

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Identité sexuelle et régionalité dans quelques films québécois contemporains : Édoin, Dolan, Côté, Robichaud

FRANCIS LANGEVIN

Résumé

Cet article observe et analyse la relation qu'entretiennent l'identité sexuelle, en particulier l'homosexualité, et la régionalité, cette topique du « régional », dans les représentations, expression connotée de « ce qui vient de la région ». Le corpus retenu se compose des films de Chloé Robichaud (*Sarah préfère la course*), de Xavier Dolan (*J'ai tué ma mère*; *Laurence Anyways*; *Tom à la ferme*), de Guy Édoin (*Marécages*) et de Denis Côté (*Vic + Flo ont vu un ours*). L'auteur s'intéresse aux stéréotypes auxquels font appel les scénarios, notamment aux analogies entre la région et le primitivisme, l'isolement, l'ignorance, la bigoterie, la xénophobie, mais aussi la liberté, la rédemption, la filiation et leurs affects. Le territoire y apparaît moins comme l'objet d'une recherche que comme un réservoir de connotations; il en va de même pour l'homosexualité. Ces connotations oscillent entre la noirceur, le tragique et l'horreur, sauf dans le cas de *Sarah préfère la course*, où ni l'identité sexuelle ni la régionalité — contrairement aux stéréotypes — ne viennent faire dévier la protagoniste de sa trajectoire [1].

Alors que le roman québécois contemporain — et les discours qui l'entourent — s'installe le territoire québécois périphérique de façon euphorique et le lit de façon euphorique, entre autres à l'occasion de nombreux appels à des « retours » qui viendraient souder une filiation traditionnelle, familiale, culturelle, nationale ou littéraire [2], c'est pour ses affects dysphoriques que la région québécoise semble représentée dans le jeune cinéma québécois actuel [3]. Quartier résidentiel en « développement » ou ville moyenne du 418, ferme inquiétante ou chalet isolé du 819, la périphérie agit comme un actant particulièrement saillant dans les films de Chloé Robichaud (*Sarah préfère la course*), de Xavier Dolan (*J'ai tué ma mère*; *Laurence anyways*; *Tom à la ferme*), de Guy Édoin (*Marécages*) et de Denis Côté (*Vic + Flo ont vu un ours*). J'ai retenu ces films parce qu'on les doit à de jeunes — et parfois de très jeunes! — créateurs qui mettent en scène des personnages dont la sexualité ou l'identité sexuelle font l'objet de l'anecdote centrale. Je me propose d'étudier la place qu'occupe l'identité sexuelle (expression du genre et orientation sexuelle) dans les espaces régionaux représentés par le

jeune cinéma québécois d'aujourd'hui, afin surtout d'observer les figures mis en circulation. En vue de me concentrer davantage sur celles-ci dans les œuvres regroupées ici, je remets à plus tard une lecture plus contextuelle qui tiendrait davantage compte de la biographie des créateurs (*queer* ou non, « provinciaux » ou non), de la circulation de leurs œuvres de même que de leur réception.

Cinéma populaire et régionalité

Le cinéma grand public fait ses choux gras des stéréotypes opposant la ville et les régions, un phénomène que connaissent les gens du Nord-Pas-de-Calais depuis *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008). Les figures usuelles (le Nord est froid, le Nord est pluvieux, les gens du Nord mangent du Maroilles et ont un parler particulier) agissent dans cette très populaire production comme les chevilles des quelques sketches qui ponctuent le parcours d'un type de personnage que j'appellerais le migrant interrégional, c'est-à-dire, dans cet exemple, quelqu'un venant du Sud, muté dans le Nord, qui y trouve une population chaleureuse et des mœurs accueillantes et simples. Au Québec, on a rencontré ce même parcours du personnage qui se sent puni dans *La Grande Séduction* (2004; scénario de Ken Scott, réalisation de Jean-François Pouliot), grand succès canadien et international racontant la migration d'un médecin « de la ville » à Sainte-Marie-la-Mauderne, et les efforts déployés par le village pour s'attacher « le docteur de la ville ». Plus récemment, sans doute inspirée par les retombées touristiques du film de Dany Boon, la région de Charlevoix devenait commanditaire d'un film se déroulant dans le village imaginaire de l'Anse-au-Pic. Dans *Le Sens de l'humour* (2011, réalisation de Émile Gaudreault, scénario de Émile Gaudreault et Benoît Pelletier), deux humoristes, incarnés par Benoît Brière et Louis-José Houde, sont kidnappés par l'un de leurs spectateurs, joué par Michel Côté. Pour se libérer des griffes du serveur homosexuel et psychopathe de l'Anse-au-Pic, ces derniers devront lui apprendre le sens de l'humour. L'homosexualité du ravisseur s'ajoute comme ressort comique à un ensemble d'excentricités qui colorent le personnage et viennent renforcer son caractère psychopathe. C'est sans compter les usuels quiproquos homophobes : d'aucuns trouveront qu'on assiste là à un usage somme toute assez banal de la figure de l'homosexuel sociopathe. On pourrait dire la même chose de la *région*, qui elle aussi est un réservoir de tropes convenus : l'isolement relatif de l'Anse-au-Pic ajoute au péril de la captivité des humoristes montréalais, mais on ne voit pas bien ce que la motivation du personnage gagne au contact de la régionalité. C'est surtout le potentiel comique des différences culturelles (stéréotypées) qui émerge de ce contact entre gens de la ville (humour cynique, pouvoir symbolique et matériel, charisme, « virilité » liée à la popularité, mobilité de ceux qui viennent et qui partent, etc.) et gens « du paysage » (dépendant du tourisme, dont le territoire est utilisé

par les touristes, attachements saisonniers, immobilité de ceux qui restent). Le ton du *Sens de l'humour* est certes moins graveleux que celui de *French Immersion* (Kevin Tierney, 2011), où le village « québécois pur-laine » de Saint-Isidore devient le lieu de rencontre d'allophones exogènes de tout horizon (politicien canadien, chef américain, immigrante indienne) avec la xénophobie attachante du Québec profond. On avait déjà goûté à cette soupe dans *Le Bonheur de Pierre* (Robert Ménard, 2009), qui mettait en vedette le village (inventé) de Sainte-Simone-du-Nord, mais surtout une dualité culturelle encore plus accusée entre le Canada de Maria Chapdelaine et la métropole par excellence : Paris, France. Pierre Martin (interprété par Pierre Richard) est un professeur parisien qui a hérité de l'auberge de sa tante; il débarque au village avec sa fille, râleuse et parisienne (interprétée par Sylvie Testud). Un maire xénophobe, des habitants illettrés, méfiants, bêtes et stupides, des accents truculents rencontrent le raffinement de la langue parisienne des « maudits Français » issus, qui plus est, d'une classe sociale totalement étrangère : la petite bourgeoisie. C'est une histoire d'amour entre la fille de Pierre et le beau gars du village, interprété par Jean-Nicolas Verreault, qui promet de ramener la paix à Sainte-Simone-du-Nord. Le répertoire d'histoires ne pourrait pas apparaître plus restreint!

La région

La région, il n'est plus besoin d'insister, est un ressort bien connu. Son exotisme est un réservoir de conflits, et c'est bien davantage pour ses sens connotés qu'on l'utilisera dans la fiction que pour ses valeurs esthétiques, linguistiques, culturelles ou même historiques. En termes simples, tout aussi bien : on est *pognés* en région. On y est contraint, on s'y sent captif, et les gens de la région ont fort à faire pour séduire l'étranger. Étranger, migrant, ailleurs, altérité : on se doute bien que la marginalité de l'identité sexuelle sera elle aussi mal accueillie. Thomas Waugh, dans une perspective panoramique et canadienne incluant le cinéma et la vidéo, a choisi de regrouper les films *queer* de la non-urbanité en trois catégories (je traduis) : « le récit initiatique au milieu de nulle part et les garçons et filles dans le bois ["coming of age in the sticks" et "boys/girls-in-the bush"], les retours des *nés natifs* ["return-of-the-native"], et enfin un dernier groupement, où l'espace non urbain correspond au présent et à l'ici plutôt qu'à une sorte d'ailleurs » (p. 100-101; notre traduction). Dans les deux premières catégories, l'espace non urbain est une hétérotopie (Michel Foucault, cité dans Waugh, p. 98), un espace et un temps Autre que le sujet *queer* traverse momentanément ou vers lequel il revient, et qui peut être, ou bien refuge (« refuge, self-discovery, catharsis, escape or "getting away from it all" », p. 100), ou *topos* où l'on ne peut jamais vraiment revenir. La troisième catégorie désamorce l'agonie ville-campagne à la faveur d'une contemporanéité géographique et temporelle du soi sans recours à la norme urbaine (p. 101).

Dans cet article, je commencerai par observer comment le désir — homosexuel en particulier — circule dans les œuvres qui m'intéressent; j'interrogerai la fonction qu'il remplit dans le récit filmique lorsqu'il est combiné à la régionalité. La régionalité, dans le discours culturel québécois, c'est pour moi l'expression connotée de ce qui vient de la région (voir Langevin, 2014), « la région » étant, du moins dans son acception la plus large, ce qui n'est pas Montréal, et qui peut même inclure les banlieues immédiates de Montréal et même la capitale nationale, Québec. À la croisée de ces figures géographique et sexuel — régionalité et homosexualité —, pour ne pas dire de ces stéréotypes, devraient se trouver un certain nombre de valeurs et de motivations appelées à justifier leur usage fictionnel. Pourquoi la régionalité, pourquoi l'homosexualité, et qu'ont-elles donc à faire ensemble? Sont-elles vraiment au cœur du propos?

***Marécages* (Guy Édoin, 2011)**

Le film *Marécages* de Guy Édoin (2011) présente la famille Santerre (!), qui vit maigrement d'une exploitation laitière menacée par la sécheresse. Le scénario insiste sur cette misère matérielle au gré de toute une série d'événements venant illustrer l'inconfort et l'isolement des personnages. Il fait chaud, Marie (interprétée par Pascale Bussièrès) sue abondamment, un veau va naître, il se présente par les sabots, Marie devra le retourner dans la vache. Le veau est mort-né. Peu après, Marie apprend à son mari qu'elle est enceinte. Tous deux font l'amour sur la table de la maison de ferme. Le film oscille sans cesse entre la vie, la fertilité, le désir et la violence, la mort et la stérilité. Mort et désir vont être associés dès les premiers instants du film, qui ont une caractère poétique : le fils adolescent, Simon, se masturbe dans un arbre, sa semence tombe sur les feuilles éclairées par la lumière sensuelle du soleil de juillet reflétée par le marécage. Petite mort stérile. Le ton psychanalytique est donné. On apprend au gré d'indices visuels et de morceaux de conversations que Simon « était là et n'a rien fait » quand son frère s'est noyé deux ans plus tôt. À la ferme, on a l'impression que son père n'est pas très satisfait de sa manière de travailler, qu'il le trouve maladroit. Puis Simon, par un geste qui pourrait passer pour un accident — après tout, il n'est apparemment pas très doué —, fait tomber la remorque du tracteur sur le corps de son père, couché sous l'essieu. Cette deuxième mort dans la famille Santerre survient juste après l'annonce de la grossesse de Marie. Cette dernière fait d'ailleurs bien sentir à Simon sa responsabilité. De plus en plus isolé, Simon s'intéresse coupablement au corps des hommes, à celui du fermier d'abord en particulier, à la force physique de celui-ci lorsqu'il plante des pieux de clôture pour aider les Santerre. Puis à son pénis, quand il surprend le garçon à uriner dans l'étable. Ce qui vaudra à Simon d'être chassé par lui. Plus tard, à la fête foraine du village, Simon cherchera à apercevoir le corps nu du

fermier en le suivant vers les douches. Chassé d'un coup de porte sur le nez cette fois, Simon s'en retourne à sa seule source de réconfort, source de vie et de tendresse : sa grand-mère Santerre et son amante. Toutes deux forment un couple de grands-mères lesbiennes détentrices apparemment de toute la tendresse que possédait cette terre. Le désir de Marie fera aussi l'objet de l'anecdote. Sa première apparition dans le film la montre entrant nue dans le marécage. On l'avait vue amoureuse, dans la cuisine. Après la mort de son mari, on la verra (brièvement) faire face aux commérages au sujet de sa liaison — passionnée ou victime? — avec un voisin opportuniste qui cherche à s'assurer et la paille et la couche en offrant — en imposant — son aide à la ferme Santerre puis en offrant — en imposant — son amitié paternelle à Simon (il l'emmène « aux danseuses »), puis en offrant — en imposant : c'est un viol dans un *pick-up* — son affection à Marie. La sexualité (stérile) des grands-mères et la sexualité (stérile) homoérotique du fils masturbateur-voyeur entrent en résonance flagrante avec les échecs de fécondité de la ferme Santerre. Les morts s'accumulent : le premier noyé, le deuxième étouffé écrasé, le fœtus est le prochain sur la liste, apparemment, car Marie a recommencé à boire (et en abondance). Que vient faire le désir homosexuel dans ce tableau? Quel rôle cela joue-t-il dans la motivation du personnage? Roman familial freudien? Monde cauchemardesque de l'inconscient indompté des régions ou des classes paysannes? Le film de Guy Édoin est en tout cas une véritable tragédie agricole naturaliste. Simon ne trouvera jamais de paix, pas plus que Marie. Le caractère chaotique des événements (viol, naissance, mort, mutilations, pugilats) et l'irrationalité des actions posées par les personnages n'ont d'égal que l'intensité des sensations qui entourent leur évolution (chaleur, sécheresse, humidité, lumière, abondance, stérilité).

La régionalité est ici le décor d'un isolement reçu en héritage, car, d'un point de vue strictement actantiel, la ferme contribue à l'asservissement et à l'isolement de Marie et de Simon. violemment sensuel, le récit est un mélange de désir et de frayeur où la sexualité corporelle et psychologique se nourrit d'une forme de mal-être multiplié par les rigueurs du climat, du métier d'agriculteur, mais aussi de la vie dans un rang, de la vie de village et de ses cruautés dans cet univers dysphorique. Les marécages, et ce grand lac où la famille va se baigner apparaissent pourtant comme une douceur, un répit face à ce qui pose vraiment problème, et qui n'est pas la nature, qui n'est pas la régionalité elle-même, mais une vision déculturalisée du désir et du tourment, ramenés tous deux à un certain primitivisme. Car ultimement, c'est encore au caractère « sauvage », originel, intact, que fait appel ce scénario, comme celui de *Tom à la ferme* dont je vais parler dans un instant. Parce que le registre des rôles ou des *positions* liés au genre sexuel apparaît plus limité à la campagne qu'à la ville, comme l'expression de toutes les excentricités d'ailleurs (c'est en tout cas ce que nous disent les

archétypes qui s'y trouvent), les tourments individuels sont par conséquent accentués par le regard des autres. Placer le désir féminin et le désir homosexuel hors des villes, aux confins protégés des territoires habités, ne fait encore qu'exagérer l'opposition entre « l'acceptation », l'ouverture urbaine, bourgeoise et intellectuelle à la variété des orientations sexuelles. Si l'horizon ou l'espoir de la ville était complètement absent dans *Marécages*, elle est bien présente dans l'adaptation cinématographique de *Tom à la ferme*, la pièce de Michel-Marc Bouchard portée à l'écran par Xavier Dolan.

Tom à la ferme (Xavier Dolan, 2013)

C'est sur cette exagération des différences entre l'ignorance et la connaissance, entre la vie agricole industrielle moderne et l'animation des villes que s'annonce la prémisse de *Tom à la ferme* [4] : Tom, citadin publiciste « sophistiqué » (CEAD), rend visite pour la première fois à la famille de son amant, à l'occasion des funérailles de ce dernier. La séquence d'ouverture est parlante : Tom écrit une brûlante ode funèbre à Guillaume sur du papier essuie-tout au son d'une interprétation des *Moulines de mon cœur* de Michel Legrand, une musique en contraste avec les airs populaires qui vont ponctuer le film (Marjo, Mario Pelchat, Corey Hart). Le contraste est frappant : l'écriture, geste noble, romantique, sur un papier appelé à disparaître, jetable, icône de la vie domestique la plus banale. Tom rencontre la mère du défunt, Agathe, qui ignore ou souhaite tout ignorer de leur relation. L'aîné de ses fils, Francis, a en effet fabriqué autour de Guillaume une liaison avec une certaine Sara, une « grosse fumeuse, une mangeuse de pâtes ». Tom est vite avisé qu'il devra s'en tenir à cette version de l'histoire, et il va tout aussi rapidement devenir le jouet captif du sadique Francis. Le scénario du film insiste avant tout sur les différences sociales entre le milieu où évolue Tom, qui conduit une Volvo (« une belle voiture noire », remarque Agathe) dans un monde de *pick-ups*, et l'univers de la mère et du frère de Guillaume. La maison des Longchamp est située au bout d'une longue allée, où le chauffeur de taxi n'ose pas s'aventurer, où la réception cellulaire est inexistante. Les prises de vue aériennes qui nous y mènent montrent des lignes de fuite infinies, les rangs d'habitations, les rangs de blé, les champs de maïs, les routes droites qui semblent ne mener nulle part. Une ferme impeccable, contrairement à celle des Santerre, une maison obsessionnellement bien rangée, un comptoir de cuisine immaculé où tout est à sa place, et où les voix d'Agathe et de Tom résonnent en écho dans l'espace vide et aseptisé, sur les sols, sur les murs nus, sauf une reproduction d'un portrait de Lemieux dans un corridor, une photo d'un coucher de soleil surexposé sur un chemin tortueux dans le salon vide aux meubles en rotin.

Ce huis-clos se nourrit à des tensions socioéconomiques, mais aussi à des tensions sexuelles

évidentes. Il y a trois secrets dramatiques : la relation homosexuelle de Tom et Guillaume, qu'on cache à Agathe en inventant une Sara « cochonne » et « mangeuse de pâtes »; la violente homophobie de Francis et ses saccages passés, qui sont révélés petit à petit; et l'intensité de la relation homosexuelle entre Tom et Francis, faite de domination, de soumission, de manipulation, et qui est montrée dans le corps à corps de leurs luttes, dans les échanges de regard, dans le rapprochement des lits jumeaux dans la chambre des frères Longchamp. Après s'être rendu de son propre gré à la ferme, Tom, veste de cuir, cheveux mi-longs *bleachés*, alliance à l'annulaire droit, lunettes rondes dorées, valise à roulettes, cherche à s'enfuir. Mais il est retenu par Francis, qui le poursuit et le tabasse dans le champ de maïs (c'est de cette scène qu'est tirée l'une des affiches du film); Francis met sa Volvo noire « sur les blocs », dans la grange; Francis qui l'attire dans sa vie secrète et cocaïnée, dans un tango où Tom devient parfait cavalier, syndrome de Stockholm, amoureux lessivé du cerveau par un pervers narcissique des champs qui abuse du désir de Tom d'inscrire son amour et son désir des villes pour son amant dans les souvenirs de la famille. Désir et dégoût, plaisir et douleur, seront ici proches voisins, comme à la ferme se mélangent jusqu'à se confondre, la vie et la mort. Ici aussi il y aura une naissance dans l'étable, un veau; ici aussi le veau, « p'tit cul de bitch » comme les garçons se sont proposé de l'appeler, va être retrouvé mort.

Le grossissement des différences entre la ville et la région agricole survient sur plusieurs plans : le social, le culturel, les modèles familiaux, les codes de la performance du genre sexuel : tout y passe qui allonge considérablement la liste de raisons qui devraient pousser Tom à quitter rapidement ce lieu *en apparence* serein. Et c'est là que se nouent l'ensemble des oppositions de ce film : désir/haine, propreté/saleté, culture urbaine/naïveté rurale, ordre et paix de la campagne et désordre de la vie à Montréal. Le danger est-il pas dans l'apparence des choses?

La région, dans *Tom à la ferme*, ne fait qu'accentuer l'isolement géographique de Tom, dont la fuite est compliquée par la perte de repères (les champs sont partout autour de lui), par l'impossibilité de rejoindre la « civilisation », qui semble très éloignée. La menace qui pèse sur lui (Francis menace de le faire disparaître dans la fosse à fumier) est bien entendu liée à l'isolement, mais aussi au silence qui accompagne les secrets de famille : on se tait pour faire disparaître ce qui dérange, et cela semble valide pour tous les environs. L'environnement discursif dans lequel Tom atterrit demeure insensible à tout ce qu'il essaie de lui insuffler. Leurs esthétiques sont incompatibles. Ni les pratiques langagières de la négociation ou du dialogue ne sont valides. La région est une scène où la nostalgie, le désir de se confier, le plaisir, l'oisiveté, l'intimité, le jeu, toutes pratiques, disons, bourgeoises, restent sans effet. Sara le constate

lorsqu'elle visite Tom et s'aperçoit de l'absurdité de ses raisonnements. Quand Tom s'échappe enfin de cet enfer, la séquence finale du film qui devient le générique voit défiler la route vers Montréal, le pont, la ville, avec pour bande-son non pas les airs pop de la campagne anachronique, mais une chanson contemporaine de Rufus Wainwright, « *Going to a town* », dont les paroles dénoncent la bigoterie étasunienne en demandant : « *Tell me, do you really think you go to hell for having loved?* ».

Dans l'œuvre filmique du jeune réalisateur, la région était plutôt un lieu de repli stratégique et émotionnel permettant une sorte de réconciliation avec la mémoire, la famille, les unions. On peut penser à la scène de « mariage » mère-fils de *J'ai tué ma mère* (2009), au chalet en bord du fleuve Saint-Laurent, l'automne, au temps des oies blanches; au voyage à « Île au Noir 1996 » de Laurence et Fred (la pluie de linge de *Laurence Anyway*s, 2012). C'est aussi le début de la fin dans *Les Amours imaginaires* (2010) quand l'expédition du trio amoureux « à la campagne » près du fleuve encore, tourne à la « lutte boréale » entre Marie et Francis. On peut enfin penser à l'expédition hors de la banlieue dans laquelle se lancent Steve, Diane et Kyla dans *Mommy* (2014), juste avant l'internement de Steve. Ce sont des lieux d'élection, choisis parce qu'ils représentent la promesse d'un apaisement des tensions, qui promettent de retrouver le Nord, si l'on peut dire, puisqu'il s'agit chaque fois d'un contact privilégié avec le *dehors* mis là précisément parce qu'il n'a pas l'intention de signifier quelque chose. Quoi qu'il advienne des personnages, le lieu régional préserve son caractère réconfortant. On ne peut pas dire que la douce régionalité bucolique ait rempli ses promesses dans *Tom à la ferme*. Il en ira de même dans *Vic + Flo ont vu un ours* de Denis Côté (2013).

***Vic + Flo ont vu un ours* (Denis Côté, 2013)**

Ce film raconte la sortie de prison de Victoria (interprétée par Pierrette Robitaille), qui va s'installer dans une cabane à sucre, propriété de son frère, où vit aussi son oncle catatonique, Monsieur Émile. L'amante de Victoria, Florence (Romane Bohringer), rencontrée en prison, viendra les y rejoindre. Toutes deux vont devoir s'acclimater à la liberté. Le film montre d'ailleurs les rencontres de Vic avec son agent de transition, Guillaume (Marc-André Grondin), représentant de la société lointaine, à la fois affable et méfiant. Le récit insiste aussi sur l'inconfort de Florence en région. Elle y est piégée. Le conflit amoureux porte sur les possibilités qu'offre la liberté, alors que le lieu choisi par Victoria limite considérablement ces libertés. La conversation a lieu au lit, les deux femmes sont au cœur de leur tanière dans la lumière chaleureuse d'une lampe de chevet. Victoria le dit : « Flo, j'irai pas en ville pour toi. J'ai l'âge que j'ai, j'haïs le monde ». Elle s'inquiète pour Flo, plus jeune, qui aime aussi les hommes. Leur

quotidien sur l'érablière est très simple : Victoria s'installe, jardine, organise leur vie à deux, Flo va et vient en voiturette de golf, résiste à la transplantation en tenant tête à l'agent de transition. Flo cherche un amant au village, au bar du village, ce n'est pas facile de le faire discrètement, et cela soulève la question de l'avenir du couple que forment ou non Vic et Flo. Leur amour va-t-il survivre hors les murs? Si Florence accepte de rester en forêt, on le comprend peu à peu, c'est surtout parce que d'anciens complices pourraient vouloir obtenir réparation (ou vengeance!) pour un coup qui aurait mal tourné. Les aurait-elle dénoncés? La complice Jackie (Marie Brassard) rôde dans les environs, et se fait passer auprès de Victoria pour une employée municipale appelée Marina Saint-Jean, qui aime le jardinage et lui offre ses conseils pour que son potager puisse « jardiner en criss ». Croisement des deux tensions qui déchirent leur union : c'est alors que Florence passe la nuit dehors, sur la propriété, dans un hamac, après une dispute avec Victoria, que Jackie et son complice fier à bras viendront servir un avertissement à Flo à coups de batte de baseball. L'isolement de la cabane à sucre permet ce règlement de compte. Je raconte dans le détail pour montrer que Victoria, hors de l'espace sécuritaire que représentait la prison, qui la préservait du monde et lui attachait son amante, marche sur le piège, n'importe quel piège. Ce qui devrait être un espace de liberté, le bois, encore une fois *en apparence*, va se révéler meurtrier.

Si ce n'était d'un changement de ton qui déplace notre attention vers la forme, la fin du film achèverait de consacrer la région, la forêt, le chemin de gravelle, le village de bord de route, comme lieu de repli, de silence et de violence. Il n'y a pas de réalisme social, ici. Les ex-complices vont installer des pièges à ours près du lac où Florence vient d'annoncer à Victoria que leur histoire est finie. C'est un moment d'apaisement de la tension amoureuse, un moment de réconciliation, de deuil, de tendresse et d'amitié. Tandis qu'elles marchent vers la cabane, les pièges vont se refermer sur chacune d'elles, comme pour les retenir et empêcher leur séparation. D'où la « rencontre » avec un ours [5]. Jackie et son acolyte apparaîtront pour bien souligner leur intention de mettre Florence hors de nuire. On les laissera mourir dans une longue et, si j'ose dire, poétique agonie *gore* : boue, pluie, larmes, plans fixes qui enregistrent les mouvements de douleur sur la peau du visage des deux femmes. Le ton du film passe ainsi du thriller naturaliste esthétisé à l'horreur surréaliste : Victoria hallucine un enfant jouant de la trompette (écho d'un moment antérieur dans le film), puis on voit les deux femmes suivre leurs *body bags* et s'éloigner en marchant, revenantes qui transportent l'union éternelle entre les amantes dans un monde plus irréel. Les contours deviennent plus flous, plus oniriques, puis s'effacent. La dernière scène du film montre le visage figé de Florence qui se met soudainement à parler et qui dit « c'est fini ».

On commence peut-être déjà à voir se répéter le motif. « L'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours », c'est ainsi qu'on désigne une histoire qui commence à être loin de sa source. Quelques détails se figent, qui font image, et, à partir d'eux, l'histoire se promène sans ses témoins, elle voyage sous une forme pure, archétypale, chargée de connotations simples. Je ne dis pas que le film de Denis Côté est simplet : je dis qu'il se nourrit à des figures durables. Le récit filmique utilise ces figures pour avancer et aller ailleurs; nous lisons aussi ces figures : c'est ici la cruauté qui en bénéficie. Contrairement à ce qui passe pour Tom, victime de l'homophobie meurtrière du frère de son amant, ce n'est pas la sexualité des deux femmes qui cause leur péril, c'est plutôt une certaine pureté de l'amour de Victoria pour Florence. Si l'isolement du décor agricole exacerbe le péril de Tom, l'isolement du décor forestier de Vic et Flo accentue à la fois leur péril et l'héroïsme tragique de leur amour. Cette différence de ton réactualise le caractère désorganisé, sauvage, imprévisible, naturel et, jusqu'à un certain point monstrueux des lieux régionaux que connaît bien le cinéma d'horreur et ses cabanes dans le bois ou ses champs de maïs.

Sarah préfère la course (Chloé Robichaud, 2013)

Le film suit le cheminement de Sarah depuis une ville de la périphérie de Québec jusqu'à l'Université McGill et le Centre d'Athlétisme, où elle a été recrutée. L'intrigue ne porte pas sur les performances de Sarah; la caméra s'intéresse plutôt aux sensations de Sarah : à sa respiration, qui rythme tout le récit, à ses espadrilles, au bitume, au mouvement de son dossard, à sa queue de cheval, à la vitesse, aux douches, au corps des jeunes femmes dans les douches et dans les vestiaires, à son cœur, qui, comme le déduit le spectateur, se serre à chacun des changements importants de sa vie. Il y aura aussi l'appartement à Montréal, partagé avec cet ami d'enfance, Antoine, un jeune homme avec qui Sarah va se marier pour toucher des prêts d'étude plus avantageux, et qui rapidement voudra aussi être son « conjoint », sort auquel Sarah, dans une scène brutalement — ou banalement? — naturaliste, se soumettra sur le plancher de la cuisine de leur appartement d'étudiant. Ils feront l'amour, mais Sarah, le jeu est clair, restera passive et n'éprouvera aucun plaisir.

Le récit filmique avance en suivant les actions, mais aussi les perceptions de Sarah. Celle-ci semble moins insensible au désir qu'on pourrait le croire quand on s'intéresse strictement à ses actions : les points de vue subjectifs, de même que le point de vue de la narration, accueillent ses sensations sans refuser l'érotisme, en plaçant sur le même plan toutes les perceptions, celles de la course et celles du vestiaire, qui sont plus immédiatement érotiques pour le regard extérieur. Mais le film de Chloé Robichaud, très photographique (plans fixes, focale courte),

scrute aussi les objets, les traces et la maison de la famille de Sarah. Le récit s'intéresse étroitement à ce lieu qu'elle va quitter. La maison, dont la finition n'est pas achevée, se trouve dans un lotissement homogène qui semble dater du début des années 2000. De longs plans fixes montrent les imperfections de la maison : interrupteur cassé, trace de doigts sur le chambranle, murs extérieurs non finis, blocs de pavé uni empilés sur un jardin en friches, salle de lavage en cours de travaux. Le quartier et ses maisons très semblables les unes aux autres (briques, portes blanches, toit noir en pente, cottage anglais style manoir : on entend l'autoroute), le gazon en monoculture (on entend les tondeuses ruminer), la brique encore, les boîtes aux lettres, des motifs visuels dont les couleurs furent adoucies et assombries en postproduction. Il y a de l'exotisme dans cette description visuelle au parfum réaliste, un regard un peu fasciné par la banalité, visible en particulier dans la répétition saturée des motifs et des textures, associés par connotation à la monotonie, au manque d'originalité et à la stérilité.

L'arrivée à Montréal est aussi ponctuée par une scène de présentation du décor : des plans fixes montrent le béton des immeubles, des trottoirs, les tuiles rouges des sols de la station de métro d'Iberville, le flanc reconnaissable d'une rame qui quitte le quai. Dans son nouvel appartement, on voit les pieds de Sarah sur la moquette, la texture de la moquette beige. Dans le gymnase où s'entraîne son équipe, mêmes plans fixes qui voient défiler en rythme, les filles, toutes pareil vêtues, espadrilles noires, short noir, tee-shirt blanc, les lignes, la texture des murs de béton, saumon doux, vert tendre, bleu poudre, le son des espadrilles qui crissent ou qui tapotent la surface synthétique; la salle d'entraînement et son troupeau de bicyclettes stationnaires et de tapis roulants comme des orchestres avant la symphonie. Ce monde de la routine et de la répétition n'est pas présenté autrement que celui du quartier homogène d'où vient Sarah. Seul cosmopolitisme: toutes les interactions se déroulent en français et en anglais, procurant à la séquence l'allure d'une illustration du bilinguisme de Montréal. Mais Sarah est imperméable à toute question politique, linguistique, sociale, et même à toute sociabilité. Elle parle peu, son monde se limite à son appartement, à son gymnase et au vestiaire.

Au lieu de présenter la ville, Montréal et l'université comme étant des sources de changement, d'émancipation, de désir et de mobilité, de sociabilité, d'engagement, cette antichambre de la vie adulte, le film de Chloé Robichaud continue à montrer le point de vue de Sarah, qui, rappelons-le, préfère la course, comme le personnage de Hermann Melville, *Bartleby*, qui « préférerait ne pas » (*Bartleby*, 1853) [6]. Montréal reçoit le même traitement que le lotissement résidentiel anonyme d'origine, et au reste demeure tout aussi anonyme si l'on excepte quelques traces référentielles : lignes, formes, couleurs, salissures, textures remplacent la référentialité et neutralisent par conséquent l'arc narratif des sentiments habituel des récits

de migration urbaine, alimentée par la multiplication des options quant aux choix de vie, par le contact avec la culture, les occasions de mobilité sociale et d'émancipation sexuelle. Or, placés sur le même plan sensuel, les deux lieux n'ont de différent que l'expérience du prix des choses, et, plus significatif pour ce qui nous occupe, la sexualité et l'identité sexuelle. Car Sarah, en plus de voir les corps des athlètes et le sien, perdra sans véritable intérêt ni plaisir sa virginité sur le plancher de la cuisine de son appartement de Montréal. Sarah prend si peu de plaisir (plan subjectif vers les casseroles) à l'acte qu'on dirait davantage une agression. Une agression envers son impassibilité face à tout ce qui n'est pas la course, certes, mais agression tout de même : « comment ne peut-elle pas ressentir de désir? » se demande-t-elle sans doute lorsqu'elle prend l'initiative de toucher l'avant-bras d'Antoine. Ce n'est que par sous-entendus que s'exprime l'identité sexuelle de Sarah. Elle n'en a cure, apparemment, même si elle s'essaie à ce langage des genres. Alors qu'elle dit à Antoine qu'elle ronfle, et que c'est là sans doute son côté masculin, il lui demande ce qui pourrait bien être son côté féminin; il voudrait la voir porter des robes; elle s'achète des souliers à talons hauts pour leur mariage et les retire dès que possible; elle vole le rouge à lèvres d'une coéquipière et le porte un soir de fête pendant lequel son cœur va faire des siennes. Son cœur : il ne fait des siennes que lorsque son environnement affectif (romantique, sexuel) est mis en alerte : quand Antoine lui propose le pacte de mariage, et quand Zoey entonne passionnément « Un jour il viendra mon amour » de Diane Dufresne. Et ces mouvements du cœur, fusion de la métaphore et de la fiction, risquent de compromettre la course. Et ça, ce n'est pas pour Sarah.

La région quittée, pourtant présentée par la narration comme un lieu qui n'est pas spécialement désirable, un lieu qui ne manquera pas vraiment à Sarah, on pourrait être tenté de le rapprocher des représentations de la banlieue québécoise en littérature et au cinéma dont parlent respectivement Daniel Laforest (2013) et Andrée Fortin (2013); mais le film déjoue nos attentes par rapport au récit de l'émancipation urbaine, en particulier en ce qui concerne la vie sociale, la sexualité et le *coming out* (voir Waugh et Plummer). La ville est aussi plate que la non-ville. Pour Sarah, c'est même une non-question. La présentation sensorielle (et non conceptuelle) des lieux joue aussi avec nos attentes et nous permet d'apercevoir le caractère quelque peu crispé, pour ne pas dire stéréotypé, des représentations des lieux, régionaux ou non, et de l'expression du genre et de la préférence sexuelle dans les productions cinématographiques contemporaines. Par sa pureté sensuelle, le film de Chloé Robichaud fait preuve d'une grande maturité d'écriture. C'est l'indifférence de Sarah à l'endroit des lieux et des genres sexuels qui met en lumière la place qu'occupent ces paramètres dans notre culture, et j'aimerais dire que cette place, elle est précisément dans les connotations. Alors que les fictions

dont je viens de parler cherchaient à les articuler dans des *histoires*, en faisant appel à elles, parfois sans vraiment les questionner, *Sarah préfère la course* semble les appeler pour les renvoyer dos à dos tandis que Sarah s'enfuit en courant.

S'ils semblent participer à ce regain d'intérêt des créateurs pour autre chose que des « films du Plateau » (Stéphane Lafleur, dans Barrette, 2011 : 32), ces films ne sont pas pour autant en train de sonder le territoire pour en proposer une lecture en profondeur. Ce n'est pas leur objet. L'homosexualité non plus. La région y reste un réservoir de connotations, le plus souvent négatives, qui, lorsqu'elles ne sont pas carrément noires (horreur), témoignent au mieux d'une indifférence bienveillante (monotonie).

NOTES

[1] Cet article reprend les articulations d'une conférence présentée à l'Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand) lors des journées d'étude *Écriture et territoire*, qui se sont tenues du 19 au 21 juin 2014, et intitulée « Expression du genre sexuel et régionalité dans les fictions québécoises contemporaines ». Je tiens à souligner le soutien du CÉLIS (Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique), du CERAMAC (Centre d'études et de recherches appliquées au Massif central, à la moyenne montagne et aux espaces fragiles) et du Département d'études françaises de l'Université de Toronto.

[2] Pour un aperçu des récents indices de la fortune de cet angle de lecture dans le discours critique et médiatique, voir mes articles de 2013 et 2015. J'y interroge ce « retour » en montrant qu'il s'agit davantage, chez des écrivains comme Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie, d'un retour enthousiaste au romanesque (Langevin, 2010) et d'une poursuite de l'exploration des thèmes de la filiation, chez des écrivains comme Lise Tremblay, Raymond Bock ou Samuel Archibald (Langevin, 2012) que d'une véritable exploration originale des lieux régionaux.

[3] On peut consulter sur le sujet l'article illustré de Steve Proulx paru dans *Nouveau Projet*, qui recense parmi 466 longs métrages réalisés depuis 1982, 20 % de films dont l'action se déroule dans des villages (Proulx, 2012). Et quand cela se passe « en région », écrivent Nicolas Paquet et Karina Soucy, c'est souvent pour montrer le « péril rural » (Paquet et Soucy, 2015).

[4] Pièce publiée chez Leméac en 2010, créée au Théâtre d'Aujourd'hui le 11 janvier 2011.

[5] Questionné au sujet de la présence des régions dans ce film, le scénariste et réalisateur Denis Côté, lors de la présentation du film à Toronto (TIFF) en 2013, avouait être fasciné et apeuré par l'idée de la forêt. Quant à la dixième punition des amants/amantes LGBTQ, il s'agirait

d'un hasard de distribution résultant d'une entente franco-canadienne, qui aurait influencé le scénario. Enfin, au sujet de la couleur de la peau de l'amant de Flo (noir) et du fier-à-bras qui installe les pièges (noir aussi), il s'agirait aussi d'un hasard de distribution. On a l'habitude des films où les personnages LGBTQ sont « punis » ou doivent disparaître : la région, lieu d'exil, accueille et magnifie l'horreur en ajoutant au martyre des personnages, la puissance du paysage.

[6] Voir l'article de Martine Delvaux, « Bartleby en espadrilles », 2014.

BIBLIOGRAPHIE

BARRETTE, Pierre, « Rencontre. Sébastien Pilote – Stéphane Lafleur », *24 images*, n° 154, 2011, p. 26-34.

CEAD (Centre des Auteurs Dramatiques), « Tom à ferme [2010] ». En ligne : cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/8514 (page consultée le 23 octobre 2017).

DELVAUX, Martine, « Bartleby en espadrilles », *Liberté*, n° 302, hiver 2014, p. 63-64.

FORTIN, Andrée, « Un nouveau récit collectif dans le cinéma québécois : la centralité de la banlieue », *Sociologie et société*, vol. 45, n° 2, 2013, p. 129-150.

LAFOREST, Daniel, « La banlieue dans l'imaginaire québécois. Problèmes originels et avenir critique », *temps zéro*, n° 6, 2013 [en ligne]. En ligne : tempszero.contemporain.info/document945 [site consulté le 15 décembre 2015].

LANGÉVIN, Francis, « Raconter la mémoire », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 85-89.

LANGÉVIN, Francis, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *temps zéro*, n° 6, 2013 [en ligne]. En ligne : tempszero.contemporain.info/document936 [Site consulté le 15 décembre 2015].

LANGÉVIN, Francis, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Sylviane COYAULT, Francis LANGÉVIN et Zuzaná MALINOVSKA (dir.), *Histoires de familles et de territoires*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2012, p. 83-99.

LANGÉVIN, Francis, « Un nouveau régionalisme? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1 (106), 2010, p. 59-77.

PAQUET, Nicolas et Karina SOUCY, « Le péril rural du cinéma », *Nouveau Projet*, n° 10, septembre 2015, p. 145-148.

PLUMMER, Kenneth, *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*, Londres et New

York, Routledge, 1995, 244 p.

PROULX, Steve, « Petite géographie du cinéma québécois », *Nouveau Projet*, n° 2, septembre 2012, p. 28-29.

WAUGH, Thomas (2006), *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, 599 p.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Francis Langevin enseigne à la *Faculty of Creative and Critical Studies* de l'Université de la Colombie-Britannique (Okanagan). Spécialiste des théories du récit, il a fait paraître *Lire le narrateur. Tensions de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain en France et au Québec* (Nota Bene). Ses recherches portent sur le style et les valeurs, de même que sur les représentations de la régionalité dans les fictions québécoises et françaises contemporaines. Sur ces sujets, il a fait paraître des articles et codirigé des numéros thématiques dans les revues *Voix et images*, *Tangence*, *Spirale*, *Contre-jour*, *@analyses*, *temps zéro* (2013 et 2014) et *Arborescences*.