fidèlement le modèle masculin pour pouvoir entrer dans le Monde. Ce qui, pour la philosophe, revient à admettre les femmes dans l'hégémonie sociale au prix de leur essence féminine; alors que la femme doit pouvoir entrer dans la sphère publique en affirmant fièrement sa condition sexuée.

Selon la théoricienne, pour que les femmes deviennent « sujet », elles doivent trouver une façon singulière de s'exprimer afin de contrebalancer les discours, les représentations et la normalisation de leur statut « androcentré ». Parce que l'écoute, la compréhension et la représentation ne peuvent demeurer à sens unique, dans le profil et au profit de « l'économie du même ». Parce que les représentations cinématographiques fictionnelles structurent et façonnent notre perception et que le processus de distanciation s'y fait de plus en plus rare. Il faut donc repenser les logiques et les structures sociales afin que d'autres réalités sur les femmes puissent venir d'un autre pôle que masculin :

The notion that representation may structure reality suggests that changing our images of a world has the power to reform (i.e., reshape and, possibly, improve) the world. [...] Feminists, for example, have sought to undo the symbolic silence that has enveloped women in patriarchal societies, denying them a social voice, and significance. (Szaloky 2002, p. 110).

La modification de ces représentations par la recherche d'une éventuelle obtention du « principe de mixité égalitaire »¹⁵ permettrait de balancer positivement les images auxquelles les spectateurs sont exposés. Cependant, chaque fois que cette solution est proposée, certains intermédiaires à la création soulèvent le faible nombre de réalisatrices, l'incertitude de l'écoute d'une prise de parole « autre », etc. La peur de la différence règne et le public y est conditionné. Cette peur de l'inconnu fait en sorte que les producteurs et les distributeurs préfèrent rester dans le « même ». Toujours le

¹⁵ Le principe de mixité égalitaire est obtenu lorsque les productions des réalisateurs par rapport à celles des réalisatrices obtiennent un taux de représentation de 40 % vs 60 %. (Descarries et Lupien 2011, p. 83).

« même ». Prétextant une garantie de rentabilité, alors que le véritable questionnement se situe bien au-delà.

L'aveuglement face aux changements

Les formules algébriques de la mécanique des fluides et des solides dont j'ai fait mention précédemment, sous-entendent que le passage d'un système à l'autre est possible si l'état de l'objet change ses composantes pour calquer celles du système opposé. Leurs conditions sont parfaitement réversibles. Cependant, au niveau des relations hommes/femmes, dans les sociétés patriarcales, cette réversibilité n'est possible que dans un sens – la contrainte étant, selon Irigaray, que les femmes doivent calquer le modèle masculin si elles veulent entrer dans le domaine public.

Par ailleurs, les sociétés patriarcales ont déterminé le caractère des femmes à l'instar des modalités de cette mécanique qui a évalué que lorsqu'une trop grande quantité d'énergie est appliquée à un fluide, sa réaction devient totalement imprévisible et aléatoire. Ainsi, les femmes sont définies comme faibles, émotives, irrationnelles, etc. Ce phénomène physique appelé « turbulence des fluides »¹⁶ dans le jargon mécanique, tend à faire prévaloir le caractère prévisible des solides sur les réactions aléatoires que peuvent avoir les fluides s'ils sont incontrôlés. Conséquemment, « [l]'objet même du désir [...] serait la transformation du fluide en solide? Ce qui signe [...] le triomphe de la rationalité. La mécanique des solides entretient avec celle-ci des relations anciennes, auxquelles les fluides n'ont cessé de faire objection. » (Irigaray 1977, p. 111).

Cela dit, le féminisme n'aspire pas à un renversement stratégique des pôles qui conduirait à une société matriarcale, puisqu'il s'agirait toujours d'une forme de dominance d'un sexe sur l'autre : « [S]i leur projet visait simplement à renverser l'ordre des choses – admettons que cela soit possible... –, l'histoire reviendrait finalement encore au même. Au phallocratisme. Ni leur sexe, ni leur imaginaire, ni leur langage n'y (re)trouveraient leur avoir lieu. » (Irigaray 1977, p. 32). L'« essentialisme » cherche à définir positivement la femme en faisant la promotion de son sexe, en se dotant d'une terminologie qui lui est adaptée, qui en est inspirée, afin qu'elle puisse se constituer comme entité et antithèse positive au sexe masculin. Selon Luce Irigaray, la femme doit

¹⁶ Cette référence d'Irigaray au phénomène de turbulence des fluides n'est pas sans rappeler le long métrage de fiction du même nom, réalisé en 2002 par la cinéaste québécoise Manon Briand.

faire une réforme positive de sa condition sexuée pour être considérée comme l'égale de l'homme, tout en respectant sa féminité. Rejeter l' « économie du même » afin de créer des catégories de sexes équivalentes, égalitaires, hétérogènes et complémentaires.

Dans le contexte sociopolitique québécois de l'époque, comment pouvait s'opérer un tel changement? L'une des scènes de *La cuisine rouge* se risque à proposer une hypothèse. Ainsi, après avoir attendu tout l'avant-midi des déjeuners qui ne venaient pas, les hommes décident d'aller voir ce qui se passe de l'autre côté, du côté de l'Autre. Alors qu'ils franchissent la porte séparant le bar de la cuisine, la caméra montre Gisèle, Daybe, Mireille et Darling assises en silence.

THIBEAULT : Ouais ben, y a personne icitte.

MARIÉ : Vouliez-vous tous des œufs vous autres?

(ils parlent tous en même temps)

ARMEL : (s'énervé) Des œufs pis du bacon, c'pas compliqué!

MARIÉ : Ben c'est ça, y reste pu d'œufs, y sont allées en chercher.

VAL AIMÉ : Ça doit être ça.

MARIÉ : Y sont allées en chercher.

THIBEAULT : Bon ben, si y reste pu d'œufs, y sont allées en chercher, c'est certain.

VAL AIMÉ : Quessé qu'on fait?

ARMEL : On attend.

Alors que je questionne Paule Baillargeon sur cette scène, en mentionnant que, selon moi, il s'agit là d'une incompréhension partagée de part et d'autre, où chacun des sexes ne se reconnaît plus, la réalisatrice m'éclaire sur ses intentions réelles :

Elles les voient; elles font comme s'ils n'étaient pas là. Eux autres ne les voient pas. Je voulais faire une scène où les hommes ne voient pas les femmes lorsqu'elles sont en train de changer. Quand elles sont sur le point d'être dans d'autres rôles. C'est un thème majeur dans tout ce que je fais : l'invisibilité des femmes. (Baillargeon 2011).

Dès que Daybe, Darling, Gisèle et Mireille prennent conscience de leur domination et qu'elles choisissent de s'émanciper, les hommes ne les voient plus. « Quand nous découvrons que les femmes sont les objets d'une oppression, d'une appropriation, dans le moment même où nous pouvons le concevoir, nous devenons des sujets dans le sens de sujets cognitifs, à travers une opération d'abstraction. » (Wittig [1980] 2001, p. 61). La subjectivation de ces quatre femmes les rend totalement invisibles au regard social, puisque celui-ci est demeuré intact.

Le paradis terrestre

« Aille, les filles, on va-tu dehors? » lance Mireille. Après la visite des hommes à la cuisine, les quatre femmes et Estelle – fillette de 10 ans qui les accompagne dans cette journée salvatrice –, s'évadent sur le toit. Dans cet espace se trouvent des baignoires, des cordes à linge sur lesquelles sèchent des vêtements, une maquilleuse, etc. Bref, toute sorte d'éléments qu'on associe, de force, au genre et au sexe féminin. La séquence s'ouvre sur deux plans larges où les quatre femmes et la jeune fille sont réunies dans le même cadre, répétant ainsi le motif de « communauté » instauré par la caméra du côté des hommes. Par la suite, cinq gros plans sont insérés; un pour chacune des femmes présentes. Dans ce mouvement collectif, elles conservent chacune leur identité propre. Leur nudité exprime une nouvelle façon de montrer leurs corps lorsqu'ils sont libérés de la pulsion scopique masculine, lorsqu'ils ne sont plus considérés simplement comme objet de regard et de désir.

Le cinéma dominant a inventé une façon de montrer le corps des femmes d'après sa fonction d'objet de désir. Il a créé le morcellement du corps des femmes – par une surenchère de gros plans – comme l'un des principaux éléments de monstration des personnages féminins. Cette méthode permet de les restreindre à quelques parties prédominantes, telles que les lèvres, les seins, les fesses et les jambes. Cela permet, comme le souligne Anna Lupien, de sexualiser le personnage ainsi morcelé :

Nous avons également retenu un indicateur de sexualisation proprement cinématographique : le procédé qui consiste à montrer une partie du corps en gros plan, à fragmenter le corps par le cadrage de manière à mettre en valeur son potentiel érotique pour un autre personnage ou pour l'auditoire. Ces synecdoques sont fréquemment utilisées lors des premières apparitions de certains personnages féminins [...]. (2013, p. 17).

Dans ce cas-ci, leurs parties intimes ne sont jamais présentées en gros plan, détaché des corps comme le fait le cinéma dominant. Elles sont montrées dans des plans moyens, comme étant partie intégrante de leur anatomie, laissant aussi voir leur visage ou leur corps en entier dans le même cadre. De plus, le climat de crise qui jaillissait de la cuisine s'est dissipé. Leurs mouvements corporels, comme ceux de la caméra qui les capte, sont plus fluides. Leurs propos sont plus calmes, comme apaisés par le sentiment de liberté qui les gagne peu à peu. Elles se maquillent approximativement, se costument en riant. Elles dansent, chantent, se baignent nues, en mangeant le gâteau de noces et en buvant le champagne de la réception. En plus de faire ressortir le caractère

construit de la féminité telle qu'établie par le sexe en absence, cette scène rappelle les grandes dionysies. Célébrées en l'honneur de Dionysos, ces trois grandes fêtes religieuses issues de la Grèce antique ¹⁷, servaient à rendre grâce au « dieu de l'ivresse poétique, du don de voyance, du théâtre, [...] dieu "hippie", dieu anarchiste qui conteste l'ordre même de la vie en communauté... mais réveille, revitalise la cité. » (Degaine 1992, p. 11). Ces cérémonies hédonistes accueillaient même les femmes au sein des festivités. La fin de celles-ci était marquée par une grande orgie rituelle.

Certes, le parallèle établi ici se situe au-delà du rapport sexuel. En fait, il se situe dans la liberté sexuelle au sens large – c'est-à-dire la libération des corps féminins du regard masculin intradiégétique ¹⁸ – et dans la recherche de la représentation des plaisirs féminins – par rapport à un œil féminin extradiégétique. Il y a aussi une certaine forme de contestation de la réalité sociale de l'époque, à un point tel où les femmes tentent de se créer une collectivité uniquement féminine.

Quand les femmes ne sont plus là, les hommes dansent

Finalement, la journée de grève s'achève et la caméra retourne dans le bar pour un moment, question de voir comment les hommes ont survécu. Ils sont toujours assis autour de la table, discutant hockey et politique, attendant encore leurs déjeuners. Le ton monte, certains se proposent des coups sur la gueule, cherchant à prouver leur virilité.

Laura Mulvey écrit : « Selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel. L'homme éprouve une certaine réticence à contempler l'exhibitionnisme de son semblable. » (Mulvey [1975] 1993, p. 18). Cependant, dans ce bar, alors que sept hommes attendent depuis des heures que des femmes viennent se donner en spectacle, l'un d'eux choisit d'endosser le rôle. Lorsque les femmes s'émancipent, les hommes ne savent plus comment (ré)agir. Plutôt que de s'ouvrir les yeux face au changement de rôles des femmes, ils restent enfermés dans leur désir

¹⁷ Ce dieu des plaisirs existe aussi du côté de la mythologie romaine. On réfère alors à Bacchus et aux bacchanales.

¹⁸ Certes, le film comporte toujours sa relation avec le masculin dans la mesure où le film peut et a été visionné par un public mixte. Cependant, le processus d'identification du spectateur masculin est modifié par les composantes intradiégétique, filmique et profilmique. Cela ajoute donc au caractère alternatif du film et à la résistance des personnages.

d'assouvir leur pulsion scopique. Toutefois, ils doivent désormais s'objectifier eux-mêmes s'ils veulent être satisfaits.

Ainsi, Thibeault met ses lunettes de soleil et commence à imiter un animal. Sa gestuelle se transforme, il pousse des cris étranges. Tous rigolent de le voir aller. Puis, d'un bond vif, il saute sur la table. Tous arrêtent de rire. Dans ce plan-séquence, la caméra tourne autour de la table, montrant à la fois Thibeault sous tous ses angles et les visages hébétés des comparses :

THIBEAULT : (toujours debout sur la table) Ayez pas peur. (se met à fredonner sensuellement et à se déhancher) Ayez pas peur, du ti-minou, Thibeault le Grand, pour vous protéger, dans les ruelles, dans les quartiers...

(Il continue de chanter, mais ses paroles deviennent incompréhensibles parce que la musique prend toute la place. Une musique rythmée, mais lancinante. Thibeault enlève sa chemise, détache son pantalon. Les hommes autour chantent de plus en plus fort. Ils semblent presque excités.)

PATRICE : On est des hommes après tout. On est grand!

Eux qui ont toujours encadré les femmes, ne savent désormais plus comment se comporter lorsque celles-ci s'émancipent. Ils n'ont jamais défini ce comportement. La soudaine activité des femmes les fait donc tomber dans une sorte de passivité lascive. Ils se rassurent en se convainquant qu'après tout, « ils sont des hommes ». Cette dernière réplique laisse donc peu d'espoir quant à une quelconque possibilité de réconciliation des protagonistes féminins et masculins. Ils se voient toujours « grands », dominants.

Une fin prévue (trop) clairvoyante

Comme je l'ai mentionné plus tôt, deux des comédiennes refusent de jouer ce que les réalisatrices ont écrit. À travers le discours de Darling, Daybe, Gisèle et Mireille, se profile la colère des deux réalisatrices envers l'inégalité des sexes, mais aussi, manifestement, celle des comédiennes derrière les personnages; tellement fort que Baillargeon et Collin n'ont d'autre choix que de s'incliner devant la détermination de ces dernières. Elles refusent de retourner dans le bar avec les comédiens si elles ne se justifient pas de cette action. Pourtant, cette fin que Baillargeon et Collin avaient en tête initialement, était clairvoyante de ce qu'il advient de la situation des femmes suite aux événements révolutionnaires des années 1970 :

[À] une phase initiale de montée du féminisme où le mouvement semblait s'inscrire dans l'ordre naturel des choses et du progrès a succédé une phase

de recul où, sous des prétextes divers, le féminisme est remis en cause et les femmes renvoyées à un rôle plus traditionnel. [...] Au Québec, on peut le faire remonter au début des années 1980. (Lamoureux 1996, p. 278).

Lors de ma rencontre avec Paule Baillargeon, j'en profite pour la questionner sur le sentiment qui l'habitait à cette époque, alors qu'elle écrivait cette scène d'une violence inouïe, mais qui pourtant s'est avérée devenir réalité :

Moi, ce que je voulais en fait – c'est vrai que c'était terrible –, mais j'avais une vision du futur; je voyais ce qui se passait avec les femmes et je me disais : "Ça ne durera pas. Elles vont toutes retourner dans la maison." Je me disais ça. Et c'est ce qui est arrivé. Et je voulais montrer ça : une journée, une journée où les femmes font la grève. Donc ça, c'était symbolique. Ça représentait le temps, les années qui se passaient à ce moment-là. Pis, le soir, après ces quelques années, on retourne finalement. J'avais fait faire des robes pour ça et, à la fin, elles retournaient sans explications. Mais il y a des séquences qui m'ont été imposées par les comédiennes. (Baillargeon 2011).

Les limites de l'illusion

L'attitude des deux comédiennes dissidentes démontre que l'« illusion active » ne fonctionne qu'en tant que spectateur. La voix des deux réalisatrices – par l'entremise des personnages et du contenu filmique et pro-filmique – est freinée par l'expression personnelle des deux comédiennes qui cherchent à justifier les actions de leurs personnages en imposant leur propre texte, leur propre mise en scène. La barrière entre leurs personnages et elles-mêmes n'existe plus. Par la bouche d'entités fictives, elles expriment leur opinion personnelle sur la situation des femmes, leur propre frustration à l'égard des actions que les deux réalisatrices leur demandent de poser. Ce sont désormais les propos personnels de ces deux femmes qui émanent de la bouche des personnages, alors qu'elles profitent de cette tribune pour exprimer leur colère brute. Ces mots qui, à l'origine, étaient ceux d'une colère généralisée témoignent maintenant de la division au sein du mouvement. C'est ainsi que le personnage de Darling, se tenant au milieu du cadre d'un plan large, le regard dirigé sur l'objectif de la caméra comme si elle s'adressait à sa fille Estelle, explique pourquoi elles doivent toutes retourner dans le bar : « Gisèle est là. Elle veut aller porter les œufs. Elle veut qu'on y aille. Y faut aller les chercher. Aller être là. Aller jouer de la trompette, aller se déshabiller. J'y va... J'y va. »

L'ironie du sort, c'est qu'au final, la vision de Baillargeon et Collin était juste. Au tournant des années '80, le mouvement s'est éteint et les femmes sont retournées faire les ménagères dans leur cuisine. Est-ce donc légitime de penser que les deux comédiennes pressentaient, elles aussi, ce mouvement de recul imminent, mais que l'idée même de ce *backlash* les terrorisait au point d'être incapables de l'admettre, de le jouer, de ne pas le justifier?

Malgré tout, la scène finale de *La cuisine rouge* ouvre sur une note positive. Alors que Mireille, Daybe, Darling et Gisèle retournent se donner en spectacle, Estelle fait sa valise et quitte les lieux. Le film se conclut donc sur la scène de cette jeune fille qui déserte cet univers, suggérant alors que la nouvelle génération est prête à affronter le monde extérieur.

CHAPITRE 4

LE SEXE DES ÉTOILES : LE POSTFÉMINISME (TRANS)POSÉ À L'ÉCRAN

« Quand j'étais une jeune actrice,
j'aurais plutôt souhaité être un acteur. »
Paule Baillargeon 2006, p. 90.

Lorsque débute la décennie 1990, cela fait déjà quelques années que le mouvement révolutionnaire s'est essoufflé au Québec, alors qu'aux États-Unis, la vague postféministe est en plein essor avec la montée des *gender* et des *queer studies*. Ces mouvements s'inscrivent majoritairement en marge des féminismes des années '70 en admettant que le genre¹⁹, tout comme le sexe²⁰ soient des constructions sociales basées sur l'hétéronormativité. Orientés sur la notion de « sujet », les écrits de la théoricienne Judith Butler cherchent, entre autres, à « [r]epenser le processus par lequel une norme corporelle est assumée, appropriée et reprise non pas comme un processus, à strictement parler, subi *par un sujet*, mais plutôt comme ce par quoi est formé le sujet, ce "je", sujet de parole, qui n'advient qu'en assumant un sexe. » (Butler [1993] 2009, p. 17).

À cette époque, Paule Baillargeon cherche à renouer avec l'univers du long métrage de fiction. Bien qu'elle ait réalisé, depuis *La cuisine rouge*, deux téléfilms (*Sonia*, 1986 et *Solo*, 1991) et un court métrage (*Le complexe d'Édith*, 1991) de fiction, ce n'est qu'avec *Le sexe des étoiles* qu'elle replonge véritablement dans l'univers du long métrage cinématographique à proprement parler.

¹⁹ Définition tirée du logiciel Antidote : « Groupe d'êtres, d'objets qui ont des caractères communs »; les sciences humaines et la psychanalyse ayant divisé les êtres humains en deux catégories distinctes uniques, soit le masculin et le féminin.

²⁰ Définition tirée du logiciel Antidote : « Ce qui distingue un mâle d'une femelle et qui a pour fonction la reproduction. » Autrement dit, la qualification biologique des êtres humains par leurs organes génitaux.

Une question d'adaptation

Alors qu'elle finalise *Solo*, Paule Baillargeon est invitée à participer à une table ronde pour évaluer un scénario, panel sur lequel se trouve aussi la romancière Monique Proulx. Juste après la séance – alors que les deux femmes se rencontrent pour la première fois – l'écrivaine approche la réalisatrice afin de lui proposer de réaliser l'adaptation cinématographique de son roman *Le sexe des étoiles* :

Monique Proulx est venue à moi et elle m'a dit : « J'ai un scénario et j'aimerais ça que tu le lises. » [...] Tout ce que je lui ai dit c'est : « Écoute, ça va me prendre un peu de temps avant de le lire parce qu'actuellement, je n'ai pas le temps. Donc ça va me prendre un peu de temps. » J'arrive chez nous, je regarde la première page et je le lis au complet. Très bien écrit, des bons dialogues, des bons personnages. Cependant, en le lisant, et en l'appréciant, je me dis : « Ce n'est vraiment pas pour moi. » Parce que c'était très gros comme film, un transsexuel et tout. Je ne me voyais pas faire ça comme film. (Baillargeon 2011).

Malgré tous les bons mots que lui inspire le scénario, Paule Baillargeon refuse l'offre de Proulx, insistant sur le fait que cet univers lui est trop éloigné. Cependant, de cette seconde conversation, Proulx retient l'essentiel : Baillargeon aime le scénario. Persuadée de pouvoir convaincre la réalisatrice et la faire revenir sur sa décision, elle en parle à son producteur Jean-Roch Marcotte avec qui elle collabore pour mener à terme ce projet d'adaptation.

Quelques semaines plus tard, Jean-Roch Marcotte et Monique Proulx assistent à une projection de *Solo*. Après le visionnement, Marcotte réitère l'offre de Proulx auprès de la réalisatrice : « Ils sont venus et quand [il] a vu *Solo*, il m'a vraiment offert *Le sexe des étoiles*. Dans un sens, ça ne se refuse pas. » (Baillargeon 2011). Le producteur et l'écrivaine sont convaincus que Baillargeon a la sensibilité et la délicatesse nécessaires pour traiter d'un tel sujet, sans en faire un pastiche ou un mélodrame. Du coup, leur assurance convainc la réalisatrice d'embarquer avec eux dans ce projet pour lequel ils cherchent, depuis plus de deux ans, un réalisateur ou une réalisatrice à la hauteur du défi.

Pendant le tournage, Jean-Roch Marcotte, sous la pression de Téléfilm Canada, est contraint de s'associer au producteur « à la mode » Pierre Gendron. *Le sexe des étoiles* sera un film à grand déploiement. La réalisatrice doit maintenant se coltiner les visées esthétiques de ce nouveau joueur : « Ce dernier, plus que Jean-Roch Marcotte qui est un homme très sensible,

voulait que ce soit gros, que ce soit *big*, avec beaucoup de trucs à l'écran et des mouvements d'appareil. Il y avait 40 personnes dans l'équipe; la plupart n'avaient jamais lu le scénario. » (Baillargeon 2011). Lors de notre rencontre, Paule Baillargeon me confie que le tournage l'a rendue malheureuse; l'association forcée entre les deux producteurs en étant la cause principale. Elle qui a déjà enchaîné deux projets au cours de la même année est exténuée par ce nouveau tournage : « J'étais terriblement malheureuse et j'étais persuadée de faire un très mauvais film. Finalement, il est bon, le film. » (Baillargeon 2011).

Finalement, le film est achevé et amorce sa tournée des festivals. Les critiques et la réception du public se chargent de démontrer à la réalisatrice qu'elle avait tort de douter de son talent. En effet, *Le sexe des étoiles* est programmé pour ouvrir le Festival des films du monde de Montréal de 1993. Pour la première fois en 17 ans, le FFM sélectionne un film québécois pour sa soirée d'ouverture. Qui plus est, celui-ci a l'honneur d'être réalisé par une femme. Le film remporte la palme du film canadien le plus populaire, alors que le prix d'interprétation masculine est décerné à Denis Mercier pour son interprétation de Marie-Pierre. À sa sortie en salle, le film génère le plus gros box-office québécois cette année-là. Il se voit aussi décerner le grand prix du 10e Festival international de l'image au féminin de Marseille, ainsi que le prix de la critique. L'engouement autour du film est tel qu'il est sélectionné aux Oscars dans la catégorie « meilleur film en langue étrangère »²¹.

De l'écrit à l'écran

Francis Vanoye aborde, dans son plus récent ouvrage intitulé *L'adaptation de l'œuvre littéraire au cinéma*, les difficultés pour les réalisateur-trice-s de se définir comme auteur-e-s, de s'attribuer un tel titre lorsqu'ils se trouvent en processus d'adaptation. Si l'adaptation « est toujours suspectée d'être une solution de facilité ou de contraindre et restreindre l'expression personnelle du cinéaste », dans quelle perspective convient-il alors de traiter de la question d'adaptation d'un point de vue auctorial étant donné que l'association entre les deux œuvres pose d'emblée problème? (Vanoye 2011, p. 8).

²¹ D'ailleurs, Paule Baillargeon demeure, à ce jour, la seule réalisatrice québécoise à avoir fait partie de la sélection officielle de la prestigieuse cérémonie hollywoodienne.

Par définition, le processus d'adaptation est « une activité, une opération qui consiste à se saisir d'un objet préexistant, la plupart du temps élaboré par quelqu'un d'autre, pour lui faire subir un certain nombre de transformations aboutissant à la constitution d'un autre objet. » (Vanoye 2011, p. 34). Chacune des œuvres issues d'un travail d'adaptation est donc parfaitement autonome. Les transformations opérées à l'œuvre originale pour la transposer sous un autre médium forment un nouvel objet; une œuvre inspirée, mais indépendante.

Le sexe des étoiles est d'abord paru sous sa forme romanesque en 1987. Par la suite, Monique Proulx a travaillé seule à l'élaboration de quelques versions de scénarios adaptées du roman. Comme c'est un projet qu'elle chérit depuis longtemps, elle en est déjà à sa quatrième version lorsque Baillargeon se joint au processus. Ensemble, elles font deux autres réécritures. Déjà, Baillargeon est impliquée dans la première étape de transformation, soit celle de roman à scénario. La « politique des auteurs » soutient d'ailleurs que le statut d'auteur-e s'acquiert par la démarche, la signature personnelle du cinéaste et non par la « pureté » de sa thématique. L'adaptation fait partie intégrante du cinéma, et ce, depuis ses débuts. Plusieurs grands cinéastes ont emprunté cette voie/voix au cours de leur carrière. Personne ne saurait mettre en doute le statut d'auteur de Stanley Kubrick, et ce, même si sa filmographie est composée à plus de 90 % d'adaptations littéraires. De plus, lorsque le film est écrit par un scénariste X et réalisé par un cinéaste Y, il s'agit, là aussi, d'une certaine forme d'adaptation.²² « Travailler le rapport au temps du récit en l'adaptant de la littérature au cinéma, c'est faire des choix, et par là même affirmer un point de vue, recomposer l'œuvre en fonction de la lecture personnelle, singulière [que le/la cinéaste] en aura fait. » (Sabouraud 2006, p. 28-29). Par conséquent, l'analyse que je propose du *Sexe des étoiles* se concentre uniquement sur le film, et non sur les parallèles qui l'unissent au roman. Bien que se profile une partie des mots de Proulx derrière les images de Baillargeon, le résultat permet une fois de plus à la réalisatrice de faire résonner son talent. Avec ce film, elle démontre que le processus d'adaptation n'empêche aucunement une prise de parole personnelle.

²² Je ne pousserai cependant pas plus avant cette réflexion, étant donné que le statut du/de la réalisateur-trice prime généralement sur celui du scénariste à Hollywood...

Une introduction révélatrice

Le film débute avec le gros plan d'un œil, dont le reste du visage est caché par une vignette noire. Dans le plan large qui suit, le spectateur constate que cet œil est celui d'une jeune fille qui regarde les étoiles à l'aide de son télescope. Sur ces images où on la voit seule la nuit à contempler la galaxie est accolée une voix *off* qu'on devine être la sienne : « Cher papa, c'est moi. » Après quelques plans sur la jeune fille, la voix s'interrompt et une musique aux tonalités graves débute. Un plan en légère plongée montre une femme de dos, debout devant la fenêtre d'une chambre d'hôtel et regardant les autocars quitter la station. Coupe franche : la femme marche maintenant dans une rue où traînent des clochards, des ivrognes et des prostituées. Adossé au mur d'un club, entouré de cette faune, un jeune homme vêtu d'un blouson de cuir la regarde passer en fumant une cigarette. La narration reprend en voix *off*, alors que la caméra montre, en plongée, un homme et une femme s'embrassant sur le trottoir. La jeune fille du début les observe depuis la fenêtre, exactement comme la femme du plan antérieur : « Michèle a eu la bonne idée de prendre le psychologue de l'école comme partenaire sexuel. Fais-toi s'en pas, y fera pas long feu ici. »

Le montage alterné et l'échelle de plans tendent à rapprocher la femme de l'hôtel et la fillette. Mais qui est donc cette femme et quel lien a-t-elle à voir avec la jeune fille pour qu'elles soient ainsi mises en relation? La musique reprend. Le jeune homme aperçu précédemment dans la ruelle boit maintenant du champagne dans une voiture de luxe. Un contre-champ présente le conducteur de la voiture, un homme dans la soixantaine au sourire lubrique, lui aussi coupe de champagne à la main. Sur ces images, la voix *off* se fait entendre une dernière fois : « Penses-tu qu'un gars peut tomber en amour avec une fille juste en l'écoutant faire un exposé qui est très bon? »

L'utilisation du montage alterné dans cette séquence aiguille d'emblée le spectateur sur l'enjeu principal du film, soit la relation qui unit la jeune fille et la femme de la station d'autocars. Bien que tous les protagonistes soient présentés en lien avec la jeune fille – l'ajout de la voix *off* narrative sur la séquence du garçon en limousine le présentant ainsi comme celui qu'elle aime secrètement –, on insiste davantage sur le lien qui unit les deux femmes, notamment par la mise en scène, les cadrages, etc. La concordance de certains plans entre les deux univers, appuyée par ce montage alterné, renforce le lien qui semble unir ces deux protagonistes. Le plan subjectif en légère plongée de la jeune fille qui regarde sa mère et le psychologue scolaire s'embrasser sur le

trottoir, rappelle celui de la femme qui observe les autobus depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Le mystère entourant cette femme et les parallèles créés entre son univers visuel et celui de la jeune narratrice rendent difficile à déterminer laquelle est le personnage principal.

De plus, les dominances vocale et musicale alternent en fonction des scènes. La voix domine les scènes de la jeune fille pour ensuite laisser place à la musique lors des scènes de la femme. La musique ainsi répartie tend à rendre les scènes de la femme plus dramatiques, même si visuellement, les ambiances se correspondent. Qui donc est cette femme dont le visage n'est toujours pas montré au spectateur et qui pourtant est mise en relation avec celle qui semble être présentée comme le personnage principal?

La suite du long métrage révèle que la jeune fille se prénomme Camille, qu'elle a précisément 12 ans et trois quarts et que cette femme mystérieuse s'avère être son père. Après plusieurs années d'absence, celui dont elle espérait tant le retour revient sous les traits de Marie-Pierre. Puisqu'il est impossible de déterminer avec certitude qui des deux femmes est le personnage principal, je concentrerai mon analyse sur l'importance du principe de reconnaissance dans le processus identitaire. J'examinerai aussi la relation qui unit les deux protagonistes en mettant à jour les similitudes qui lient la quête identitaire du transsexuel à celle de l'adolescente.

Film d'auteur vs film commercial

Le sexe des étoiles, en plus d'être une adaptation, oscille, selon la réalisatrice, entre le film « grand public » et le « film d'auteur », puisqu'il allie les qualités esthétiques du suspense hollywoodien à un sujet délicat et méconnu, et dont le traitement aurait facilement pu tomber dans la caricature ou le pathos. (Roy 1993, p. 8). La subtilité de jeu du comédien Denis Mercier et la sensibilité de la cinéaste confèrent une dynamique particulière au film. La narration de la séquence initiale donne à ces images sombres un ton poétique, créant d'emblée une œuvre hybride qui amalgame les attraits des films « grand public » à ceux dits « d'auteur ». Par ailleurs, le travail sonore renforce la dimension dramatique déjà créée par l'image.

Le cinéma est un art mimétique, réputé pour sa propension à l'intertextualité et l'autoréférentialité. Par conséquent, certains types de cadrages, de mouvements de caméra ou

encore de composition d'images d'un film peuvent rappeler différents « courants » artistiques ou la « signature » d'un-e cinéaste, d'un-e peintre ou d'un-e écrivain-e. S'ajoute à cela, lorsqu'il s'agit d'une adaptation, le concept d'intermédialité qui unit l'œuvre initiale à celle subséquente. Dans *Le sexe des étoiles*, la direction photo, qui mise sur l'utilisation du clair-obscur et des scènes de nuit dans l'ombre, rappelle par moment l'esthétique des films noirs, ou encore celle de certains films du mouvement expressionniste allemand; notamment cette scène où Lucky – le jeune prostitué de la voiture – rejoint Camille dehors, juste après que cette dernière se soit enfuie du club de *drags* Néfertiti. Dans cette scène, la prise de vue est légèrement en plongée et montre d'abord Camille assise seule à l'arrière-plan. L'éclairage hors champ très prononcé accentue l'inexistence de luminosité du cadre et fait en sorte que l'on ne distingue que la silhouette de Camille. Lorsque Lucky entre dans le champ, cela crée au sol une ombre allongée, difforme, surréaliste. Sa démarche, rythmée par la canne sur laquelle il s'appuie, renforce la théâtralité de cette scène. Cette découpe de silhouette en ombre portée rappelle celle de Cesare dans *Le cabinet du Dr Caligari* – l'un des films les plus célèbres du mouvement. Cette référence esthétique confère à l'œuvre son suspense, créant un contrepoint intéressant avec la thématique.

Ce clair-obscur est aussi repris lors d'une séquence ultérieure. Par l'entremise d'un plan subjectif en plongée, la caméra montre Michèle quittant la maison. Alors qu'elle est sortie du cadre, sa silhouette disproportionnée continue de défiler pour s'estomper dans un fondu au noir. Pendant que Camille profite de l'absence de sa mère pour faire entrer Marie-Pierre dans la maison afin de lui faire visiter la chambre qu'elle s'est faite dans son ancien bureau, un plan bref montre Michèle, accroupie près des escaliers, espionnant la scène. Tout le reste de la séquence montre des ombres prononcées, lui conférant un aspect à la fois surréaliste et inquiétant, jusqu'à ce que Marie-Pierre, mal à l'aise et bouleversée, s'apprête à quitter la maison. Michèle apparaît alors dans l'embrasement de la porte de chambre et la chasse violemment en la poussant du haut de l'escalier.

L'univers de Michèle, moderne, anguleux et froid, est coupé de celui de Marie-Pierre, où tout semble démodé, mais dégage une atmosphère douce et chaleureuse. Les divergences des deux femmes s'expriment non seulement dans leur attitude, mais aussi dans leur décor respectif, à l'image de leurs personnalités antagoniques. Dans l'univers de Michèle, Marie-Pierre constitue une image du passé, un fantôme qui vient les hanter, mais dont elle aura tôt fait de se débarrasser.

Judith Butler et les normes de l'intelligibilité culturelle

Dans les sociétés patriarcales hétéronormatives, on cherche à définir le féminin comme l'apanage des femmes et le masculin comme celui des hommes, formant ainsi les deux seules catégories de sexe/genre possibles. Jusqu'à l'arrivée des théoriciennes dites postféministes, personne n'avait contesté cette prémisse. C'est d'ailleurs ce que ces dernières reprochent au féminisme de deuxième vague, plus particulièrement au mouvement « essentialiste ». Selon elles, leur définition du sexe renforce la dénomination binaire mise en place par la norme patriarcale, étant donné que leurs théories maintiennent le caractère naturel et unique que constitueraient les groupes hommes/femmes.

Dans son livre *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Judith Butler soutient que la norme sexuelle renforce la norme de genre. La société construit les termes et les enjeux en matière de sexe, et engendre et scelle la norme en matière de genre; c'est-à-dire l'exclusivité du masculin pour les hommes et celle du féminin pour les femmes. « De ce point de vue, et pour le dire vite, on est femme si l'on fonctionne comme telle au sein du cadre hétérosexuel dominant; aussi, mettre ce cadre en question revient-il peut-être à perdre quelque chose d'aussi fondamental que l'impression d'avoir sa place dans le système de genre. » (Butler [1990] 2006, p. 31).

Pour Butler, la construction de l'identité individuelle, telle qu'édifiée par les normes patriarcales hétérocentrées, relève d'un processus social : « [O]n ne "fait" pas son genre tout seul. On le "fait" toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire. » (Butler [2006] 2012, p. 13). La puissance du regard social est un facteur influent dans la naturalisation de ces mêmes catégories de sexe et de genre. La catégorie de sexe constitue, selon les termes de Foucault, un « idéal régulateur ». Lorsqu'un individu se soumet aux normes régulatrices du sexe et du genre, il cherche, entre autres, la reconnaissance de ceux qui en témoignent. Cela a pour effet d'affecter notre propre perception de nous-mêmes et de limiter et/ou de contraindre ceux qui ne correspondent pas à la norme sociale établie. La constitution d'un « sujet » passe notamment par la prise de parole, mais aussi par l'affirmation d'une identité clairement établie. Pour qu'un « sujet » soit reconnu comme tel, il doit impérativement se conformer aux normes. Cependant, pour admettre qu'une « norme » existe, on doit aussi définir ce qui se définit comme étant « hors-normes » :

Cette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formés requiert ainsi la production simultanée d'un domaine d'êtres abjects, d'êtres qui ne sont pas encore « sujets » et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet. L'abject désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplés par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l' « invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet. (Butler [1993] 2009, p. 17).

Judith Butler considère les sexes/genres alternatifs comme étant partie intégrante de cette norme. Pour qualifier un comportement, un caractère ou une attitude de « subversif », il faut d'abord le mettre en corrélation avec les généralités dominantes. « En effet, si la norme rend le champ social intelligible et qu'elle nous le normalise, alors être en dehors de la norme c'est, dans un certain sens, être encore défini dans un rapport avec elle. » (Butler 2004).

La petite fille du lac

« Une fois, c'était une petite fille. Sa mère l'avait habillée en garçon pour une fête costumée. Mais sa mère est morte, puis la petite fille est restée habillée en garçon. Tout le monde a pensé qu'elle était un garçon pour vrai. Personne après n'a jamais voulu croire qu'elle était une fille. » Cette histoire est celle que Marie-Pierre racontait à Camille quand elle l'amenait prendre de longues marches dehors, tard le soir, lorsqu'elle « n'en pouvait plus, qu'elle étouffait » auprès de Michèle, dans cette maison, dans ce corps. Par cette allégorie, Marie-Pierre démontre qu'elle se considère comme une femme depuis son enfance, mais que son enveloppe masculine l'obligeait à performer la masculinité; parce que c'était « naturel », c'était « normal ».

Les théories *queer* cherchent à défaire cette image de perversion ou de trouble psychologique associés, par la psychanalyse, aux marginalisés dont l'identité déstabilise l'ordre social cisgenre normatif²³. Étant donné que le sexe tout comme le genre sont des constructions sociales, chacun devrait être libre de déterminer son corps, son genre et sa sexualité. Pour Butler, la constitution du sexe/genre repose avant tout sur le principe de performance. Pour expliquer son raisonnement, la théoricienne s'appuie principalement sur la figure du travesti. En parodiant le

²³ Le terme cisgenre définit une personne dont le genre est en concordance avec le sexe biologique déclaré à l'état civil. J'emploie l'expression cisgenre normatif pour démontrer le contrôle et le maintien de la binarité exclusive des identités de genre dans les sociétés patriarcales.

genre féminin ou le genre masculin, les *drag queens* et les *drag kings* démontrent que la construction binaire des genres n'est pas homogène et contredit l'idée qu'il existe de « vrais hommes » ou de « vraies femmes » :

En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même - ainsi que sa contingence. En fait, une partie du plaisir, de l'étourdissement dans la performance, vient de la reconnaissance que le rapport entre le sexe et le genre est entièrement contingent vis-à-vis des configurations culturelles que peuvent prendre les unités causales censées naturelles et nécessaires. En lieu et place de la loi de cohérence hétérosexuelle, nous voyons le sexe et le genre dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité. (Butler [1990] 2006, p. 261).

Les pratiques transgenres prouvent que chaque individu est toujours dans un mode de performance, et ce, même s'il est cisgenre. Par mimésis, chacun est capable de reproduire les codes naturalisés de l'autre sexe. La parodie est d'ailleurs considérée comme l'un des procédés d'imitation les plus répandus. Si ces codes sont aisément reproductibles par le sexe/genre opposés, il revient à dire qu'ils sont socialement construits; la concordance du sexe et du genre ne réduisant pas l'aspect performatif du genre.

Alors que la majorité des féministes « essentialistes » composent avec ce fondement binaire des sexes dans une perspective d'émancipation des genres et de définition de la spécificité féminine, les théoriciennes *queer* interrogent en amont la naturalisation de ces catégorisations. Elles cherchent « à comprendre les enjeux politiques qu'il y a à désigner ces catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus. » (Butler [1990] 2006, p. 53). À l'instar de Foucault, Butler envisage les catégories de sexe et de genre comme des systèmes restreints basés sur le discours. Par conséquent, le dilemme du statut de la femme réside dans cette dimension, étant donné que le discours fait partie de la sphère publique et que les femmes en sont exclues. La naturalisation du « sexe » semble donc être une façon de maintenir la relation de domination existante et soi-disant nécessaire à l'intelligibilité de l'identité. (Butler [1990] 2006, p. 200-201).

Marginal-e et/ou subversif-ve

« Si le genre est construit, pourrait-il être construit autrement, ou son caractère construit implique-t-il une forme de déterminisme social qui exclut la capacité d’agir et la possibilité de toute transformation? » (Butler [1990] 2006, p. 70). C’est par rapport à ces normes d’intelligibilité sociales et à leur possible subversion, tel que le suggère Butler, qu’il convient d’étudier plus avant le film de Baillargeon. La thématique générale du *Sexe des étoiles* repose sur la quête identitaire, plus précisément celle de la reconnaissance d’une identité sexuée en marge de la culture dominante.

La transsexualité est une transformation complexe qui consiste à faire correspondre son sexe biologique avec son sexe psychologique. Comment s’accepter soi-même dans une société cisgenre normative? Est-il possible que, pour certains, cette pratique transgenre s’inscrive dans un désir de correspondre à la logique sociale hétéronormative et de se conformer à cet « idéal régulateur » qu’engendre la logique sociale? Louise Turcotte, dans la préface de *La pensée straight*, abonde dans ce sens : « [I]l me semble là aussi que ces déplacements identitaires [transgenres ou transsexuels] ne font que consolider les catégories genre/sexe. On utilise en l’occurrence les mêmes paradigmes sans aller au-delà du système binaire qui les caractérise, mais suffit-il d’intervertir les catégories pour les annuler? » ([1992] 2001, p.22).

Pour sa part, Judith Butler soutient que la transsexualité, l’intersexualité ou toute autre pratique transgenre doivent être différenciées d’un simple désir de correspondre aux normes identitaires prescrites, puisqu’il « peut s’agir d’un désir qui porte sur la transformation elle-même, d’une poursuite de l’identité en tant qu’exercice transformateur [...]; mais même si, dans chacun des cas, le désir d’une identité stable est à l’œuvre, il est important de voir qu’une vie vivable nécessite un certain degré de stabilité. » ([2006] 2012, p. 21). La transformation de Marie-Pierre, dans *Le sexe des étoiles*, fait en effet correspondre son sexe biologique avec son sexe psychologique et fait d’elle une femme hétérosexuelle, conforme socialement et acceptée par la « norme ». Cependant, comme elle devient une femme qui ne peut enfanter, elle échappe à ce que Monique Wittig nomme la « programmation initiale » du corps féminin : l’enfantement. ([1980]

2001, p. 55). Par conséquent, elle devient une figure féminine alternative, puisqu'elle conserve son statut paternel auprès de sa fille, tout en adoptant une attitude plus maternelle.²⁴

Les difficultés de reconnaissance de la diversité

La science, plus particulièrement celle de Freud, a défini les personnes transgenres comme étant atteintes de pathologie et souffrant de déviance; ceux et celles qui le sont, sont d'emblée craints, jugés et marginalisés. Cela a pour effet de limiter leur reconnaissance sociale.

Le terme « reconnaissance » désigne l'action d'admettre la légitimité d'une activité, d'une chose, d'une personne, etc. Par conséquent, le principe de reconnaissance participe du processus identitaire individuel. Puisque chaque individu souhaite être reconnu par ses pairs, l'identité se forme beaucoup par l'approbation des autres envers soi. Comme le souligne Judith Butler, le principe de reconnaissance et le désir sont intrinsèquement liés « et [...] ce n'est qu'au travers de l'expérience de la reconnaissance que chacun d'entre nous est constitué en tant qu'être socialement viable. » (Butler [2006] 2012, p. 14). La reconnaissance correspond à un passage obligé du processus identitaire individuel et, comme ses termes sont socialement construits, elle fait en sorte de discréditer la « nature » de ceux qui seraient « non-conformes », divisant ainsi les individus en deux catégories distinctes : sujet et non-sujet.

À ce propos, Butler ajoute :

La reconnaissance implique que l'on perçoive l'Autre comme séparé de soi, bien que structuré psychiquement de manière similaire. [...] La reconnaissance n'est ni un acte que l'on performe, ni un événement littéral au cours duquel nous « voyons » l'Autre et « sommes vus » par lui. Elle passe par la communication, avant tout verbale mais pas exclusivement, dans laquelle les sujets sont transformés par la pratique communicationnelle à laquelle ils prennent part. (Butler [2006] 2012, p. 156).

Alors que chez Irigaray, l'« Autre » symbolise ce « sexe [féminin] qui n'en est pas un » — non pas parce qu'il est inexistant, mais bien parce qu'il est multiple, je le rappelle — l'« Autre » représente, pour Butler, toutes les identités de sexe et de genre qui n'attestent pas de la norme

²⁴ Les termes « paternel » et « maternelle » sont employés ici dans leur sens le plus stéréotypé.

socialement imposée. Différentes mises en scène de relations interpersonnelles vécues par le personnage de Marie-Pierre permettent de rendre compte de cette expérience de reconnaissance.

Dans la séquence se déroulant dans le laboratoire où travaillait Marie-Pierre sept ans plus tôt, le spectateur assiste à une forme de reconnaissance instantanée de la transsexualité. Une caméra fluide suit, en travelling arrière, les pas lents et assurés de Marie-Pierre qui se dirige, tête haute, vers le bureau de son ancien patron. Le plan devient subjectif. Sur Marie-Pierre se pose le regard de la secrétaire :

CARMEN : Je peux vous aider?

MARIE-PIERRE : Oui (pause) Carmen (appuyé)... Je viens voir le Directeur...

Interloquée, Carmen semble difficilement comprendre pourquoi cette femme qu'elle ne connaît pas agit de façon si familière. Sans se présenter directement à elle, Marie-Pierre choisit plutôt de se laisser reconnaître :

MARIE-PIERRE : (prenant un objet sur le bureau) Tu l'as encore...

(Long temps)

CARMEN : Pierre?!

Le reste se passe de mots pour laisser place à l'émotion, alors que Carmen se lève pour serrer dans ses bras celui/celle qui, jadis, était sans doute plus qu'un simple collègue, mais aussi un ami. Pour Carmen, la reconnaissance est immédiate et se manifeste dans la seule prononciation du mot « Pierre ».

Cependant, il n'en est pas de même pour le Directeur du laboratoire. Sa conversation avec Marie-Pierre démontre qu'il semble incapable de reconnaître sa nouvelle identité :

DIRECTEUR : (regardant le sol) J'crois pas que tu le ferais... J'l'ai jamais cru...

T'as des couilles, Deslauriers. Y a pas à dire...

MARIE-PIERRE : Depuis que j'en n'ai plus, surtout!

DIRECTEUR : Comme tu dis, ouin... (le regarde enfin. soupire.) Comment ça va là-bas? Tu travailles sur quoi?

MARIE-PIERRE : Sur rien... j'me cherche, comme on dit chez les femmes!

DIRECTEUR : J'comprends pas Pierre, j'peux pas te l'cacher. Toi! Toi, Merde!

Mais pourquoi?! Rappelle-toi donc toutes les blagues qu'on faisait sur... sur les femmes...

MARIE-PIERRE : Des blagues que TU faisais...

DIRECTEUR : Mais tu riais?

MARIE-PIERRE : Non. Mais tu ne t'en es jamais aperçu...

DIRECTEUR : Regarde-toi donc! De quoi t'as l'air?

MARIE-PIERRE : J'ai l'air de c'que j'suis.

DIRECTEUR : T'as l'air ridicule!

Dans toute cette scène, filmée de façon très classique en champ/contrechamp, l'accent est mis sur le dialogue. En effet, par ses propos, Marie-Pierre cherche à faire comprendre à son ancien collègue que sa nouvelle identité de sexe/genre correspond à sa vraie « nature ». À l'inverse, les paroles du Directeur témoignent de son incompréhension, de son malaise, perceptible à sa façon de regarder le sol afin d'éviter le regard de Marie-Pierre sur lui. Lorsqu'il daigne enfin lever le regard vers elle, il est alors incapable d'arrêter de se tourner les pouces. Son attitude contraste avec celle de Marie-Pierre, douce et paisible. Sa maîtrise de la situation démontre qu'elle est parfaitement en confiance devant lui, et ce, malgré sa désapprobation et la dureté de ses propos à son endroit. Cela démontre notamment l'amitié sincère qui devait unir les deux protagonistes, en plus de montrer la certitude de Marie-Pierre par rapport à sa nouvelle identité.

Le Directeur mentionne « J'croisais pas que tu le ferais... J'l'ai jamais cru... » Ces quelques mots précisent que le Pierre de l'époque avait abordé son désir de changer de sexe avec lui. En ajoutant : « T'as des couilles, Deslauriers », le Directeur réfère à cette expression populaire qui associe une partie de l'organe génital masculin au courage. En répondant : « Depuis que j'en n'ai plus, surtout! », Marie-Pierre désamorce le ton dramatique de son interlocuteur et, du même coup, montre l'absurdité de cette expression exclusivement masculine. Par ailleurs, en appelant Marie-Pierre par son nom de famille – dénomination fréquente pour qualifier la fraternité masculine –, le Directeur manifeste son incapacité à absorber le choc de cette nouvelle. Alors que la conversation se poursuit, une distance est installée entre les protagonistes et le spectateur, la caméra se retrouvant maintenant de l'autre côté de la fenêtre qui donne sur le bureau du patron. « Tu vas faire quoi, maintenant? Du *striptease*? (rire) » La réplique du Directeur démontre non seulement son incompréhension par rapport au changement de sexe de son ancien collègue, mais renforce aussi les stéréotypes sur le statut que peuvent avoir les femmes en société.

La reconstruction de l'identité, toujours

Dans une séquence ultérieure, Marie-Pierre est assise dans un restaurant où Camille lui a donné rendez-vous. La coloration jaunâtre de la direction photo et le tailleur brun que porte Marie-Pierre font d'elle une femme qui semble issue d'une autre époque. Le camaïeu de cette scène, juxtaposé à la musique d'ambiance du restaurant – une mélodie de piano au tempo enjoué –,

rappelle certains films anciens en coloration sépia. Alors qu'elle attend en buvant une limonade, l'homme à la table voisine entame la conversation. En mangeant ses moules avec appétit, il lui raconte qu'il a rêvé, la nuit précédente, qu'il mangeait justement des moules et que ces dernières l'insultaient dans la langue de Shakespeare : « You damn asshole! You son of a bitch! You bastard! » Amusée, Marie-Pierre lui répond qu'il s'agit sans doute là d'un rêve sur « l'identité culturelle » pour lui révéler sa nature « anglophobe ». Intéressé, l'homme continue de flirter ouvertement. Les références à l'identité culturelle et la peur de l'assimilation symbolisent une peur plus générale de l'Autre, celle de la « contamination » de l'étranger qui n'a pas la même culture, la même nationalité, la même classe ou encore, qui a un sexe/genre « différent »; en l'occurrence Marie-Pierre.

La scène se poursuit, alors que Camille entre, souriante : « Allô papa! » L'homme, bouche bée, lance un regard à Marie-Pierre qui, se redressant pour se ressaisir, invite Camille à s'asseoir. Cette scène démontre d'abord le déni persistant de Camille par rapport à sa nouvelle situation familiale. Celle qu'elle persiste à appeler « papa » n'a plus les attributs du titre. Pour que la relation puisse se développer et évoluer, Camille doit renoncer à l'identité du père tel que définie par la société et composer avec la réalité. Bien que Marie-Pierre demeure son « père biologique », elle refuse que Camille l'appelle « papa », ceci le ramenant sans cesse à l'identité de Pierre et l'obligeant à performer davantage la féminité pour la convaincre de sa véritable identité. Dans la scène qui suit, Marie-Pierre confronte Camille et son entêtement à nier la réalité. Les deux femmes sont toujours assises au restaurant, mais elles sont maintenant seules. Marie-Pierre est à l'avant du cadre, dos à Camille, et regarde hors champ. Camille, de profil derrière elle, regarde au loin par la fenêtre qui lui fait face et qui laisse pénétrer cette lumière d'un jaune chaleureux et réconfortant. Marie-Pierre lui répète plusieurs fois qu'elle part dans quelques jours, mais Camille réplique toujours par une activité qu'elles devront faire toutes les deux dans les prochains jours. Alors que Camille s'est créée, pendant toutes les années d'absence de « Pierre », une figure paternelle parfaite, l'arrivée de Marie-Pierre dans sa vie chamboule son univers et ses attentes. Malgré tout, l'adolescente refuse pourtant de céder et espère conserver dans sa vie celui qu'elle aime plus que tout :

MARIE-PIERRE : (ferme, mais posée) Tu comprends pas, Camille, je m'en vais!

CAMILLE : (offusquée) Va-t'en! Tu trouveras personne ailleurs qui va t'aimer plus que moi! Personne!

La plastique en tons chauds, grâce à l'agencement de l'éclairage et des éléments pro-filmiques, enveloppe les personnages et confère une douceur antagoniste aux propos échangés.

Finalement, Marie-Pierre décide de s'installer pour quelque temps dans un petit appartement du centre-ville. Celui qui jouait autrefois le rôle du père devient peu à peu une présence maternelle pour sa fille, alors que sa mère biologique est de plus en plus absente. Le lien qui unit Camille et Marie-Pierre est bien différent de celui qui unit la jeune fille et à sa mère. Camille s'entête à appeler Marie-Pierre « papa », alors qu'elle nomme toujours sa mère « Michèle ».

Un soir où Camille lui rend visite, Marie-Pierre est en train de se confectionner une robe rouge :

CAMILLE : Qu'est-ce que tu fais?

MARIE-PIERRE : Une robe. Une femme a besoin d'une nouvelle robe de temps en temps.

(Temps)

CAMILLE : À toutes les minutes en Amérique du Nord, y a une femme qui se fait violer; savais-tu ça?

MARIE-PIERRE : Non.

CAMILLE : Y a une femme sur trois qui se fait battre au moins une fois dans sa vie.

Pour Camille, il semble absurde de vouloir devenir une femme lorsqu'on fait partie du sexe/genre dominant, surtout si l'on prend en considération les statistiques sur le harcèlement fait aux femmes. Elle exprime aussi par là ses craintes quant à son propre sexe et sa propre construction d'identité de genre.

Dans une scène subséquente, Marie-Pierre fera d'ailleurs l'expérience du pouvoir de sa robe rouge... et de celui d'un homme. Assise au comptoir d'un bar, ses allures de femme fatale ont tôt fait d'attirer l'attention d'un homme en costard. Une fois rendus dans l'appartement de Marie-Pierre, ils s'embrassent. Alors que l'homme tente de lui enlever sa robe, elle lui demande de s'arrêter. Mais l'homme en veut plus. Fermement, il tente de lui arracher ses vêtements. Elle réplique d'un coup qui fait valser l'homme sur le sol. Furieux, il quitte les lieux. Cette scène illustre la difficulté de l'acceptation sociale de soi. L'identité de Marie-Pierre est en processus de définition et passe notamment par le regard des autres. Dans ce cas-ci, elle doit, pour la première fois, affronter sa transsexualité dans la relation sexuelle et la peur du jugement semble l'emporter

sur le désir. La peur d'être non-reconnue comme « normalement » sexuée anéantit à la fois son désir sexuel et son désir de reconnaissance. Cette scène démontre aussi l'emprise et le pouvoir que s'octroient souvent les hommes sur les femmes, lorsque la dimension sexuelle est enclenchée.

La reconnaissance à l'adolescence

En examinant plus attentivement le personnage de Camille, il est possible d'affirmer que le processus par lequel elle passe pour accéder au statut de sujet s'apparente à celui de Marie-Pierre. Dès les premières scènes du film, le spectateur constate que l'apparence des deux adolescents, Camille et Lucky, est pratiquement identique. Bien que la réalisatrice admette que ce soit un hasard de *casting* – « Ils sont pareils, mais ce n'était pas voulu. C'est un hasard. Ils se ressemblent. Des fois, on ne sait même pas lequel est lequel. » –, leur physionomie androgyne enrichit la thématique de l'identité sexuelle. (Baillargeon 2011). Bien que l'identité de sexe et de genre soit établie dès la naissance, l'identité sexuelle, pour sa part, se construit à l'adolescence, lors des premières amours, des premiers désirs charnels, qu'ils soient pour le sexe opposé ou le même sexe. Le fait que les deux personnages adolescents soient d'apparence androgyne suggère l'idée selon laquelle les normes d'intelligibilité sociales par rapport à la catégorie masculin/féminin peuvent être dépassées.

Ce n'est que lorsque Marie-Pierre choisit de se déguiser en homme en pensant récupérer complètement l'amour sa fille que cette dernière accepte sa transsexualité.

CAMILLE : (donnant un coup sur le volant) Non, non! Arrête! J'veux pas y aller!

MARIE-PIERRE : (reprenant le contrôle de la voiture) Camille! Camille!

(Marie-Pierre range la voiture sur l'accotement de l'autoroute)

CAMILLE : J'veux pas aller à New York...

MARIE-PIERRE : Mais où tu veux aller Camille? Y a plein d'autres villes aux États-Unis. Où tu veux aller, on va y aller. Veux-tu aller à Boston? Veux-tu aller à Los Angeles? Qu'est-ce que tu veux que je fasse Camille? Je vais le faire...

CAMILLE : Je veux m'en aller chez nous, s'il te plaît... s'il te plaît, Ma...rie-Pierre (elle le regarde droit dans les yeux)

(il détourne son regard vers l'horizon).

Camille ressent un profond malaise en voyant les seins de Marie-Pierre sous le costume de Pierre et constate que la personne qui est dans sa vie depuis les derniers mois, c'est Marie-Pierre, et non une performance de Pierre. En l'appelant Marie-Pierre pour la première fois, Camille fait preuve

d'acceptation devant cette réalité qui est maintenant la leur. « Quand [Camille] le fait changer de vêtements pour qu'il s'habille en homme, elle s'imagine qu'il va redevenir un homme. Mais quand elle le voit dans l'auto [à la fin du film], elle s'aperçoit que ça ne marche pas, que ce n'est pas l'habit qui fait le sexe. » (Roy 1993, p. 10).

À la fin du film, alors que Camille constate l'arrivée de ses premières règles, le spectateur constate qu'elle a choisi de performer la féminité. On la voit se maquiller juste avant d'aller faire une promenade en scooter avec celui qu'on devine être son amoureux, Lucky. Ce qu'elle a vécu dans les derniers mois l'a fait mûrir. La reconnaissance de l'identité de Marie-Pierre semble l'avoir aidée à s'affirmer elle-même. Ceci confirme par ailleurs que la présence d'un père transgenre dans l'univers de Camille n'a pas fait en sorte de marginaliser son propre processus identitaire.

Un succès sans frontières, une carrière délimitée

Lors d'une entrevue accordée à André Roy en 1993, lors de la sortie officielle du *Sexe des étoiles*, Paule Baillargeon raconte :

Après *La cuisine rouge* j'ai été tellement, tellement frappée d'ostracisme, que ça m'a pris cinq ans pour m'en remettre. Il a fallu que je prouve que j'étais capable de faire un film. Maintenant, je crois l'avoir prouvé. Je travaille actuellement à un projet, je me croise les doigts, mais je suis certaine qu'il va aboutir. (p. 11).

Malheureusement, ce projet dont elle parle avec enthousiasme n'a jamais vu le jour. Avec toute la notoriété qu'a connue le film *Le sexe des étoiles*, il est difficile de comprendre pourquoi les institutions n'ont pas été davantage convaincues du talent de la réalisatrice. Ce n'est qu'en 2011, près de 20 ans plus tard, que le public québécois peut renouer une fois de plus avec l'univers fictionnel de Paule Baillargeon.

Par la suite, elle ne réalise que deux autres films, *Claude Jutra, portrait sur film* en 2002 et *Le petit Jean-Pierre, le grand Perreault* en 2004; deux projets documentaires offerts à une réalisatrice qui se définit par la fiction. Encore une fois, les producteurs la brimeront dans sa liberté d'expression. Amère de ne pas avoir complété l'œuvre adressée à son ami Claude Jutra comme elle l'entendait, elle conclut :

Une bataille épique a eu lieu entre le producteur majoritaire et moi en ce qui concerne la fin du film. Je voulais utiliser des plans qui avaient été tournés hors production et qui m'appartenaient, plans qui, à mon avis, étaient ceux qu'il fallait pour conclure le film sur Claude Jutra. Je n'en dormais pas la nuit et je croyais que si je ne terminais pas ce film comme je le souhaitais, j'en mourrais. [...] J'ai perdu la bataille, les plans furent interdits, et le *Jutra* est pour toujours amputé de sa vraie fin. Deux ans après la sortie du film, j'en ressens encore une tristesse mêlée de colère. (Baillargeon 2006, p. 91).

Ces plans qu'elle désirait insérer, Paule Baillargeon affirme qu'ils provenaient d'une collection personnelle. Comme l'industrie l'empêche de terminer le portrait filmique de Jutra comme elle l'entend, la réalisatrice choisit d'amorcer son propre portrait cinématographique avec des images de tirées d'une fiction de Jutra dans laquelle elle a jouée. Pour lui rendre hommage? Sans doute. Mais, selon moi, il s'agit surtout d'une affirmation de cette liberté créatrice qu'on lui a jadis retirée.

CHAPITRE 5

TRENTE TABLEAUX : UNE CONSTRUCTION FÉMINISTE

« Toutes les vies méritent d’être racontées. »
Paule Baillargeon, *Trente tableaux*

Alors que nous entamons la deuxième décennie des années 2000, comment se porte le féminisme? Les féminismes? Depuis quelques années, le terme semble avoir mauvaise presse. On l’associe fréquemment à une époque ancestrale ou radicale, voire même exclusivement au lesbianisme, et, pour plusieurs, les revendications qui en découlent n’ont plus leur raison d’être à l’ère des médias sociaux. Avec le web 2.0 est né le cyberféminisme. Au même titre que les mouvements qui l’ont précédé, le cyberféminisme ne se contente pas d’une définition unique. Cependant, le préfixe cyber signifie qu’il s’interroge sur et/ou dans les médias numériques actuels. « Les médias en réseau et ses caractéristiques spécifiques en terme de simulation et de communication en sont une part intégrante. La position du sujet Cyberféministe est directement reliée à ce médium. » (<www.cyberfeminisme.org>). L’instantanéité et la subjectivité qu’imposent notamment les plateformes d’interaction sociale – tels que Facebook, Twitter, les blogues, etc. –, et dont le mot d’ordre est la liberté d’expression, permettent à de « jeunes féministes »²⁵ de s’interroger sur les nouveaux enjeux des mouvements aussi rapidement que leurs détracteurs. Tanya Déry-Obin relate son expérience personnelle en tant que blogueuse, alors qu’elle devient la cible d’attaques personnelles :

J’ai écrit au « je », me référant à mon identité de féministe québécoise et francophone, construite et inspirée par les expériences, discussions et rassemblements partagés avec d’autres personnes qui se sentaient interpellées par cette identité; un « je » partagé par d’autres, mais

²⁵ Cette expression, empruntée à Maria Nengeh Mensah, ne définit pas une catégorie d’âge, mais doit plutôt s’entendre au sens de renouveau, d’actuel.

interprété à ma façon, qui n'est pas soluble dans mon identité totale. J'ai été étonnée lorsque ce « je » est devenu la cible de commentaires visant directement ma personne. Plutôt que d'aborder les questions à la fois pratiques et théoriques liées au féminisme que je soulevais, des commentateurs et commentatrices se sont plutôt intéressés à *mon* rapport à la séduction, allant jusqu'à me donner des conseils à vague teneur psychologique à mettre en pratique dans ma vie personnelle. Comme le disait Ebony Utley : pour bloguer, il faut être prête à mettre sa subjectivité en jeu. (2011, p. 39-40).

Toutefois, il est important de mentionner que le féminisme contemporain n'est pas celui des années 1970, ni celui des années 1990. Comme chaque mouvement émergent, il s'inspire de ceux qui l'ont précédé. Il prend en compte le passé, les luttes menées, les avancées. Il évolue, comme celles et ceux ²⁶ qui le forment, pour correspondre à notre réalité sociale actuelle. Les « jeunes féministes » se positionnent par rapport aux enjeux véhiculés par les « courants » précédents afin de cerner leur propre démarche, leurs propres interrogations, tout en conservant cette pluralité et ce caractère hybride dont le féminisme a toujours fait l'objet. Ceci s'exprime par la multiplicité des tendances qui se manifestent encore; certains groupes défendant la valorisation des acquis du passé, d'autres luttant pour les droits des femmes tout en refusant l'étiquette « féministe ». « Celles (et ceux) qui refusent l'étiquette féministe, paradoxalement, reconnaissent souvent les situations d'inégalité entre les sexes. » (Nengeh Mensah 2012, p. 19). Même chez les militant-e-s, le terme semble parfois trop lourd de sens, comme si les différentes définitions que le mouvement a pu prendre au cours des dernières décennies faisaient en sorte que cette appellation ne signifie désormais plus rien. C'est aussi l'impression qu'en a Paule Baillargeon : « Il y a de tout, donc ça ne veut plus rien dire. Pour moi, être féministe, c'est clair : c'est l'égalité des droits et des devoirs entre les hommes et les femmes. Moi, ce que je veux, ce qui m'intéresse, c'est ça. » (2011).

Doit-on trouver un nouveau terme pour définir la lutte actuelle? Alors que l'emploi du terme « essentialisme » échauffe encore les esprits, on se questionne aussi sur l'usage du mot « féminisme ». Au même titre que le débat sur l'« essentialisme », cette remise en question me semble bénéfique, puisqu'elle permet de saisir toutes les significations et les ramifications des « courants » actuels. « Remettre en question un terme, comme le terme "féminisme", c'est se demander comment il s'emploie, quels engagements il implique, quels objectifs il permet

²⁶ En effet, dans les mouvements actuels, il n'est pas rare de voir des hommes se proclamer féministes; au même titre où plusieurs femmes n'adhèrent en rien aux différents groupes ou courants.

d'atteindre, quelles transformations il subit. La fluidité du terme n'empêche pas son usage. » (Butler [2006] 2012, p. 208). Fort heureusement, certains groupes persistent à employer ce vocable qui, peu importe le sens qu'on lui donne, demeure le plus pertinent pour définir le mouvement, et ce, même si leurs visées sont parfois contradictoires.

Comme je le mentionnais précédemment, les factions actuelles ont évoluées, notamment avec les avancées technologiques et l'arrivée du cyberféminisme. On parle désormais du caractère plus individuel, médiatique et numérique qu'emprunte la « troisième vague ». Maria Nengeh Mensah mentionne qu'au Québec, les « jeunes féministes » investissent largement « la culture populaire et alternative » et que la « recherche d'une forme d'authenticité et de liberté serait profondément ancrée dans cette politisation partagée entre plusieurs "causes". » (2012, p. 17-18). Au même titre où ses œuvres antérieures reflétaient la vague féministe du moment, le plus récent film de Paule Baillargeon s'intègre directement dans ce nouveau « courant » – si récent qu'on hésite encore à le qualifier véritablement de « troisième vague ». Les œuvres fictionnelles de la réalisatrice, bien que peu nombreuses, n'ont cessé d'être à l'avant-garde des théories féministes émergentes. Ainsi, tous ses films de fiction s'inscrivent dans ce qu'il conviendrait d'appeler une « prise de parole féministe ».

Plusieurs théoricien-ne-s au cours des dernières décennies se sont penchés sur la question de l' « écriture féminine », comme Annette Kuhn, par exemple :

The argument here is that dominant modes of representation constitute forms of subjectivity – the subject fixed by closure, for example – characteristic of a masculinist or patriarchal culture, and that to write « in the feminine » is in itself to challenge the ideological constitution of dominant modes of representation. It is in this respect that such a cultural practice may be considered as feminist. (1982, p. 18).

Du côté de Luce Irigaray, le concept est développé plus largement, dans une perspective de prise de parole autre²⁷ :

Je crois que parler-femme, ce n'est pas plus parler des hommes que de la femme. Cela implique un autre mode d'articulation entre le désir et le langage masculins et féminins, mais cela ne signifie pas parler *des* hommes. Ce qui serait encore une fois une sorte de renversement de

²⁷ Conséquemment, elle réfère à toute forme langagière permettant de prendre la parole; non pas seulement à l'écriture, comme le fait Kuhn.

l'économie du discours. Parler-femme permettrait, entre autres, aux femmes de parler aux hommes... (1977, p. 134).

Loin de faire l'unanimité chez les théoricien-ne-s, mêmes féministes, l'« écriture féminine » est généralement contestée pour sa tendance « essentialiste ». Plusieurs groupes refusent d'admettre, avec raison, que les femmes possèderaient une façon d'écrire propre à leur sexe. C'est la raison pour laquelle je préfère parler de « prise de parole féministe », et ce, dans l'optique du « parler-femme » proposé par Irigaray. Dans le cas présent, cela représente toute œuvre fondée sur la déconstruction des codes cinématographiques stéréotypés et des modes de représentation sexués dominants. Contrairement à Kuhn, je ne considère pas qu'il suffît de bouleverser les modes de représentation dominants pour créer une œuvre féministe, au même titre que tout film réalisé par une femme ne doit pas automatiquement porter cette étiquette. Le caractère féministe d'un film est une donnée largement plus complexe. Ceci dit, j'appuie les propos de Paule Baillargeon lorsqu'elle affirme :

[Les femmes] n'ont pas le même bagage. Nous autres, on sort à peine de la maison. À peine! [...] nos mères, nos grands-mères, notre passé, tout ce qu'on a vécu, tout ça, c'est dans la maison que ça se passait. Ça ne veut pas dire qu'il ne se passe rien dans les maisons – il s'en passe, mets-en –, mais c'est dans la sphère de l'intime. [...]. L'expérience des femmes, quand elle va vraiment changer, ce dont on va parler va vraiment changer aussi. (Baillargeon 2011).

Je crois que ce bouleversement des expériences dont parle Baillargeon a présentement lieu et que son plus récent film y participe. En racontant différents moments marquants de sa vie, la réalisatrice dresse aussi le portrait de la Révolution féministe québécoise. L'engagement féministe qui s'inscrivait dans ses œuvres précédentes est toujours présent dans *Trente tableaux*. Comme les mouvements, la réalisatrice a évolué, s'est renouvelée, présentant aujourd'hui un long métrage mature et réfléchi, traitant d'un sujet personnel, par le biais d'une esthétique singulière.

En toute liberté

C'est en 2007 que Paule Baillargeon effectue son retour dans l'univers de la fiction, alors qu'elle collabore au film collectif *Un cri au bonheur*, où l'imaginaire de la poésie investit l'écran grâce à celui de 11 cinéastes. En 2009, le gouvernement du Québec décerne à la réalisatrice le prix Albert-Tessier, qui récompense chaque année un artisan du cinéma dont le parcours et les

productions artistiques ont contribué à l'essor et la renommée de notre cinématographie nationale. Dans la foulée, Baillargeon est sélectionnée pour participer à la première édition de résidence du programme français de l'Office national du film. Pendant deux ans, l'ONF s'engage à fournir les ressources nécessaires afin d'appuyer les créateurs dans la réalisation d'une œuvre personnelle.

Ainsi, pendant deux ans, Paule Baillargeon travaille à réaliser le film de sa vie; au sens propre comme au figuré. En effet, *Trente tableaux* est une œuvre magistrale, où la réalisatrice se dévoile elle-même, avec franchise et authenticité, en racontant différents moments marquants de sa vie. Ses souvenirs se succèdent sous forme de tableaux distincts, comme le titre l'indique. Combinant, entre autres, des extraits de films de famille, des photos d'archives et des dessins animés de ses propres croquis, le film propose une facture visuelle éclatée. Cette dernière est juxtaposée à une bande-son alliant musique originale – composée notamment par Blanche Baillargeon, fille unique de la réalisatrice –, ainsi qu'une voix *off* purement féministe – celle de la réalisatrice.

Le monopole de la voix *off*

Depuis que le cinéma est « parlant », la voix hiérarchise la trame sonore. Conséquemment, le cinéma classique a conditionné le spectateur à ne percevoir la voix des personnages féminins que dans le champ du visible, synchronisée au corps. « Il est rare qu'on présente une voix de femme séparée du corps qui la supporte. [...] Le personnage féminin est confiné dans le champ de vision et d'audition de l'homme. » (Pérusse 1997, p. 90). Le cinéma classique n'a aucune voix *off* féminine comparable à celle, désarticulée, décorporalisée des personnages masculins qui, eux, ont le pouvoir de narrer une histoire depuis cette perspective privilégiée que constitue le « hors diégèse ». (Chaudhuri 2006, p. 51). Certes, les films contemporains ont dépassé ce niveau d'aimantation entre la voix et le corps féminin. Cependant, le cinéma étant encore largement dominé par des productions masculines, les mises en scène alternatives demeurent plutôt marginales. Par ailleurs, la voix narrative omnisciente continue d'être le monopole d'hommes à la voix grave et posée, voix qu'on persiste à comparer à celle de Dieu... Et Dieu est un homme, n'est-il pas?

Cette voix sans corps, Michel Chion la qualifie d'acousmatique. D'abord utilisé par Pierre Schaeffer pour parler de musique concrète, ce terme est rapidement repris par Chion afin de définir tous les sons, la musique ou encore les voix qui émanent du centre de l'image cinématographique, mais dont la source demeure imperceptible, inaccessible au spectateur. Pour Chion, il s'agit là d'une des utilisations les plus riches que le cinéma puisse faire du son et, de surcroît, de la voix. (Chion 1982, p. 19). Ainsi, une voix acousmatique féminine est une alternative intéressante pour redéfinir l'un des codes narratifs normatifs érigé comme primauté masculine. Autrement dit, une voix *off* féminine constitue une figure de résistance par rapport au modèle hégémonique dominant.

Cette avenue est empruntée par Paule Baillargeon dans *Trente tableaux*. Le film présente plusieurs niveaux de narration distincts, notamment parce que Baillargeon y est à la fois scénariste, réalisatrice, actrice, dessinatrice et, évidemment, narratrice. Elle s'inscrit, dans cette œuvre qui expose ses souvenirs de façon fragmentée, à la fois comme « personnage » féminin alternatif et comme figure de résistance par rapport aux codes dominants du cinéma – entre autres, par le caractère féministe que dévoile la narration.

Au fil des séquences, Paule Baillargeon se révèle comme fille, femme, amoureuse, mère, féministe, comédienne, cinéaste... Elle crée, raconte, lègue. En remontant le temps, elle expose sa vie, sa carrière, mais surtout, l'histoire d'un parcours identitaire dont la pleine réalisation est définie dans ce « Je » qui prend la parole pour raconter une histoire : la sienne, en lien avec celle de plusieurs milliers de femmes québécoises.

Les frontières du réel

Dans la société comme au cinéma, des catégories génériques existent. La scission entre le féminin et le masculin s'apparente à celle créée entre le documentaire et la fiction : on cherche toujours à intégrer les « entre-deux » dans l'une ou l'autre des cases existantes. Pour la régie du cinéma, *Trente tableaux* est un film documentaire. Toutefois, ce classement me semble plutôt expéditif, voire restrictif, car le film va au-delà des caractéristiques du documentaire. Il amalgame plutôt fiction et documentaire, de sorte que, selon moi, il se situe davantage dans ce genre hybride appelé autofiction.

Ce néologisme émerge dans la langue française en 1977 sous la plume de Serge Doubrovsky. En l'employant sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*, l'auteur cherche à qualifier son œuvre qui allie contenu autobiographique et forme romanesque. D'après la définition qu'il en donne, l'autofiction est « une fiction, de faits et d'événements réels ». (Doubrovsky [2007] 2013). Le contenu est donc de l'ordre du réel, alors que la part fictionnelle se rattache à la forme, notamment dans la façon dont l'auteur-e/narrateur-trice reconstruit et lie tous ces éléments véridiques ensemble. Par ailleurs, il soutient que l'un des éléments primordiaux du genre est l'homonymat entre l'écrivain-e et le protagoniste du récit. Dans le texte « Les points sur les i », Serge Doubrovsky précise davantage sa pensée :

Je crois que le projet de s'écrire change aussi la syntaxe d'une langue [ou d'un langage]. Il y a des trous, des blancs, des béances, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées. [...] Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peuvent être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps; l'autre, c'est le texte. Mais le texte peut s'efforcer de retrouver les mouvements intimes vécus, les contradictions. ([2007] 2013).

Autrement dit, il s'agit toujours d'une reconstruction d'événements passés, où un contenu réel est plongé dans une esthétique fictionnelle. L'autofiction est, en ce sens, composée de moments stratégiques de la vie d'un-e auteur-e/narrateur-trice et restitués dans une forme déconstruite, une temporalité décalée.²⁸

Paule Baillargeon inscrit elle-même son travail dans ce qu'elle nomme « le genre du milieu » :

Tu vois, le film que je viens de faire, *Trente tableaux*, il fallait [que la régie] le mette dans une catégorie, donc il est dans le documentaire. Pour eux, ce n'est pas un film de fiction. Mais ce n'est pas un documentaire non plus. Moi, ce que j'aime vraiment, ce sont les films du milieu. C'est comme un conte. On se fait raconter une histoire. J pense que c'est là que je suis, moi. Dans cette espèce de milieu. (Baillargeon 2011).

²⁸ Il convient de mentionner que l'autofiction comme l'entend Doubrovsky a connu son lot de détracteurs. En effet, pour le duo Vincent Colonna et Gérard Genette, l'autoréférentialité du genre correspond à la mise en scène de l'auteur-e/narrateur-trice dans un contenu totalement fictif : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros, mais qui ne *m'est jamais arrivée*. » (Carrier-Lafleur [2010] 2013). Cependant, je ne m'attarderai ici qu'à la définition originale faite par Doubrovsky.

Ce « milieu » s'apparente aussi à la « docu-fiction autobiographique » définie par Gilles Marsolais dans son ouvrage *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Par cette locution, Marsolais théorise cette démarche où un auteur-e combine documentaire et fiction afin d'aborder différents éléments de sa vie personnelle, et ce, par l'entremise de divers procédés techniques. La fusion opérée entre les genres cinématographiques et les rôles des protagonistes intervient sur la capacité de distinction du spectateur entre le réel et le fictif. En ce qui concerne *Trente tableaux*, fiction et documentaire ne sont pas fusionnés comme l'entend Marsolais. Dans ce film, le contenu est véridique, alors que l'aspect fictionnel provient essentiellement de l'esthétique et de la temporalité.

Il s'agit ici de démontrer comment *Trente tableaux* s'intègre dans le genre qu'est l'autofiction, et ce, par ses innovations stylistiques, sa narration et sa déconstruction temporelle. Ces procédés langagiers et esthétiques permettent à Paule Baillargeon de s'affranchir d'une conception préétablie de la subjectivation afin de créer un sujet hors des codes et des normes, qui interpelle autant la sphère privée que collective. La prise de parole au « Je » l'établit comme sujet, alors que son regard actuel sur des événements passés fixe sa subjectivité féministe.

Commenter sa propre histoire

Le film s'amorce, de façon conventionnelle, avec le générique d'introduction. La productrice est à peine nommée qu'une scène de fiction surprend le spectateur. Dans cet extrait tiré du film *La dame en couleurs* (1985) de Claude Jutra, une religieuse – interprétée par Paule Baillargeon – retire son voile, son bandeau et sa croix. Cette scène possède une riche symbolique quant à la suite du long métrage, car tout comme son personnage, Paule Baillargeon s'apprête à lever le voile sur sa vie. (<onf-nfb.gc.ca/medias>).

Dès le premier tableau, le ton est lancé :

NARRATRICE : J'écris. J'ai 30 ans. J'attends. J'attends comme une femme attend. On sonne à la porte. Un homme est là. Il tient à la main un petit paquet de feuilles dans un sac de plastique transparent, attaché par un ruban blanc. Il me tend le petit paquet et, alors que je le prends et que mes doigts touchent ses doigts, il dit : « Nous vaincrons. »

Paule Baillargeon célèbre son trentième anniversaire en 1983, alors que les femmes regagnent doucement les cuisines, comme elle l'avait prédit. « Nous vaincrons. » Ces mots que prononce

l'homme sur le pas de la porte, rappellent toutes ces luttes – féministes, religieuses, politiques – menées de front au Québec dans les années 1960 et 1970. Quelques tableaux plus loin, le spectateur comprend que cette expression symbolise aussi la victoire d'un couple – celui-là même que formeront, pendant plusieurs années, Paule Baillargeon et cet homme –, malgré un contexte social patriarcal qui persiste à diviser les individus selon leurs sexes et leurs genres.

Ce film s'inscrit d'emblée comme une œuvre féministe. Tous les événements que raconte Paule Baillargeon sont empreints de son regard de femme qui a toujours pris part aux mouvements et qui continue d'en suivre l'évolution. En ce sens, plusieurs événements référant à son enfance et son adolescence sont connotés par son expérience de féministe; notamment cette séquence où, à l'âge de dix ans, une envie irrésistible lui prend de participer au concours de dessins qu'affiche la boîte de céréales. « Pour l'instant, je suis seule à table pendant que ma mère est une ménagère dans la cuisine. » Comme toutes les femmes de son époque, sa mère reste à la maison pour s'occuper des enfants et des tâches ménagères. Les paroles prononcées jouent ici sur deux niveaux d'interprétation. D'une part, le spectateur perçoit la banalité et la « normalité » du rôle de la mère pour l'enfant de dix ans qu'était Baillargeon, alors que de l'autre, il ressent la volonté de l'auteure de démontrer, par cette simple remarque, « l'héritage » contre lequel elle s'est battue.

Elle poursuit ensuite son histoire en disant que pour participer au concours, il suffit de dessiner Robin Hood. À l'écran, un dessin animé de Robin Hood le présente, gambadant avec son costume vert : « Robin Hood est *cute*. Il porte des collants, une petite jupe et un chapeau avec une plume. Si ce n'était de la moustache, on pourrait presque croire que c'est une fille. » Sur ces mots, Robin Hood enlève sa moustache. Ce geste suggère que sa moustache n'est peut-être qu'un déguisement. Ce jeu sur l'identité de genre rappelle celui-là même qui permettait aux femmes d'une autre époque de pénétrer la sphère publique, d'investir la culture et de s'imposer comme sujet – comme ce fut le cas pour Aurore Dupin, mieux connu sous le pseudonyme de Georges Sand.

Tous ces dessins de l'auteure semblent surprenants dans son univers créatif, puisqu'elle avoue dans ce tableau que ses aspirations de dessinatrice ont été tuées ce jour-là, en même temps qu'elle : « Et ma mère dit, en reposant la boîte de céréales sur la table : "Comme c'est dommage que tu n'aies pas de talent en dessin." Les mots tombent doucement de la bouche de ma mère et ils me tuent. » À l'image, le dessin animé d'une petite fille éclate en morceaux, tel un miroir, ne

laissant qu'un « petit squelette » devant le portrait, grandiose, de la mère à l'arrière-plan. Cette histoire, Paule Baillargeon l'a déjà racontée. En effet, pour le recueil de textes *Métier : réalisation*, elle avait écrit que cet événement « [l'avait] laissé muette pour de nombreuses années. » (2006, p. 89).

En vieillissant, son mutisme se mue en une colère qu'elle a du mal à crier. La douleur d'être une femme dans une société où elles ne sont pas reconnues, écoutées et entendues génère en elle des pensées suicidaires depuis quelques années, et ce, même si on lui assure qu'elle « a tout ce qu'une fille peut désirer, et même davantage. » Un zoom optique présente, en gros plan, les seins d'une femme nue dessinée au stylo bille bleu. L'image accolée aux paroles permet de questionner le rapport du cinéma dominant au corps féminin, à l'attitude superficielle imposée aux femmes. Cela suggère aussi qu'une femme jeune et jolie possède certainement tout ce dont elle peut rêver, et que ses attributs féminins sont certainement un atout. Un second dessin succède au précédent, montrant maintenant une autre femme nue, cette fois-ci dans une position affriolante, alors qu'elle offre littéralement son sexe au spectateur : « Depuis maintenant trois ans, presque quatre, je veux absolument me suicider. » L'utilisation de ses dessins, accolée à la puissance de ses propos, illustre l'instrumentalisation du corps féminin et ses répercussions.

Ce n'est qu'à l'âge de 27 ans que Paule Baillargeon dessine pour la première fois. Plutôt que d'acheter un fusil et d'appuyer sur la détente, elle se rend au dépanneur du coin pour acheter des feuilles et un crayon afin de se sortir de sa léthargie. Bien qu'à ce moment-là, elle cache ses dessins parce qu'elle ne les trouve pas beaux, elle admet à présent qu'ils ont changé sa vie, qu'ils l'ont littéralement sauvée. Son premier croquis représente des femmes sur des chaises. Consciemment ou non, cette première œuvre est liée à l'un des nombreux souvenirs de sa mère, exprimé plus loin dans le film :

NARRATRICE : J'ai 13 ans. Et l'histoire que j'écoute est celle de ma mère. Ma mère raconte, assise sur une chaise, avec ses amies, assises elles aussi sur des chaises, alors que je suis là, invisible. Elles racontent leur vie de ménagères trompées et méprisées. Ces femmes travaillent comme des bêtes. Elles, dont on dit qu'elles ne travaillent pas. Et pourtant, pour moi, elles sont assises. Toujours assises.

Encore une fois, la narration est partagée entre la perception de la fillette de dix ans et celle, actuelle, de l'auteure. L'enfant est invisible aux yeux de ces femmes qui, elles-mêmes, sont invisibles aux yeux de cette société patriarcale. Mais cela, Paule Baillargeon ne l'apprend que

plusieurs années plus tard, alors qu'elle-même est devenue une « femme ». Parce qu' « on ne naît pas femme : on le devient. » (Beauvoir 1949, p. 285).

Michel Chion soutient que « [l]a voix serait un espace de liberté que la femme aurait à reconquérir. » (Chion 1982, p. 11). Dans ce film, la voix de Baillargeon, en tant que narratrice de sa propre histoire, conquiert cet espace de liberté, en plus d'accentuer le caractère éminemment subjectif du discours par l'intermédiaire de commentaires et d'interprétations qu'elle s'autorise sur sa propre vie. Sa voix omnisciente hiérarchise le son et génère la plastique du film, entraînant la reconstitution de ses souvenirs fragmentés à l'aide d'images du passé – photos, dessins, extraits de films, etc. –, créées ou glanées, ça et là, au fil du temps.

Naïfs et suggestifs

Les nombreuses œuvres picturales de la réalisatrice qui imagent *Trente tableaux* possèdent toutes cette esthétique singulière, où les traits abstraits et la disproportion des corps rappellent toujours une certaine forme d'art naïf les liant à l'enfance. Comme Baillargeon réalise son tout premier dessin à l'âge de 27 ans, celui-ci – ainsi que la plupart de ceux qui suivront – semblent porter la marque de la fillette de dix ans qui, un jour, a voulu dessiner Robin Hood. Malgré cela, ses dessins – parfois exécutés au stylo bille ou au crayon à mine, certains alliant même des coloris pastels de peinture acrylique – expriment tous des sujets adultes. Ils oscillent toujours entre l'abstraction du figuratif, voire une certaine forme d'automatisme dans la démarche, et des sujets d'expression élaborés souvent liés au féminisme. Ainsi, *Trente tableaux* nous permet notamment d'admirer l'œuvre baptisée *La femme-sacoche*. Il s'agit d'une œuvre d'un peu plus d'un mètre, découpée dans du papier brun et peinte à l'acrylique, et représentant une femme dont la tête est dotée d'une poignée. Cette création rappelle, entre autres, que les genres sont socialement construits.

Puisque *Trente tableaux* est une œuvre de collage composée de différentes techniques artistiques, une lecture/projection/exposition a même été organisée pour faire la promotion du film dans les Maisons de la culture. L'événement débutait avec la lecture d'extraits du film par Paule Baillargeon, accompagnée à la contrebasse par sa fille Blanche Baillargeon. Les convives étaient

ensuite invités à admirer les créations picturales de la réalisatrice et certains textes écrits qui ont inspirés l'artiste pour (re)construire son film et ses souvenirs. Il était donc possible d'admirer directement ses dessins à l'esthétique singulière. Enfin, une projection de *Trente tableaux* complétait la soirée, suivie d'une période de questions-réponses en compagnie de la cinéaste.

Recomposer le passé

Dans le film, tous les tableaux qui s'enchaînent, dans le désordre, alors que Paule Baillargeon a successivement dix ans, 60 ans, 25 ans, sont liés par des plans actuels permettant de rattacher ses souvenirs au présent. Tournées précisément pour le film, ces séquences montrent Baillargeon alors qu'elle quitte Montréal en direction de l'Abitibi. Sur ces plans, la narration s'interrompt pour laisser toute la place au son direct – le moteur des voitures qui passent, le vent dans les feuilles, la respiration de Baillargeon, etc. –, comme si Baillargeon recomposait, dans ce moment présent, assise au volant de sa voiture, les souvenirs qui s'enchaînent dans les tableaux suivants.

En fait, un seul de ces plans comporte une narration. L'auteure est assise sur un parapet au bord de la route 117 dans le parc de la Vérendrye, et regarde le lac qui s'étend sur l'horizon : « Ici commence le Nord abitibien, le pays de mon enfance, où je reviens toujours, éternellement en manque de son paysage. » Comme si c'était cette route parsemée d'épinettes menant à sa région natale qui faisait jaillir tous ses souvenirs entremêlés, rappelant la trame narrative de certains *road movies* où l'émancipation du personnage passe par les kilomètres parcourus vers l'objet de sa quête.

L'empreinte du collectif dans le personnel

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, raconter sa propre histoire engage à la fois le privé et le collectif. « Il n'existe aucun "je" qui ne renvoie nécessairement à l'Autre. [...] Écrire sur soi, c'est inévitablement écrire sur les autres. » (Doubrovsky s.d.). L'œuvre de Baillargeon n'échappe pas à la prémisse : « Je parle de l'Histoire des femmes. Je raconte, à travers ma propre

vie, l'histoire des femmes au Québec et l'histoire des femmes en général. Un film qu'on ne voit pas tellement, qui n'existe pas. » (Baillargeon 2011).

Dans *Trente tableaux*, la chronologie déconstruite, l'utilisation de dessins animés et l'intégration de films de famille ou de films de fiction dans lesquels a joué Baillargeon, composent la part fictionnelle des souvenirs de l'auteure. L'hybridité du film entraîne le spectateur dans un univers singulier, poétique et expérimental, suscitant sa réflexion et l'amenant jusqu'à s'identifier à la protagoniste qui nous raconte son histoire. En réalisant un film basé sur des éléments de sa propre vie, Paule Baillargeon écrit aussi sur l'évolution – et les différentes révolutions – de la société québécoise. Comme lorsqu'elle se souvient de la Révolution féministe à laquelle elle prend part sans tarder, car elle sait que ça ne durera pas, ou encore lorsqu'elle se remémore les événements de la crise d'Octobre et des politiques de Trudeau.

Dans le tableau où elle parle de Trudeau, un extrait d'*Entre tu et vous* (1970) de Gilles Groulx est repris, montrant le personnage interprété par Baillargeon nue, étendant sa lessive. Entre une petite culotte et une courte étole de prêtre, elle accroche un drapeau du Québec et un chandail sur lequel est inscrit le slogan « Vive le Québec libre! ». Ce plan est ensuite suivi d'un très gros plan de la bouche de la comédienne : « Nous, les femmes, sommes perpétuellement dans des événements d'Octobre. » Dans ces plans fictionnels empruntés, où le corps de Baillargeon est en jeu, se trouvent tous les éléments des révolutions québécoises : sexe, religion, politique. En quelques minutes, le spectateur passe du studio de l'ONF de 2011 à la crise d'Octobre de 1970. Par l'intégration de ces plans, la situation des femmes de l'époque est marquée, le militantisme de l'auteure est affiché et la réflexion du spectateur est suscitée : en est-il encore de même aujourd'hui, en 2013?

Alors que *Trente tableaux* est une œuvre personnelle qui interpelle le collectif, son visionnement permet aussi de constater que l'inverse était présent dans les films précédents de la réalisatrice. En effet, divers éléments intégrés dans cette autofiction permettent de remettre en perspective le long métrage *La cuisine rouge*, dans lequel des parcelles de la vie personnelle de l'auteure sont insérées. Dans la séquence médiane, c'est-à-dire celle où les femmes s'émancipent et deviennent invisibles aux yeux des hommes, il est possible de constater que Baillargeon réfère à différents moments marquants de sa vie, évoqués dans *Trente tableaux*. Dans cette scène filmée principalement en plan large, offrant ainsi une prise de vue très éloignée des protagonistes réunis

dans le même cadre, quelques gros plans sont insérés. Alors que les hommes fouillent pour trouver les femmes dans cette cuisine qu'ils perçoivent comme déserte, un plan rapproché présente le personnage interprété par Pierre Curzi regardant un cadre dans lequel figure la photo d'une femme. Il s'agit d'un portrait de la mère de Paule Baillargeon, celui-là même qu'on reconnaît à l'arrière-plan dans le tableau sur Robin Hood. D'ailleurs, *La cuisine rouge*, c'est en partie la réalité de Baillargeon, mais aussi celle de sa mère : « Ma mère et moi, c'est la même. Elle m'a donné sa colère et elle m'a dit : "Venge-moi". »

Puis, dans un second plan rapproché de cette même séquence, l'un des hommes ouvre la porte de l'armoire sous l'évier, d'où tombe un tas de pommes de terre germées. Ces pommes de terre, ce sont les mêmes que la réalisatrice avait découvertes chez elle, la journée où elle avait tenté de cacher les mots de sa colère, déjà enfermée dans un petit sac de plastique transparent attaché par un ruban blanc. Parce qu'elle avait peur d'elle-même, mais aussi du jugement des autres. Puis arrive l'homme sur le pas de la porte, qui a lu la colère, et qui lui dit : « Nous vaincrons. » Un jour. Individuellement. Collectivement.

La re(con)naissance

Enfin, le film se clôt sur une courte séquence où l'héroïne plonge dans le lac de son enfance. Le voyage – celui sur la route à l'instar de celui dans ses souvenirs – est terminé, le retour aux sources est complété, la quête est achevée. En renouant une nouvelle fois avec la fiction, elle renoue avec cette liberté créatrice qui lui est si chère et qu'elle n'avait plus éprouvée depuis *Anastasia oh ma chérie* :

Anastasia demeurait mon meilleur film jusqu'à celui-ci. L'un et l'autre ont été tournés en toute liberté. Je suis meilleure dans ces conditions. J'étais prête à me mettre ainsi à nu. J'ai souvent eu le sentiment qu'on m'a perçue autrement de celle que je suis, que j'étais invisible. Je voulais mettre les choses au clair et devenir visible. Oui, c'est épeurant, mais c'est un film que j'ai réalisé dans le bonheur. (Duchesne 2012).

Pour la réalisatrice, *Anastasia oh ma chérie* représentait l'œuvre la plus libre qu'elle ait réalisée et à laquelle elle avoue revenir sans cesse; notamment par la présence de ces femmes en robe rouge qui hantent ses projets. Lorsque je l'interroge à ce sujet, elle me répond : « Je crois que la robe rouge du Mayerling est la première et qu'ensuite, elle s'est placée partout. [...] Je l'ai placée là

exprès. J'ai cherché à tricoter ça. » (Baillargeon 2011). Comme une évidence, une raison d'être. Cette robe rouge, parfois associée à la vulgarité, d'autres fois à la révolte, n'est plus synonyme de « regardez-moi », comme dans les films noirs. Elle devient ici de l'ordre du « écoutez-moi ». La femme fatale muette qu'était Anastasie est réhabilitée, au fil du temps et des longs métrages de fiction de Baillargeon. La parole est enfin accordée aux femmes.

Avec *Trente tableaux*, cette parole passe directement par la bouche de Baillargeon. En effet, dans ce film, c'est l'auteure elle-même qui revêt, de façon symbolique, la robe rouge en plongeant dans ses souvenirs, dans ses créations, etc., puisque se côtoient tour à tour toutes ces femmes qui ont jalonné le parcours de l'artiste, à titre de comédienne et de réalisatrice – d'Anastasie à Star Morgane ²⁹, en passant par la femme fatale du Mayerling. Parce qu'au fond, toutes ces femmes représentent une partie de Paule Baillargeon : « C'est moi cette femme sur la couverture du livre. »; « Cette magnifique robe rouge inspire mon premier film. »; « Anastasie, c'est moi. ».

La visibilité de Paule Baillargeon passe désormais par ce « je » qui s'exprime, par cette histoire personnelle racontée, permettant la subjectivation cinématographique et sociale d'une femme, des femmes. L'immersion de l'auteure dans le lac lors de la séquence finale symbolise littéralement la renaissance. Rapportant les propos d'un échange entre elle et sa mère, elle exprime sa renaissance artistique, celle d'une artiste qui renoue avec son mode d'expression de prédilection, et ce, dans la liberté la plus totale. Le bonheur.

« Oui, maman. En ce moment, je suis parfaitement heureuse. »

²⁹ Star Morgane est un personnage de fiction interprété par Paule Baillargeon et issu du film *Vie d'ange* (1980) de Pierre Harel. D'après un canevas grossier, Harel et Baillargeon improvisent cette histoire d'amour absurde et d'une violence inouïe, où une star de la chanson populaire reste soudée par les organes génitaux à un rockeur prénommé Elvis.

CONCLUSION

« Je ne sais pas comment faire pour ne pas être moi-même. »
Paule Baillargeon 2006, p. 92

À la lumière de cette recherche, il me paraît évident d'affirmer que le cinéma est un langage complexe et efficace, non seulement parce qu'il relève d'une création artistique dont les possibles sont infinis, mais aussi parce qu'il permet de mettre en scène des alternatives accessibles par rapport à l'hégémonie des stéréotypes véhiculée par le cinéma dominant. Ainsi, le caractère analogique des systèmes de signes qui composent le 7^e art, combiné à une volonté de résistance de certain-e-s réalisateurs-trices, permet d'exposer le processus singulier de subjectivation de différents créateurs, en plus d'enrichir le paysage de notre cinématographie. Par l'intérêt public et la facilité d'interprétation qu'il suscite depuis plusieurs décennies déjà, le cinéma constitue un excellent moyen pour les femmes de prendre la parole autrement et publiquement, de se former un langage à leurs images et d'établir des iconographies alternatives, étant donné les possibilités infinies du médium.

Toutefois, je constate aussi que l'accessibilité des femmes en long métrage de fiction est restreinte et que la reconnaissance est, parfois encore, difficile, et ce, malgré les efforts déployés. Les recherches de Jean-Guy Lacroix, menées au début des années 1990, mises en parallèle avec les études récentes commandées par le collectif Réalisatrices Équitables, notamment, confirment que l'évolution au sein de la pratique – et par le fait même, les changements par rapport à la réception du public – est lente et laborieuse. Cependant, malgré ce constat, j'ai pu (re)découvrir, grâce à cette recherche, les filmographies de plusieurs réalisatrices, plus particulièrement celle de Paule Baillargeon. Les réalisatrices québécoises tendent à créer de nouvelles formes langagières, en plus de mettre en scène des personnages alternatifs. L'analyse des œuvres de fiction de Paule Baillargeon, par rapport à leur contexte de production particulier et leur esthétique remarquable,

mises en parallèle avec différentes théories féministes populaires à l'époque de chacun de films, m'a permis de dresser un portrait éloquent de l'évolution, non seulement des théories, mais aussi des mouvements féministes au Québec. En ce sens, la filmographie de Paule Baillargeon est riche, car ses œuvres de fiction présentent une évolution réelle et complexe au niveau de la prise de parole.

D'objet muet à sujet parlant

Rétrospectivement, je constate que le court métrage *Anastasia oh ma chérie*, produit vers la fin des années 1970, tente de remettre en perspective le silence public dans lequel les femmes sont plongées dans les sociétés patriarcales. Le film corrobore les présupposés de la théoricienne Luce Irigaray, qui soutient que les femmes sont réduites à choisir entre mutisme et mimétisme lorsqu'elles veulent entrer dans la sphère publique; étant donné que celle-ci renie leur identité sexuée et préfère demeurer dans l'« économie du même ». Alors que la Révolution sociale bat son plein, ce film se risque à démontrer, de façon métaphorique, le contexte social « hommo-sexuel » dans lequel vivent les femmes. En cloisonnant le personnage central – en l'occurrence, une femme – dans un mutisme total, ce film interroge aussi la notion de « femme-objet » véhiculée depuis le cinéma classique.

Le long métrage *La cuisine rouge* tente, pour sa part, de répondre à la question : Comment ça parle, une femme? La réalisatrice elle-même admet qu'il était difficile, à ce moment-là, de répondre à cette interrogation, étant donné que socialement et cinématographiquement, les femmes étaient très peu présentes dans la sphère publique. Par ailleurs, les factions au sein du mouvement féministe font en sorte que la vision de certaines est beaucoup plus extrémiste que d'autres. Le contexte ardu auquel a dû se confronter l'équipe de tournage permet aujourd'hui de rendre compte des difficultés de mettre en scène la Révolution en cours. Malgré cela, le film parvient à démontrer l'opposition binaire des genres qui préoccupe les sociétés « androcentrées ». En abordant les théories féministes « essentialistes », principalement les concepts de Luce Irigaray, je suis parvenue à démontrer comment le film use de stéréotypes et de codes cinématographiques « normatifs », afin de les déconstruire et de permettre la constitution d'un espace et d'une perspective féminins.

En analysant *Le sexe des étoiles*, j'ai survolé brièvement le processus d'adaptation par l'entremise du passage d'une voix féminine littéraire à une voix féminine cinématographique. Cette réflexion m'a ensuite permis d'aborder le passage d'une voix masculine à une voix féminine alternative, par l'intermédiaire du personnage de Marie-Pierre. En analysant la figure du transsexuel, d'après les théories de Judith Butler, j'ai tenté de démontrer que le sexe et le genre sont des catégories « normatives » imposées par le contexte « hommo-sexuel » des sociétés patriarcales. En mélangeant les genres, autant cinématographiques (suspense/poésie) que sociaux (féminin/masculin), ce film déconstruit les normes d'intelligibilité culturelles pour ainsi amener le spectateur à réfléchir sur la subversion des identités « normatives » et des présupposés sociaux présentés comme réels par le cinéma.

Enfin, le film *Trente tableaux* révèle Paule Baillargeon, littéralement. Celle qui cherche, depuis toujours et dans toutes ses œuvres, à mettre à l'avant-scène des personnages féminins alternatifs raconte maintenant sa propre histoire. Celle qui admet avoir été longtemps « invisible » et prise pour quelqu'un d'autre, dévoile sa propre identité, sa subjectivité, notamment par le biais de ses œuvres précédentes. « J'étais prête à me mettre ainsi à nu. J'ai souvent eu le sentiment qu'on m'a perçue autrement de celle que je suis, que j'étais invisible. Je voulais mettre les choses au clair et devenir visible. Oui, c'est épeurant, mais c'est un film que j'ai réalisé dans le bonheur. » (Duchesne 2012). En présentant différents moments marquants de sa vie, elle dresse aussi l'évolution des mouvements féministes québécois depuis le contexte révolutionnaire des années '60 jusqu'à aujourd'hui, et auxquels elle prend toujours part. Dans ses œuvres précédentes, sa prise de parole s'effectuait par l'entremise du langage cinématographique et de personnages féminins fictifs alternatifs, alors que dans ce film, sa subjectivation est totale. Elle est à la fois derrière et devant la caméra, participant à toutes les étapes de sa propre (re)constitution.

Et après?

Grâce à cette recherche, j'ai eu le plaisir de m'entretenir, pendant plus de trois heures, avec la réalisatrice Paule Baillargeon. Dans un petit resto de la rue St-Denis, elle m'a raconté, avec cette générosité et cette force tranquille qu'elle dégage, ses différentes expériences de tournage. Elle se remémore *La cuisine rouge* et ses comédiennes contestataires, qu'elle surnomme « terroristes ».

Elle se souvient du producteur « branché », imposé par Téléfilm Canada, qui dictait ses idées sur le plateau du *Sexe des étoiles*. Finalement, elle me confie : « Je ne sais pas comment je m'en suis tirée, mais je m'en suis tirée. En fait, je m'en sors tout le temps. C'est ce qui me fait croire que si on m'avait donné un peu de chance, j'aurais été une très, très bonne cinéaste. » (Baillargeon 2011). Bien que sa filmographie soit composée d'une dizaine de titres – documentaires et téléfilm compris – Paule Baillargeon m'avoue n'être parvenue que deux fois à réaliser véritablement les films qu'elle désirait. C'est le cas du premier, *Anasatasie, oh ma chérie*, fait dans l'urgence et l'effervescence des années révolutionnaires, et du dernier, *Trente tableaux*, réalisé dans la liberté la plus totale grâce au support de l'Office national du film. Quelques mois après notre rencontre, Paule Baillargeon reçoit le prix Hommage lors de la cérémonie des Jutra 2012. Elle est la troisième femme à remporter ce prix, aux côtés d'Anne-Claire Poirier (2002) et de Denise Filiatrault (2006).

Les œuvres de Paule Baillargeon ont toujours été en phase avec les théories féministes émergentes. Elle a toujours eu une vision lucide, voire clairvoyante, du futur. Ainsi, bien que la situation n'ait pas largement évolué concernant l'accessibilité des femmes en long métrage de fiction, ou encore au niveau des représentations de personnages féminins alternatifs, et ce, depuis plus de 40 ans, elle a bon espoir de voir les choses s'améliorer avec la nouvelle génération : « [J]'ai le sentiment que les choses commencent à changer malgré tout. Il y a de plus en plus de femmes qui font du cinéma [...]. Je crois qu'il y a quelque chose qui se passe en ce moment. [...] J'ai de l'espoir en ce qui concerne votre génération. Pour la première fois. Je trouve que vous n'êtes pas comme les autres. » (Baillargeon 2011). Ne l'avait-elle pas prédit, à la fin de *La cuisine rouge*?

BIBLIOGRAPHIE

Arnaud, Catherine. 1979. « Les métamorphoses des femmes : glissement progressif d'un désir de subversion ». *CinémAction*, n° 9 (automne), p. 28-32.

Audé, Françoise. 2002. *Cinéma d'elles 1981-2001*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.

Baillargeon, Paule. 1981. « Faire un film ». *Possibles*, vol. 5, n° 3-4 (automne), p. 21-37.

———. 2011. « Entretien ». Réalisé le 17 novembre 2011 à Montréal.

———. 2006. « Un morceau de rouge dans l'univers ». Dans Bruno Carrière (dir.), *Métier : réalisation*, p. 89-92. Montréal : Les 400 coups.

Barthes, Roland. 1968. « L'effet de réel ». En ligne. <www.persee.fr/web/revues/home/pr escript/article/comm_0588-8018-1968_num_11_1_1158>. D'abord paru dans *Communications*, vol. 11, n° 11, p. 84-89.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Tome 1. Paris : Gallimard.

Benveniste, Émile. 1966. « De la subjectivité dans le langage ». Dans *Problèmes de linguistique générale*, p. 258-266. Tome 1. Paris : Gallimard.

Boillat, Alain. 2001. *La fiction au cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Boutin, Gérald, Gabriel Goyette et Michelle Lessard-Hébert. 1990. *Recherche qualitative : fondements et pratiques*. Montréal : Éditions Agence d'ARC inc.

Burch, Noël et Geneviève Sellier. 2004. « Le cinéma, critique et création ». Dans Éliane Gubin (dir.), *Le siècle des féminismes*, p. 303-318. Paris : Les Éditions de l'Atelier.

———. 2009. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris : Vrin.

Butler, Judith. 2004. « Faire et défaire le genre. » En ligne. Traduit de l'anglais par Marie Ploux. <multitudes.samizdat.net/faire-et-defaire-le-genre>.

———. [1990] 2006. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : Éditions La Découverte.

———. [1993] 2009. *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris : Éditions Amsterdam.

———. [2006] 2012. *Défaire le genre*. Traduit de l'anglais par Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam.

Carrier-Lafleur, Thomas. [2010] 2013. « L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature ». En ligne. <www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur>.

Chateau, Dominique. 1986. *Le cinéma comme langage*. Paris : Éditions AISS-IASPA.

Chaudhuri, Shohini. 2008. *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Londres : Routledge.

Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile.

Cloutier, Raymond. 1979. « Le Grand Cirque Ordinaire : réflexion sur une expérience ». *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, p. 187-193.

Dandurand, Anne. 1980. « Cinéma et femmes : une réalité ». *Canadian woman studies/Les cahiers de la femme*, vol. 2, n° 3, p. 91-97.

Degaine, André. 1992. *Histoire du théâtre dessinée*. Paris : A.-G. Nizet.

Denault, Jocelyne. 1996. *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Déry-Obin, Tanya. 2011. « Se mettre en danger pour sauver le monde : subjectivité et web 2.0 ». Dans Mercédès Baillargeon et le collectif des Déferlantes (dir.), *Remous, ressacs et dérivation autour de la troisième vague féministe*, p. 39-49. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage.

Descarries, Francines et Anna Lupien. Avec la collaboration des Réalisatrices Équitables. 2011. *Parcours de réalisatrices québécoises en long métrage de fiction : encore pionnières*. Montréal : Institut de recherches et d'études féministes.

Dobrovsky, Serge. [2007] 2013. « Les points sur les i ». En ligne. <www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/les-points-sur-les-i-jnSerge-Dobrovsky>. D'abord paru dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, n° 6.

———. S.d. « L'autofiction dans le collimateur ». En ligne. <www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Dobrovsky>.

Duchesne, André. 2012. « Paule Baillargeon : la dame en rouge ». La presse. <<http://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/plus-de-nouvelles/201207/17/01-4544-914-paule-baillargeon-la-dame-en-rouge.php>>.

Garneau, Marie-Julie. 2009. « Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Gauthier, Guy, Philippe Pilard et Simone Suchet. 2003. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB Éditeur.

Goliot-Lété, Anne et Francis Vanoye. 2009. *Précis d'analyse filmique*. 2^e édition. Paris : Armand Collin.

Haskell, Molly. [1987] 1999. « The woman's film ». Dans Sue Thornham (dir.), *Feminist film theory : A reader*, p. 20-30.

Hennebelle, Guy et Monique Martineau. 1979. « Des étoiles de pacotille ou les stars en douze stéréotypes ». *CinémAction*, n° 9 (automne), p. 18-19.

Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de minuit.

———. 1990a. *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*. Paris : Grasset.

———. 1990b. *Sexes et genres à travers les langues : éléments de communication sexuée*. Paris : Grasset.

Kuhn, Annette. 1982. *Women's pictures : Feminism and cinema*. Londres : Routledge.

Lacroix, Jean-Guy. 1992. *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*. Montréal : VLB Éditeur.

Lamoureux, Diane. 1996. « Féminins singuliers et féminins pluriels ». Dans Mikhaël Elbaz et al., *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, p. 270-286. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval.

Larocque, Monique, Jeanne Morazain-Boucher et Anne-Claire Poirier. [1971] 2005. « En tant que femmes nous-mêmes... ». *Anne-Claire Poirier*. Coll. « Mémoire ». Montréal : ONF/NFB. D'abord paru dans « Présentation générale » présenté à Société Nouvelle/Challenge for Change par Normand Cloutier.

Lesage, Julia. 1979. « Feminist film criticism : Theory and practice ». Dans *Sexual stratagems : The World of women in film*, p. 144-155. New York : Horizon Press.

Lever, Yves. 1992. *L'analyse filmique*. Montréal : Boréal.

Longfellow, Brenda. 1984. « The Feminist fiction film in Quebec : *La vie rêvée* et *La cuisine rouge* ». Dans *Take two*, p. 149-159. Toronto : Irwin.

Lupien, Anna. Avec la collaboration de Francine Descarries et Réalisatrices Équitables. 2013. *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*. Montréal : Réalisatrices Équitables.

Marmontel, Jean-François. [1787] 2005. *Éléments de littérature*. Tome 1. Paris : Desjonquières.

Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Montréal : Les 400 coups.

Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Paris : Librairie Larousse.

———. [1964] 2003. « Le cinéma, langue ou langage? ». Dans *Essais sur la signification au cinéma*, p. 39-93. Tome 1 et 2. Paris : Klincksieck.

Mitry, Jean. 1987. *La sémiotique en question : langage et cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Mulvey, Laura. [1975] 1993. « Visual pleasure and narrative cinema ». Traduit de l'anglais par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud. *CinémAction*, n° 67 (2^e trimestre), p. 17-23.

Nengeh-Mensah, Maria. 2012. « Une troisième vague féministe au Québec? ». Dans Maria Nengeh-Mensah (dir.), *Dialogues : sur la troisième vague féministe*, p. 11-27. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage.

Pavis, Patrice. 2006. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Collin.

Pérusse, Denise. 1997. « Le spectacle du "manque féminin" au cinéma : un leurre qui en cache un autre ». *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2 (automne), p. 67-91.

Poirier, Anne-Claire. [1980] 2005. « Je suis née femme, je suis devenue cinéaste ». *Anne-Claire Poirier*. Coll. « Mémoire ». Montréal : ONF/NFB. D'abord paru sous le titre « Des cinéastes québécoises » dans *Copie zéro*, n° 6 (2^e trimestre).

Roy, André. 1993. « Recherche père désespérément ». *24 images*, n° 68-69 (septembre-octobre), p. 8-13.

Sabouraud, Frédéric. 2006. *L'adaptation*. Paris : Cahiers du cinéma.

Shor, Naomi. [1993] 2004. « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un ». En ligne. Traduit de l'anglais par Jim Cohen. <multitudes.samizdat.net/cet-essentialisme-qui-n-en-est-pas>.

Szaloky, Mélinda. 2002. « Silence fiction : Rethinking (under)representations of the "feminine" through social cognition ». *Cinémas*, vol. 12, n° 12 (hiver), p. 89-115.

Turcotte, Louise. [1992] 2001. « La révolution d'un point de vue ». Dans *La pensée straight*, p. 17-23. Paris : Éditions Balland.

Vanoye, Francis. 2011. *L'adaptation littéraire au cinéma*. Paris : Armand Collin.

Vincendeau, Ginette. 1993. « L'auteur au féminin ». *CinémAction*, n° 67 (2^e trimestre), p. 154-156.

Webzine : cinéma québécois. 2008. « Paule Baillargeon : *La cuisine rouge* ». En ligne. Télé-Québec.

Wittig, Monique. [1980] 2001. « On ne naît pas femme ». Dans *La pensée straight*, p. 51-64. Paris : Éditions Balland.

———. [1985] 2001. « La marque du genre ». Traduit de l'anglais. Dans *La pensée straight*, p. 127-138. Paris : Éditions Balland.