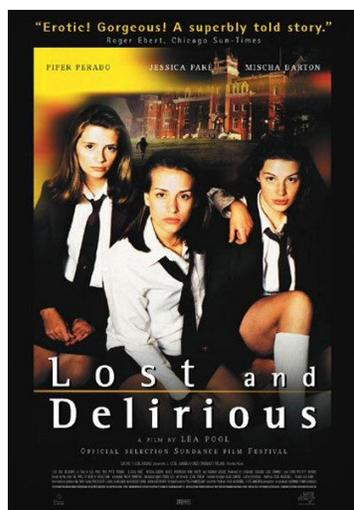


Sorties du placard, à l'aube du nouveau millénaire : *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano*, des genres cinématographiques aux antipodes, des visions à la fois distinctes et similaires d'un sujet autrefois marginalisé.

Par Julie Vaillancourt

Synopsis : Cet article propose une analyse comparative de deux films aux genres cinématographiques distincts, soit *Lost & Delirious* (Léa Pool, 2001) et *Mambo Italiano* (Émile Gaudreault, 2003), en lien avec la représentation de l'homosexualité qu'ils mettent en scène. Si des dichotomies majeures subsistent dans leurs représentations, ces deux films qui semblent à priori aux antipodes, de par leurs genres cinématographiques, nous offrent des visions à la fois distinctes et similaires de la représentation d'un sujet en vogue qui devient visible, voire populaire, dans le cinéma québécois du début des années 2000.



Julie Vaillancourt - Sorties du placard, à l'aube du nouveau millénaire : *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano*, des genres cinématographiques aux antipodes, des visions à la fois distinctes et similaires d'un sujet autrefois marginalisé. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net.

Depuis le succès commercial et international du film *C.R.A.Z.Y* (Jean-Marc Vallée, 2005), la représentation de l'homosexualité dans le cinéma québécois semble se tailler une place de choix. Davantage exploitées par nos cinéastes québécois, les représentations LGBT [1] deviennent une thématique de plus en plus populaire auprès du grand public et semblent davantage abordées dans le cinéma dit commercial et populaire du début des années 2000. Si *C.R.A.Z.Y* demeure emblématique et semble représenter l'apogée d'un certain courant dans le cinéma québécois, les représentations de problématiques homosexuelles furent nombreuses, significatives et diversifiées depuis le tournant du nouveau millénaire. Pensons, par exemple, à *Amnésie-L'Énigme James Brighton* (Denis Langlois, 2005) et à *Saved by the Belles* (Ziad Touma, 2003). Ou encore à *Mambo Italiano* (Émile Gaudreault, 2003) et *Lost & Delirious* (Léa Pool, 2001), deux films qui constitueront l'analyse comparative de cet article. Deux œuvres qui principalement s'adressent à un grand public, mais qui représentent différemment les problématiques liées à l'homosexualité, tels que le « coming out », l'homophobie, les notions de honte, de rage, de traumatisme, etc. *Lost & Delirious* étant un drame dans la lignée des « coming of age » et *Mambo Italiano* une comédie (romantique), la représentation des problématiques liées à l'homosexualité, se doit d'être mise en contexte avec le genre cinématographique exploité. Si des dichotomies majeures subsistent dans leurs représentations, ces deux films qui semblent à priori aux antipodes, de par leurs genres cinématographiques, nous offrent des visions à la fois distinctes et similaires de la représentation d'un sujet qui devient de plus en plus en vogue au cinéma.

Deux diégèses bien distinctes

***Lost & Delirious*, un drame, du point de vue hétérosexuel.**

Lost & Delirious, explore l'amour impossible de deux adolescentes, soit Paulie et Victoria (Tori), vivant dans un pensionnat pour jeunes filles. Leur histoire nous est racontée par le biais de la narration et du regard timide de Marie qui, nouvellement arrivée au pensionnat, loge dans leur chambre.

Elle apprend dès lors la relation d'amour particulière entre ses deux copines de chambre. D'abord intriguée puis compréhensive, elle devient la principale confidente de Victoria. Cette dernière, après avoir été surprise dans les bras de Paulie par sa sœur cadette Allison, mettra un terme à cet amour, par peur d'être rejetée par ses parents et son entourage. Victoria ira donc voir du côté de la gent masculine, pour tenter d'oublier (de fuir) sa peine. Paulie, follement amoureuse de Victoria, n'acceptera jamais cette rupture, et ce, malgré le soutien constant de Marie. La rage au cœur, Paulie se donnera la mort.

Le thème du lesbianisme est au cœur même de la diégèse et inextricablement lié au genre du film, soit un drame, mais qui se situe dans la lignée des « coming of age ». Le fait que l'histoire soit racontée par une narratrice hétérosexuelle qui découvre et pose son regard sur une identité sexuelle autre que la sienne, remet la question d'identité sexuelle au cœur du discours. Le film nous propose donc une représentation de l'homosexualité en lien direct avec le regard, le point de vue hétérosexuel. Cela dit, il ne représente pas d'une façon « hétérosexuelle » l'homosexualité, puisque, au contraire, l'univers de *Lost & Delirious* est redevable à la cinéaste Léa Pool qui depuis plusieurs décennies revisite la thématique lesbienne et bisexuelle (en évitant les stéréotypes hétérosexuels et patriarcaux). Ainsi, en offrant une représentation de l'homosexualité en lien direct avec le point de vue hétérosexuel, par le biais d'une diégèse qui nous est véhiculée par un personnage hétérosexuel, le film propose, jusqu'à un certain point, une représentation du lesbianisme qui vise à éduquer le regard, familiariser le public et le guider dans une lecture de la sexualité marginale. En ce sens, la réalisatrice Léa Pool propose un film qui s'adresse majoritairement au grand public, à l'auditoire davantage dominant (*mainstream*) et hétérosexuel, voire un auditoire peu familier avec les représentations des problématiques *queers* [2]. Pour ce faire, Léa Pool utilise le point de vue de Marie, qui nous est traduit par ses observations et sa narration :

Je ne sais pas si elles étaient conscientes du fait que je pouvais les entendre ou si elles ne l'étaient pas, mais au bout d'un moment j'avais fini par trouver ça correct. Les bruits

qu'elles faisaient, leurs chuchotements, leurs ombres, étaient devenus partie de mes rêves, on aurait dit... C'était comme ça, c'est tout.

Ainsi, le regard de Marie est donc essentiel : elle est une narratrice posée qui ne porte pas de jugements hâtifs, mais qui observe beaucoup. Ceci l'éloigne de la peur de la différence et elle en vient à accepter cette différence en l'observant, ce qui guide jusqu'à un certain point le spectateur vers une acceptation de la diversité sexuelle.

***Mambo Italiano*, une comédie, racontée du point de vue homosexuel.**

Mambo Italiano met en scène l'homosexualité dans la communauté italienne, par le biais d'Angelo Barberini qui nous raconte « l'histoire de sa vie », ou plutôt celle de son « coming-out » à sa famille italienne. Angelo vit une relation amoureuse « paisible » avec Nino, un policier italien. Mais cette idylle ne durera qu'un temps et tournera au vinaigre lorsque les familles respectives des deux hommes apprendront la nouvelle. Angelo sortira définitivement du placard, tandis que Nino trouvera le bonheur (ou une échappatoire) avec Pina, dans la définition traditionnelle du (grand) mariage italien. Angelo mettra un terme à sa querelle familiale, en demandant pardon à ses parents qui finiront par accepter son homosexualité et même son nouveau copain, Peter.

Au contraire de *Lost & Delirious* qui nous proposait un regard hétérosexuel et externe sur la condition homosexuelle, *Mambo Italiano* expose un point de vue homosexuel de la condition gaie dans la communauté italienne de Montréal, puisque la narration à la première personne est celle d'Angelo qui nous raconte (en voix hors-champ) sa propre histoire en tant que gai d'origine italienne. Le film débute avec les confidences d'Angelo à Peter (bénévole pour Gai Écoute), tandis que ses souvenirs sont mis en scène par de multiples retours en arrière. À quelques reprises, Anna, la sœur d'Angelo, relate les réactions de ses parents à son psychologue, alors que les événements nous sont présentés avec des retours en arrière et parfois quelques mises en abyme. Cependant le regard d'Angelo reste prédominant, ce

qui a pour effet, en lien avec le genre comique, de rendre le personnage homosexuel sympathique et chaleureux vis-à-vis du spectateur. Ainsi, *Mambo Italiano* utilise un procédé de narration contraire à *Lost & Delirious*, mais parvient sensiblement aux mêmes résultats. *Mambo Italiano* ne veut pas nécessairement « éduquer le regard », mais rendre les problématiques *queers* sympathiques aux spectateurs hétérosexuels, en dédramatisant les événements, en les rendant comiques et accessibles. Même si certains n'apprécieront guère cette représentation « comique » du gai (qui, soit dit en passant, n'a rien de vaudevillesque ou de burlesque), *Mambo Italiano* offre enfin une représentation *mainstream* de l'homosexuel, où le héros n'est pas une fois de plus au bord du suicide, ou bien représenté comme le vilain.

Ainsi, en examinant les procédés narratifs, on constate que les deux films s'adressent au grand public (hétérosexuel), sans pour autant renverser les conventions du genre populaire ou des films *queers*, mais plutôt en utilisant ces conventions, pour représenter les problématiques *queers*, ce qui a pour effet de diriger subtilement le regard du spectateur. C'est en ce sens que les deux films détournent les conventions. Nous pourrions même avancer que ces deux films utilisent les conventions du cinéma « dominant et hétérosexuel », pour faire passer leurs représentations *queers* et ainsi les valider, puis les faire accepter, par le biais de la narration, au grand public (majoritairement hétérosexuel).

Sortir du placard

Les deux films nous proposent la même alternative en ce qui a trait au « coming out » : soit deux relations homosexuelles mettant en scène un protagoniste objectivement gai/lesbien, qui affirme ou décide de vivre pleinement son homosexualité (Angelo dans *Mambo Italiano* et Paulie dans *Lost & Delirious*), tandis que les personnages avec qui ils vivent une liaison amoureuse (respectivement Nino et Victoria) refusent de continuer la relation homosexuelle, pour adopter un mode de vie hétérosexuel. Ainsi, les deux personnages gais/lesbiens sortiront du placard, tandis que les deux autres décideront de rester dans ce placard (dans lequel ils sont entrés de façon plus ou moins consciente). Évidemment, le type d'alternative utilisée n'est pas nouvelle, mais bien le cas de plusieurs films *queers* [3],

qu'ils soient populaires ou qu'ils se rapportent davantage au cinéma de répertoire. Cependant, ce qui est pertinent avec *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano*, c'est qu'ils exploitent la même stratégie, mais parviennent à des résultats opposés en ce qui a trait à la représentation du « coming out », ce qui, évidemment, n'est guère étranger aux genres filmiques distincts utilisés.

Le cas de Victoria et Nino

La relation amoureuse que vivent Paulie et Victoria dans *Lost & Delirious* est une amitié consumée (sexuellement). Cependant, cette relation passionnée qui jusqu'alors avait bien fonctionné dans le secret, se gâchera lorsqu'elle sera rendue « publique ». Victoria refusera de sortir du placard, à tout le moins pour sa famille et ses amies. Elle ne le fera qu'avec Marie, lorsqu'elle lui expliquera que son amour est impossible, et ce, à cause des pressions sociales, par peur d'être rejetée par ses parents, de souffrir de préjugés et d'homophobie :

Tu connais pas mes parents, ils sont super, super coincés et super religieux et je te dis sans mentir qu'ils ne me parleraient plus jamais. Moi c'est comme ça... j'ai besoin qu'ils fassent partie de ma vie. Je serais très malheureuse de les perdre. Tu sais bien que j'aime Paulie. Enfin tu t'en doutes. C'est vrai, c'est ma meilleure amie au monde. Et probablement la seule personne que j'aurai aimée de la façon dont Cléopâtre a aimé. Et de la blesser à ce point-là, c'est comme si ça m'étranglait. Je ne pourrai plus jamais respirer. Mais à côté de ça, il y a cette vie aseptisée que je suis censée vivre. Ces rêves fabuleux que ma mère et mon père ont pour moi. Et même si ça me tue, je ne pourrai plus jamais être avec elle.

D'ailleurs, Victoria avoue à Paulie, à divers moments du film, « qu'elle serait complètement perdue si elle n'était pas là » et «

qu'elle ne vivrait jamais un autre amour aussi fort ». Cependant, elle décide de nier son identité en tant que lesbienne, une négation qui selon l'auteure Shameem Kabir dans *Daughters of Desire : Lesbian Representations in Film*, pourrait être perçue comme une forme d'homophobie interne, traduite par un dégoût de soi : « There are still many lesbians and gays who have so internalized homophobia that they prefer to repress their sexualities, passing psychically as straight even to themselves because they cannot confront the repercussions of a lesbian or gay identity » (5). Victoria niera cette identité face aux autres et à elle-même, en démentant la relation qu'elle vit avec Paulie, puis en se tournant du côté des garçons, question de prouver qu'elle appartient à l'idéologie dominante hétérosexuelle. Elle s'intègre en s'assimilant à d'autres copines hétérosexuelles et en baisant avec un garçon, comme pour se convaincre qu'elle s'est bien intégrée. Victoria effectue donc un passage psychologique (et physique) vers une autre identité. En ce sens, comme le souligne Shameem Kabir:

The phenomenon of passing psychically correlates to passing actually in an adopted identity. It is always the disadvantaged group that aspires to membership of the dominant group. [...] it was easier to conform to prevailing ideologies than to challenge them [...] passing therefore becomes a strategy for negotiating the dominant culture. (5)

Ainsi, Victoria négocie son identité hétérosexuelle, puisqu'il lui semble davantage facile de se conformer aux idéologies dominantes que de les défier.

Pour ce qui est de Nino dans *Mambo Italiano*, il semble adopter le même sentier que Victoria, et ce, à cause de pressions sociales et familiales. Lorsqu'Angelo questionne Nino, à savoir s'il s'est déjà demandé comment ça se passerait s'il sortait du placard, il répond par la négative, trouvant confortable l'idée de demeurer dans le placard. Lorsque Peter, le bénévole de Gai Écoute, questionne Angelo à propos de cette réalité, il répond que Nino doit conserver « son image de policier respectable ». D'ailleurs, un collègue de

travail homophobe avise Nino: « Si le mot sort que tu es gai, je vais me trouver un autre partenaire! » Lors d'une réunion de famille, Nino sera mis devant le fait accompli; lorsque Angelo explique à Nina (la mère de Nino) que son fils ne traverse pas une « phase », mais qu'il est bel et bien gai, Nino réplique à Angelo : « J'ai compris que c'est pas ce que je veux, ok! Il va falloir que t'apprennes à accepter ça. C'est assez, je ne veux plus de ça! C'est une vie que je suis tannée de vivre. » Ainsi, Nino sort d'un placard dans lequel il n'était jamais vraiment entré, consciemment, en mesurant les répercussions de ses désirs, et faute d'affronter sa famille et les préjugés, il se mariera avec Pina.

Le cas de Paulie et Angelo

Si dans *Lost & Delirious* la notion de « coming-out » revêt des aspects dramatiques, où la reconnaissance et le triomphe ne sont guère présents, *Mambo Italiano* nous offre le contraire, dû à son aspect comique. Les « coming-out » d'Angelo et Paulie sont tout à fait différents et découlent, entre autres, du fait qu'ils sont représentés par le biais de genres cinématographiques distincts et généralement opposés, soit le drame et la comédie.

Le drame de Paulie

Dans *Lost & Delirious*, Paulie est représentée comme une adolescente rebelle, originale, qui ne s'en laisse pas imposer et qui s'en balance de ne pas appartenir à l'idéologie dominante. Elle ne nie pas son amour pour Victoria, mais semble nier en partie son identité. Lorsque Marie lui dit qu'elle devrait oublier Tori (Victoria), car cette dernière n'est pas lesbienne, Paulie rétorque : « Non je suis Paulie, amoureuse de Tori. Tu peux comprendre? Et Tori elle est amoureuse de moi, parce qu'elle est mienne et que je suis sienne et ni l'une ni l'autre sommes des lesbiennes! » Ainsi, Paulie se définit par son amour. Elle donne bien sûr une définition du lesbianisme, mais elle ne croit pas appartenir au groupe, à l'idéologie. Cette notion est récurrente dans les « coming of age », et pertinente dans la représentation de *Lost & Delirious* puisque Paulie, dans la fleur de l'âge, est en pleine découverte identitaire et sexuelle. Même si elle clame haut et fort son amour pour Tori, elle ne fait pas de « coming out » proprement dit. Ceci découle du fait que Paulie n'a pas de famille, d'êtres chers, à part

Victoria qui veut garder cet amour secret : « Coming out is never done in a void, but in the context of familial, social and institutional pressures [...] » (Kabir 137). Si Paulie n'a pas affirmé haut et fort son identité de lesbienne, puisqu'elle n'avait pas de pressions extérieures qui l'ont poussée à le faire, c'est nécessairement à cause de ces pressions extérieures et familiales, que Victoria niera son identité lesbienne, au profit d'un « coming out hétéro ».

Cette représentation « floue » et vague du « coming out » est à notre avis pertinente dans *Lost & Delirious*, puisque reliée à leur âge et expériences adolescentes, voire au « coming of age movie ». Ainsi, comme le note Marc-André Lussier dans *La Presse*: « Parce qu'il évoque l'idéalisme d'une période de la vie où s'offrent encore toutes les possibilités, *Lost & Delirious* est un beau film. D'autant plus que la réalisatrice évite l'approche clinique et s'harmonise aux états d'âme de ses personnages » (cité dans Jacques 517). D'ailleurs, une approche clinique aurait été bien mal adaptée, à un « coming of age » dramatique, où les impulsions et états d'âme sont si particuliers à ce genre et à la caractérisation des personnages. Même si Paulie ne veut pas nécessairement faire son « coming out », sa rage intérieure, comme le fait de ne pas vouloir vivre une double vie et d'être malhonnête avec elle-même, l'entraîne malgré elle vers un « coming out » : « The process of coming out voluntarily, or even its unintended disclosure, can follow a route from rage to recognition, from trauma to triumph » (Kabir 137). Dans le cas de Paulie, la rage et le traumatisme seront davantage présents, tandis que la reconnaissance et le triomphe seront plutôt évincés, ce qui d'ailleurs est symptomatique du genre dramatique. Dès le début du film, Paulie prononce à Marie cette expression clé « la rage au cœur », qui d'ailleurs deviendra en fin de film bien plus qu'une simple maxime, voire un mode de vie. Cette rage, ce moyen d'évacuer ses sentiments et ses frustrations, sera traduite par une violence physique et verbale; elle insulte ses professeurs, fait basculer les plateaux de service à la cafétéria, casse un miroir, pousse Marie, puis finalement blesse le copain de Victoria lors d'un duel d'escrime. Ceci rejoint les propos de Shameem Kabir et « suggest that rage also reflects a lack of recognition, through exclusion and the denial of expression » (138). D'ailleurs, ce manque de reconnaissance sera expérimenté par Paulie; tous l'excluront (excepté Marie) de leur groupe d'amies, refusant de

reconnaître son amour particulier, voire son identité. Ainsi, puisqu'on lui « refusera » le droit d'exprimer cet amour, elle se réfugiera dans la rage, ce qui par surcroît deviendra un traumatisme. Shameen Kabir définit ce terme : « I see trauma as a form of blockage, that which impedes and oppresses us, barring many of us from functioning fully. [...] That which is traumatizing serves to disrupt our semblance of self-control, whereby we cannot process our experiences but are damaged psychically by their intensity » (138). Le traumatisme de Paulie et l'intensité de cet amour impossible seront tels, qu'elle ne pourra se résigner à vivre sans l'amour de Victoria. D'ailleurs, ce qui est intéressant dans le film, c'est que plusieurs protagonistes (dont la directrice de l'école Fay Vaughn), croient que Paulie est en dépression nerveuse, ce qui serait la cause de son traumatisme. Si l'un n'exclut pas l'autre, l'analyse de Shameem Kabir est intéressante sur ce point :

The rage of [the] lesbian can be directed towards the struggle for change, and the trauma many of us have been through can be seen not as personal pathology but as the inevitable response to a sick social system. While we do have to come to terms with our personal histories of rage and trauma, it is helpful to see them as a symptomatic outcome of a social order that cannot accommodate all people as having equal subjectivities. (138)

Ainsi, la représentation de Paulie, sa rage et son traumatisme, seraient symptomatiques de la microsociété (pensionnat de filles) dans laquelle elle vit.

Malgré la fin tragique où Paulie se donne la mort, la reconnaissance et le triomphe que souligne Shameem Kabir semblent métaphoriquement présents, de par la forme filmique adoptée par la réalisatrice. Comme le note Philippe Gajan, dans *24 Images, Lost & Delirious* est « un film courageux qui ose le romantisme exalté » (cité dans Jacques 269). Ainsi, dans la lignée du Romantisme, le personnage de Paulie est exploré à travers des éléments poétiques et métaphoriques, tels Shakespeare et cet oiseau blessé auquel Paulie

s'identifie. D'abord, la référence à *Macbeth* de Shakespeare n'est pas hasardeuse; l'œuvre est étudiée en classe par les élèves et Paulie n'hésite pas à en lire quelques extraits devant le groupe. Dans cette scène, la référence à *Macbeth* prend tout son sens lorsque l'on remarque que les états d'âmes de Paulie semblent intrinsèquement liés à ceux de Lady MacBeth : « In *Macbeth* Shakespeare attempts to demonstrate how much responsibility can be invested in a tragic hero while still generating sympathy for the character » (Keller 81). D'ailleurs, cette phrase semble caractériser le personnage de Paulie. Pour ce qui est de la métaphore de l'oiseau, elle devient tangible lorsque Paulie se confie à l'oiseau : « Tu ne te laisserais pas faire toi si une demoiselle te laissait tomber! Je suis sûre que tu te percherais sur la plus haute branche et que tu plongerais la reprendre sous ton aile. Tu remonterais avec elle dans le ciel. [...] » Cette citation, qui semble symboliquement annoncer le dénouement du film, propose, lorsque revisitée, une lueur d'espoir à une fin tragique. Lorsque Paulie se jette du toit du pensionnat pour se donner la mort, la caméra reste sur l'oiseau. Cette caméra devient subjective et semble représenter le point de vue de l'oiseau et symboliquement celui de Paulie, de son âme, qui peut désormais s'envoler et aimer librement. Vus en plongée, les protagonistes regardent la caméra, avec un tendre sourire dans les yeux, loin des regards et des commentaires désobligeants et homophobes. Bref, la scène est déconcertante d'honnêteté, mais surtout les protagonistes semblent soulagés de voir enfin Paulie loin de ce monde haineux et blessant. Cependant, malgré le positivisme de la mise en scène, le geste reste fatal! Les spectateurs qui ne verront que du feu dans la métaphore de l'oiseau, saisiront encore le suicide d'un homosexuel comme la solution, un moyen de se libérer de sa peine, une représentation abondamment exploitée au cinéma et malheureusement encore trop souvent liée à la cause homosexuelle. D'ailleurs, selon Clare Whatling, dans *Screen dreams: Fantasising Lesbian in Film*, la mort du personnage lesbien pourrait représenter la récupération des transgressions, une réaction homophobe à une sexualité marginale :

Within the dominant narrative of compulsory heterosexual recuperation each of these images represents a transgression within obvious

constraints and is always (or almost always) recuperated at the end of the film [...] for it is indeed what the classic Hollywood demands. Nevertheless, [...] it will be argued that a good cinematic death merely puts into focus the love that dared not speak its name in life, but which in death sings its sorrows to the heavens. (80)

Si la mort de Paulie peut jusqu'à un certain point représenter la récupération des transgressions, une deuxième lecture plus symbolique de la mort semble davantage pertinente, lorsque appliquée à *Lost & Delirious*. On ne peut nier l'aspect poétique entourant le dénouement du film, qui met l'accent sur l'amour, un amour impossible sur terre, qui dans la mort « chante son chagrin au paradis »...

Quand sortir du placard revêt des aspects comiques

Contrairement à Paulie, Angelo veut décidément sortir du placard, ce qu'il affirme clairement à l'intervenant de Gai Écoute : « J'ai pus l'énergie de faire semblant. J'ai peur qu'avec chacune des journées qui passent, j'échappe des petits bouts de moi-même. J'ai bien peur que si tout ça continue, je vais me perdre au complet. Tout à coup, tout est clair, je sais ce qu'il faut que je fasse. Les petites Italiennes, c'est fini pour moi! ». Lorsqu'il décide de passer à l'acte, la scène du « coming out » avec ses parents est explorée avec humour. D'abord au niveau de la forme filmique : le ciel devient tout à coup orageux (on bascule presque dans une scène de film d'horreur) et la querelle à l'intérieur de la maison ne va pas sans présenter le caractère bouillant des Italiens. Le dynamisme de la scène est accentué par un montage rapide, des champs/contrechamps et des zooms sur les visages des trois protagonistes qui s'échangent les répliques comme des boulets de canon. Ce type de techniques cinématographiques, sans oublier la musique italienne qui est maintes fois reprise dans diverses scènes [4], sert le propos comique du film : « Any conventional formal devices, used to excess, can have comic effect. Hyperbolic editing, zoom and pan effects—to an aggressive, fast-driving music track—are used, among other techniques [...] » (King 45). Évidemment, le jeu des comédiens [5] et les répliques salées viennent aussi appuyer

l'aspect comique du « coming out » (et ce, tout au long du film), tout en exposant les clichés envers la communauté italienne, ainsi que les préjugés envers la communauté gaie: « Comedy is often created through departures from what are considered to be 'normal' or dominant gender roles » (King 130). Par exemple, lors de la scène du « coming out », Gino, le père d'Angelo, dit à sa femme Maria : « Tout ça, c'est de ta faute! Quand j'ai voulu qu'il joue au hockey, tu ne voulais pas. Le hockey, ça l'aurait fait devenir normal! ». Il souligne également que le fait qu'il soit homosexuel est la cause d'un lavage de cerveau en plus du départ de la maison familiale. Concernant les clichés italiens, la scène suivante en expose plus d'un, lorsque Angelo raconte à Nino, que son « coming out » s'est relativement bien passé : « Ils ont parlé de me tuer! Non mais, ce sont des Italiens... ». Nino lui répond de ne pas rire des Italiens : « Tu es l'Italien frustré classique. Les Italiens ont fait de grandes contributions à la civilisation. Où serait le monde sans Michel Ange, la pizza, Fellini? » Puis Angelo rétorque : « Mussolini, la Mafia, l'haleine qui pue l'ail! ». Ainsi, on nous expose les clichés positifs et négatifs associés aux Italiens, alors que dans la scène du « coming out », les préjugés reliés à l'homosexualité sont exposés. Comme le note Geoff King dans *Film Comedy*: « As a social product, comedy is often involved—implicitly or explicitly—in the politics of representation: the way one group or another is identified, distinguished and portrayed » (129). D'ailleurs, l'aspect de la famille italienne est pertinent au caractère comique du film et inextricablement lié à l'aspect homosexuel; l'endroit où la plupart des homosexuels vivent l'expérience d'inclusion et d'exclusion (que ce soit avant, pendant ou après le « coming out ») est certainement la famille. D'ailleurs, Angelo et sa sœur Anna disent à plusieurs reprises qu'« il n'y a rien de pire que d'être gai et Italien », dans une communauté où la famille, le mariage, la religion sont des traditions purement ancrées dans les valeurs: « Suddenly, even the "perfect" family contains homosexuality, and the presumption of heterosexuality is exposed as an interpretive limit » (Straayer 176). C'est ici qu'apparaît l'aspect comique dans *Mambo Italiano*...

Ironiquement, les clichés italiens sont davantage présents que ceux sur l'homosexualité. Les préjugés et les réactions homophobes de ses parents semblent directement en lien avec leurs racines italiennes, soit l'importance de

fonder une famille, de se trouver une « belle Italienne » et surtout de plaire à la communauté, bref d'éviter les ragots! Dans le film, la communauté italienne est à priori perçue comme un groupe vivant en ghetto dans la Petite Italie de Montréal, enclin à des valeurs ancestrales, comme le souligne Angelo à ses parents :

J'ai passé 30 ans dans cette prison. Une prison faite de culpabilité et de peur. La seule bonne affaire que vous avez faite, c'est de partir de votre petit trou de village en Italie, puis de venir ici. Mais vous n'êtes jamais vraiment partis! Parce que quand vous êtes venus, vous aviez votre petit trou de village avec vous, pis vous nous avez obligés à venir vivre dedans de force! Et là, après avoir fait tout ce chemin, vous passez 30-40 ans à vous souvenir de votre petite vie d'imbécile dans votre « crise » de trou de village!

Ce commentaire d'Angelo sur la communauté italienne est symptomatique de ce que B. Ruby Rich dénote dans *When Difference is (More Than) Skin Deep*: « Nationalisms and communities of origin are unhealed and revived as sources of identity, even as a new mixed-race generation (products of a more optimistic time) search for places to fit, or for new subject positions entirely » (318). Ainsi, le fait que les parents d'Angelo doivent accepter les différences sexuelles de leurs fils, les aide à faire face aux problématiques de la nouvelle génération italienne. En choisissant de faire leur « coming out » en tant que parents d'un enfant gai au reste de la communauté, ils élargissent leurs horizons. D'ailleurs, la corrélation des thématiques homosexuelle et italienne semble à la mode et au goût du jour en Italie, comme le note Gary P. Cestaro dans *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*: « In the last few years, Italian films with gay themes and characters have met with popularity at home and abroad [...] » (10).

Si sortir du placard pour Paulie était synonyme de rage et traumatisme, puis engendrait le drame de *Lost & Delirious*, le « coming out » dans *Mambo Italiano*, demeure un lieu de

triomphe et de reconnaissance, où la rage et le traumatisme sont brièvement abordés (traumatismes d'enfance vécus par Angelo à l'école, la crise de rage contre ses parents), évidemment pour mettre l'emphase sur l'aspect comique. D'ailleurs, même si ces notions sont dramatiques, elles sont exploitées de façon comique. Bref, de par leurs genres distincts, les deux films appliquent à leur façon la théorie du « coming out » et ses divers procédés (rage, reconnaissance, traumatisme, triomphe), observés par Shameem Kabir. Ainsi, *Mambo Italiano* met l'emphase sur le triomphe, la reconnaissance et donc l'acceptation de l'identité homosexuelle d'Angelo, mais aussi des choix de Nino, moments qui atteignent leur apogée avec le « happy ending ». D'ailleurs, dans son livre *Film Comedy*, Geoff King cite Northrop Frye : « 'In all good New Comedy there is a social as well as an individual theme which must be sought in the general atmosphere of reconciliation that makes the final marriage possible'. Reconciliation is expressed in the form of a festival [...] » (55). Ainsi, les derniers moments du film *Mambo Italiano* mettent en scène le mariage festif de Nino et Pina, mais surtout la vie heureuse d'Angelo en tant que gai et Italien. Tout au long du film, Angelo occupait un emploi répétitif et ennuyeux, alors qu'il était en crise d'inspiration pour l'écriture de ses scénarios : « Another perspective on the artist figure assumes an analogy between the Romantic moment of artistic inspiration/crisis and the gay ritual of coming out » (Waugh 149). En ce sens, à la fin du film, lorsqu'Angelo explore les conséquences heureuses de son « coming out », il réalise son rêve et devient un scénariste inspiré et renommé qui donne des interviews à la télévision à propos de sa télésérie « autobiographique » à succès, en hommage à la communauté italienne et à sa famille. La dernière scène du film représente l'apogée de la reconnaissance et du triomphe et bien sûr de la réconciliation, alors que Angelo et son nouveau petit ami Peter, se promènent fièrement main dans la main dans le quartier italien, avec le reste de la famille, en riant et en jasant :

The specific variety of reconciliation offered by romantic comedy can be linked to a longer dramatic tradition, that of the classical 'New Comedy' [...] characterised by scenarios in which society is led to a new form of integration through the union of

younger couples, forged against the obstruction represented by inflexible members of the older generation. (King 55)

D'ailleurs, ces membres d'une ancienne génération, qui acceptent peu l'intégration de nouvelles réalités sociales, sont représentés par un couple d'Italiens quinquagénaires qui observent Angelo et son copain en disant : « Mon Dieu, où est-ce que le monde s'en va?! » Un commentaire qui, à priori, pourrait représenter une réplique homophobe, mais qui devient comique, lorsque mise en contexte avec la phrase qui suit : « Si au moins Angelo avait eu la décence de se trouver un bon petit gars italien... »

Réception critique des deux films

Sans être célébrés comme de grands films, *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano* furent plutôt bien accueillis. *Lost & Delirious* fut surtout critiqué pour son style filmique davantage « populaire et commercial », comparé au style habituel de Léa Pool, comme le souligne André Lavoie dans *Ciné-Bulles* : « Sur le plan artistique (...) Léa Pool (...) fait—très habilement—du surplace » (cité dans Jacques 269). Il faut dire que les œuvres précédentes de Léa Pool se rapportaient à un cinéma d'auteur et comme le note Dominique Pellerin de *Séquences* : « (...) Pool s'écarte du film d'auteur auquel elle nous avait habitués et nous offre un film beau par moment, fort d'une intense et surprenante interprétation de la part de Piper Perabo, mais une œuvre relativement impersonnelle, malheureusement à la limite du film de commande et du téléfilm » (cité dans Jacques 269). Ainsi, ce style filmique que Léa Pool a adopté pour *Lost & Delirious*, cette facture plus « populaire » et « internationale » qui emprunte davantage au cinéma dominant, n'est probablement pas étrangère au succès, puisque le film a remporté en 2002, le *Jutra* du film québécois s'étant le plus illustré à l'étranger, ex-aequo avec *Maelström*. D'ailleurs, ce succès international n'est peut-être pas étranger à la représentation du lesbianisme, qui devient une thématique davantage populaire, comme le souligne Renée C. Hoogland dans *Lesbian Configurations* : « Becoming commercially viable as an eccentric 'new lifestyle', lesbian sexuality, as it is predominantly presented in the media today, largely evolves into no more than a trendy option, a

potentially profitable commodity » (46). Ce qui est d'ailleurs très malheureux, puisque comme l'auteur le souligne : « That is to say, the commodification of lesbianism would seem effectively to put paid to what used to be the primary goals of gay and lesbian liberation movements : social organisation and radical political action » (Hoogland 46). En ce sens, lorsque l'on explore la diégèse de *Lost & Delirious*, on se rend malheureusement compte à quel point les droits des lesbiennes et les aspects de la communauté ne sont nullement explorés dans la trame narrative. Cependant, même s'il est primordial de souligner et de rendre visible les problématiques LGBT, reste à savoir si une présence prépondérante de telles problématiques aurait attiré les foules (hétérosexuelles) au box office... Quoiqu'il en soit, au niveau stylistique et formel, le regard sensible et l'approche de Léa Pool sont perceptibles et produisent ce que nous pourrions appeler un « esthétisme sensuel »; les jeux d'ombres, les ralentis, deviennent entre autres des procédés qui proposent une façon sensuelle et féminine de filmer les personnages, de représenter le lesbianisme.

Au contraire de *Lost & Delirious*, *Mambo Italiano* présente des références à la communauté homosexuelle. Il mentionne le Village gai de Montréal, l'organisme Gai Écoute et le bénévolat que propose cette organisation pour, entre autres, contrer l'homophobie hors des centres urbains et le suicide chez les jeunes homosexuels. L'intégration tangible de ces références à la communauté homosexuelle, a non seulement pour effet de rendre visibles et de faire connaître les institutions LGBT, mais procure une richesse à la diégèse, une profondeur aux personnages et rehausse le « réalisme » du film. Si la majorité des critiques n'ont pas relevé ce point intéressant, ils n'omettent pas de mentionner l'aspect comique et « différent » du film, comme le note Marc-André Lussier dans *La Presse* : « *Mambo Italiano* a ainsi le grand mérite de faire rire de bon cœur en proposant une histoire dans laquelle les différences sont célébrées » (cité dans Jacques 282). La critique offerte par Juliette Ruer dans le *Voir* demeure pertinente puisqu'elle compare le film à un corpus de films internationaux mettant en scène les problématiques homosexuelles : « (...) on se sent chez soi, loin de la lourdeur paillardes du *Placard*, plus proche d'un *Chasing Amy* populo que de *Pédale douce*. En évitant la pesanteur culturelle de *My Big Fat Greek Wedding*, *Mambo Italiano* se positionne comme

une comédie sentimentale canadienne calibrée... » (cité dans Jacques 269). D'ailleurs, ramener le film au contexte national est pertinent, puisque largement ignoré par la plupart des critiques, et ce, pour ces deux films, qui furent réalisés par des Québécois, tournés en version originale anglaise et produits au Québec. Cela dit, ces deux opus de facture cinématographique plutôt internationale, proposent de maigres références à la culture québécoise, particulièrement pour *Lost & Delirious*.

Conclusions

En somme, l'étude comparative de *Lost & Delirious* et de *Mambo Italiano* offre des constats pertinents, quant à la représentation des problématiques *queers* dans l'univers cinématographique québécois dit « populaire » et *mainstream*. Le « coming out », même s'il est une notion souvent récurrente dans les films *queers*, au même titre que l'homophobie par exemple, revêt un aspect caméléon lorsqu'associé à un genre cinématographique particulier. Où *Lost & Delirious* abordait, par le biais du drame et du « coming of age movie », les aspects de rage et de traumatisme associé au « coming out », *Mambo Italiano* focalisait sur le triomphe et la reconnaissance, pour en faire ressortir les aspects comiques. Quoiqu'il en soit, malgré leurs genres « opposés » et leurs façons différentes de représenter les problématiques *queers*, comme les communautés distinctes mises en scène (lesbienne/gaie), ces deux films servent un propos analogue. En utilisant les conventions du cinéma dominant et par le biais de leurs représentations « populaires » s'adressant à priori au public hétérosexuel, ces films désirent mettre en lumière une communauté (gaie et lesbienne) ayant des préoccupations propres, trop souvent ignorées, et ce, en détournant les clichés et stéréotypes du cinéma dominant hétérosexuel, pour enfin guider le spectateur dans une (re)lecture de la sexualité marginale. Bref, *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano* font partie — au même titre que les acclamés succès populaires *C.R.A.Z.Y* et *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) — d'un corpus de films qui tendent à faire accepter la représentation des problématiques et sujets *queers*, et ce, par le biais de films *queers* qui se veulent « populaires » et qui utilisent les conventions du cinéma dominant. On ne peut nier que le sujet semble plus populaire que jamais et que les représentations *queers* abondent. D'ailleurs, si la représentation de

l'homosexualité dans le septième art ne date pas d'hier, force est d'admettre qu'elle fut longtemps placardée dans les films hétérosexuels, ou bien présente presque exclusivement dans des films destinés aux festivals gais et lesbiens, ou encore aux cinémas de répertoire. Aujourd'hui, une forte vague envahit les écrans et marchés de distribution internationaux et, à en croire sa popularité, tous semblent la trouver rafraîchissante.

Notes

1. Nous utilisons l'acronyme LGBT (Lesbienne, Gai, Bisexuel, Transsexuel, Transgenre) pour sa précision, puisqu'il se réfère à l'ensemble de la communauté.

2. Dans ce texte, le terme anglophone *queer*, sera utilisé au profit des traductions francisées telles *allosexuel* et *altersexuel*. Bien que cette traduction soit exacte, nous préférons ici utiliser le terme anglophone original pour sa précision, mais aussi car il s'inscrit, à notre avis, dans une tradition historique, linguistique et culturelle. Il en est de même pour l'acronyme LGBT. Dans un ordre d'idées similaires, bien que les deux films analysés dans ce texte aient été tournés en version originale anglaise, les citations provenant de ces deux films ont été traduites en français pour alléger le texte. Cependant, les citations bibliographiques demeurent en anglais question de garder la pensée des auteurs. Bien que ces choix linguistiques puissent paraître étranges, le côté « bilingue » de ce texte se présente comme un écho à ces films tournés au Québec par des francophones, en version originale anglaise.

3. Même si le « coming out » est une problématique souvent abordée dans le cinéma *queer*, elle n'est pas toujours présente dans la trame narrative, au contraire de nombreuses croyances populaires. Bon nombre de films *queers*, ne mettent pas l'emphase sur cette notion, ou passent outre sa représentation. À titre d'exemple, pensons à *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) ou bien à *Amnésie : L'Énigme James Brighton*.

4. L'unique musique « non italienne » est une reprise du classique *I Will Survive* de Gloria Gaynor, à la fin du film, pour souligner le « happy ending » de façon ironique.

5. Notons que *Mambo Italiano* est inspiré d'une pièce de théâtre. Ainsi à certains moments, le jeu des acteurs semble avoir été influencé par l'aspect scénique et théâtral, soit un jeu où la performance des acteurs, voire les gestes et les mimiques, semblent amplifiés (particulièrement concernant les clichés italiens), ce qui est caractéristique du jeu au théâtre (comparativement au cinéma) et qui a pour effet (à l'écran) d'accentuer l'aspect comique de la performance.

Bibliographie

Cestaro, Gary P. *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, New York: Palgrave MacMillan, 2004.

Dyer, Richard. *Now you see it: studies on lesbian and gay film* (second edition), London: Routledge, 2003.

Hoogland, Renée C. *Lesbian Configurations*, New York: Columbia University Press, 1997.

Jacques, Michel. *Longs métrages de fiction Québécois*, Québec : Éditions Botakap, 2003.

Kabir, Shameem. *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, Londres: Éditions Cassell, 1998.

Keller, James R. *Queer (Un) Friendly Film and Television*, Londres: McFarland & Company, Inc., 2002.

King, Geoff. *Film Comedy*, Londres: Wallflower Press, 2002.

Rich, Ruby B, « When Difference Is (More Than) Skin Deep. » *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Éditeurs: Martha Gever, Pratibha Parmar, John Greyson. New York: Routledge, 1993.

Straayer, Chris. *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video*, New York: Columbia University Press, 1996.

Waugh, Thomas. « The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film. »

Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video. Éditeurs: Martha Gever, Pratibha Parmar, John Greyson. New York: Routledge, 1993.

Whatling, Clare. *Screen dreams: Fantasising Lesbians in Film*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

Filmographie

Lost & Delirious, Léa Pool, 2001, Canada.

Mambo Italiano, Émile Gaudreault, 2003, Canada.