

**Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation
de l'identité culturelle.
Métissage et altérité dans trois films québécois**

Dominique Rochon
Cégep de Jonquière

RÉSUMÉ : Cet essai cherche à comprendre le discours sur l'identité culturelle dans trois films québécois de différentes époques (*Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier, *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand et *Un 32 août sur terre* (1998) de Denis Villeneuve) et la façon dont il s'articule autour des thèmes de la masculinité, de la sexualité et de l'espace. Il semble en effet que depuis les années 1970, un changement identitaire important se soit révélé dans la société québécoise. À première vue, le système social de ce peuple serait de plus en plus marqué par une hybridité culturelle qui conduit vers un métissage universel, plutôt que par une conception fondée sur les rapports limités entre le Québec et ses figures d'altérité les plus rapprochées, le Canada anglais et les États-Unis.



Le déclin de l'empire américain (Denys Arcand, 1986)

Dans cet article, je tenterai de montrer l'évolution du concept d'identité nationale à travers la sexualité, la masculinité et l'espace. En fait, le thème de la sexualité sera développé en trois définitions, soit le sexe, l'amour et l'amitié. Pour la masculinité, il sera surtout question d'analyser les principaux modèles masculins proposés par les films du corpus. Finalement, l'espace sera divisé en deux territoires, soit le lieu géographique et la langue.

Cette recherche n'a d'autre prétention que de survoler ou de proposer une tendance dans le cinéma québécois des trente dernières années. Les films à l'étude

seront *Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier, *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand et *Un 32 août sur terre* (1998) de Denis Villeneuve. J'essayerai d'établir certains liens entre ces réalisations et des événements marquants de l'histoire récente du Québec, soit la crise d'octobre, le référendum de 1980 et celui de 1995. La question au cœur de ce travail : de quelle façon dit-on le Québec dans ces trois films?

Contextes

Afin de bien analyser les trois films qui serviront à comprendre l'identité nationale au Québec dans cette étude, il ne faut jamais écarter le contexte dans lequel ils furent produits et sortis en salles. *Deux femmes en or* de Fournier a paru quelques mois avant la crise d'octobre. *Le déclin de l'empire américain* d'Arcand est sorti dans une ambiance de précarité économique dans la province et de malaise politique pour les souverainistes. Finalement, *Un 32 août sur terre* de Villeneuve a occupé les écrans quelques années après un deuxième échec pour le mouvement indépendantiste.

À cela il faut ajouter les conditions de production qui ont permis la création de ces œuvres cinématographiques. Fournier profite de la vague des films érotiques enclenchée par Denis Héroux à la fin des années 1960 (*Valérie, L'initiation*). À ce titre, Fournier répond aux demandes de la SDICC [1] qui cherche à développer une industrie commerciale du cinéma de long métrage. La Société possède des moyens financiers « colossaux » [2] et ne regarde pas tant à la qualité du film, mais surtout à son potentiel commercial.

Denys Arcand est moins privilégié au sens où la province sort d'une crise économique sérieuse [3] au début des années 1980 [4]. Les budgets des organismes qui accordent les subventions sont gelés (Lever 323). En même temps, les réalisateurs délaissent le discours politique pour une recherche de l'intimité, de l'individu (*La vie fantôme* (1992) de Jacques Leduc, *L'homme renversé* (1986) d'Yves Dion et tous les films de Léa Pool). Le parcours d'Arcand suit cette tendance.

Les films des années 1990 suivent deux directions majeures : le film d'époque (*15 février 1839* (2000) de Pierre Falardeau, *Histoires d'hiver* (1999) de François Bouvier, *Une jeune fille à la fenêtre* (2001) de Francis Leclerc) et le « genre » Plateau Mont-Royal ou urbain [5]. (*Eldorado* (1995) de Charles Binamé, *Souvenirs intimes* (1998) de Jean Beaudin, *2 secondes* (1998) de Manon Briand). Certains critiques ont même suggéré l'arrivée d'une nouvelle vague dans le cinéma québécois. *Un 32 août sur terre* appartient à la deuxième catégorie. Il est à noter que Villeneuve fait partie de ce groupe de jeunes réalisateurs pris sous l'aile du producteur Roger Frappier.

Pour ce qui est des conditions de production, elles semblent meilleures depuis le succès impressionnant du film *Les Boys* (1997) de Louis Saïa. En conséquence, le nombre de films québécois sur les écrans de la province a sensiblement augmenté pour atteindre 18,8% de l'occupation des salles en 1998 [6]. Il faut ajouter que le public est plus friand de cinéma pour ses sorties (25 millions d'entrées en 1998) et que le nombre de salles a augmenté (50 000 fauteuils de plus entre 1985 et 1998). Finalement, il semble que le milieu cinématographique québécois ait emprunté solidement le modèle du *blockbuster* hollywoodien, que ce soit dans les sujets de

films ou la mise en marché (*Nuit de noces* (2001) d'Émile Gaudreault, *La vie après l'amour* (2000) de Gabriel Pelletier, *Nez rouge* (2001) d'Éric Canuel). Bref, l'industrie du cinéma au Québec va plutôt bien.

Autant de mises en contexte et de statistiques peuvent, d'entrée de jeu, paraître un peu lourde. Toutefois, comme l'énonce Pierre Sorlin : « [...] le cinéma que nous pouvons aujourd'hui étudier ne se sépare pas du cadre économique dans lequel il prend place » (Sorlin 78). Même si ce commentaire date un peu, il souligne l'importance de lier l'économie à l'étude du film. J'ajouterais que c'est particulièrement important quand il s'agit de comprendre une société donnée, alors que le cadre de production est en majeure partie étatique.

Film institutions have political interests which ultimately determine what films are made, let alone what films are seen. The examination of the operation of these institutions reveals the nature of the interests they serve, and what their function means for the audiences, the industry, and the culture as a whole (Turner 134).

Bien entendu, l'étude du fonctionnement des sociétés gouvernementales vouées au soutien de la production cinématographique est une entreprise trop imposante et pas vraiment nécessaire pour cet article. Il reste que cette commande devrait être sérieusement prise en charge.

Identité et nationalisme

Il est presque ironique que la rédaction de ce texte se fasse peu de temps avant les fêtes nationales du Québec et du Canada. C'est un excellent point de départ justement. En effet, ces moments festifs sont une occasion pour sortir la fibre essentialiste dans la population [7]. Toutefois, cette essence nationale est changeante. Les héros collectifs – la mémoire du peuple, ses événements marquants – ne sont pas toujours les mêmes. À la base de cette évolution, les figures d'altérité : « La culture résulte donc d'un rapport de force interculturel négocié et renégocié de traditions continuellement réinterprétées et refaites d'apports extérieurs ». (Turgeon 386).

L'expression utilisée généralement est celle de métissage pour tenter d'expliquer l'identité. C'est le résultat d'un processus transculturel dans lequel « les composantes se rencontrent, s'unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité » (Uzel 404). Je tiens à proposer déjà cette idée, même si je n'y reviendrai que plus tard dans ce texte.

Sexe, amour et amitié

La sexualité est habituellement liée à la relation amoureuse. On imagine qu'il existe bien une certaine émotion entre deux personnes qui ont une liaison. Chez Fournier et Arcand, on semble loin de cet idéalisme! Villeneuve s'approche davantage de cette conception. Ici, il sera question de comprendre l'utilisation de la sexualité dans les films du corpus.

Dans le film de Fournier d'abord, le sexe est au centre du récit. Les deux agents catalyseurs sont Fernande et Violette, deux voisines et amies qui, pour passer leur ennui de ménagères, baisent tout ce qui existe de livreurs et réparateurs dans la banlieue de Montréal. Dans ce film, les femmes exercent le pouvoir sexuel et les hommes le subissent. Le défilé de représentants mâles dans leur maison de banlieue est une occasion pour les deux femmes d'affirmer un rang supérieur. Même si le but premier est de déshabiller systématiquement les comédiennes, les objets sexuels demeurent les hommes du film (du moins du point de vue des personnages féminins principaux). En aucune façon, les hommes ne sont montrés en situation de pouvoir. Ils sont tous manipulés et à tous les niveaux. J'y reviendrai plus tard.

Le sexe possède également une connotation sociale dans la mesure où il existe en fonction d'une pratique amicale entre deux femmes. Cette activité permet de renforcer leurs liens affectifs. On savait que leur relation était déjà très forte (confidences intimes nombreuses, remplacement du téléphone par un système parallèle pour désengorger la ligne), mais elles trouvent important d'ajouter un loisir commun à cette amitié. Dans le cinéma québécois des années 1990, on préfère jouer au hockey dans une ligue de garage.

Cette prise en charge de leur existence par Fernande et Violette a probablement eu un écho chez le public québécois de l'époque. Tout comme une bonne partie de la population québécoise, les deux femmes aspirent à une réalité différente. En se posant comme figures d'autorité, elles sont devenues les modèles de référence dans ce film.

Tout comme dans le film de Fournier, le sexe est au cœur du récit dans *Le déclin de l'empire américain*. Sauf que la manière d'en discuter (parce que c'est surtout de ça qu'il s'agit) demeure plus subtile, mieux enveloppée. Dans ce cas, le sexe est essentiel parce que, pour paraphraser le personnage joué par Pierre Curzi, c'est tout ce qu'ils leur restent. Cela sous-entend de nombreux échecs : professionnels, amoureux et idéologiques. Cette propension à remplir l'espace verbal de grivoiseries cache malhablement le vide et le déséquilibre de leurs existences. Les propos de Denys Arcand vont dans ce sens :

[I] m'a semblé que le seul sujet de conversation duquel on ne décroche pas comme spectateur, aussi bien au restaurant qu'au cinéma, était le sexe. [...] Du même coup, je faisais le bilan de ma propre vie et de celle de certains de mes proches, celui de notre désarroi amoureux et sexuel, et ce, peu de temps après avoir vécu ma crise de la quarantaine (Coulombe 91).

C'est ce qui rend ses personnages aussi peu sympathiques. Ils ne sont pas en contrôle de leur vie. Le sexe est une façon de combler un manque. Contrairement aux femmes du film de Fournier, le sexe n'est pas un instrument de pouvoir, mais le constat d'une défaite, une résignation. Le pas à franchir est minime pour quiconque chercherait à tisser un lien entre cette attitude et l'échec du référendum de 1980. Ainsi, ces propos d'Arcand :

Par exemple, cette longue analyse du *Déclin...* qui le décrivait comme un film postréférendaire. Ce n'est pas de cela du tout dont je parlais, mais il n'est pas impossible que j'aie été perméable à un certain nombre d'idées

courantes, d'atmosphères et que cela se soit reflété dans mon film (Coulombe 84).

Encore une fois, le sexe est étroitement lié à l'amitié. Comme pour le film de Fournier, l'amour n'est pas une nécessité à l'acte sexuel. En fait, il s'agit d'un moyen utilisé par le groupe d'amis pour maintenir le lien qui existe déjà entre eux. On parle et on « fait » le sexe ensemble (généralement). Les personnages n'éprouvent pas de crainte, en faisant l'amour avec un ou une ami(e), de changer la nature initiale de leur relation. Le sexe sert de cohésion sociale dans cette famille créée de toutes pièces, à défaut de projet idéologique plus noble.



***Un 32 août sur terre* (Denis Villeneuve, 1998)**

Dans *Un 32 août sur terre* enfin, le sexe est pratiquement absent. Il y est davantage suggéré (il faut faire un enfant, ce qui implique une relation sexuelle) que véritablement montré. Le problème de Simone et Philippe est qu'ils sont de très bons amis. En cela, les personnages de Villeneuve sont plus près de la réalité commune que ceux des deux autres films. Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Michael S. Kimmel qui écrit dans *The Gendered Society* :

But it's equally true that we believe friendships to be purer, and more lasting than sexual relationships. In our world, lovers may come and go, but friends are supposed to be there forever. That's why we also often find ourselves saying that we don't want to 'ruin' the friendship by making it sexual (Kimmel 211).

Il s'agit probablement de la raison pour laquelle Simone présente son projet d'une manière aussi « clinique » à Philippe. L'idée n'est pas de pratiquer un acte sexuel, mais de faire un don « organique ». S'ils étaient dans un film de Denys Arcand, la question ne se serait même pas posée. Mais voilà, chez Villeneuve, on ne baise que si l'amour est présent entre les deux amants.

Quatre scènes en particulier annoncent la possibilité d'une éventuelle liaison entre les deux amis. Les trois premières occasions (à l'appartement de Simone, dans le désert de Salt Lake City et à la chambre d'hôtel style « spatial ») résultent en échec. Les deux premiers essais manquent de spontanéité. Simone et Philippe sont

incapables de passer à l'acte sexuel puisque le cadre leur est trop artificiel. Ce ne serait définitivement pas une relation « normale » pour eux. Pour la scène de la chambre d'hôtel, le prétexte ou la raison qui permettrait la procréation est justifié par la consommation abusive d'alcool. Encore là, l'approche établie par Simone est rapidement bloquée par Philippe. Seule la dernière opportunité semble se diriger vers une conclusion qui satisfait les deux parties en présence. Après la lecture de la lettre rédigée par Philippe (où il annonce son souhait de ne plus la revoir, mais où il déclare également son amour pour elle), Simone reconnaît son erreur et la réciprocité de ses sentiments amoureux. La relation sexuelle peut ainsi avoir lieu à la toute fin du film puisque l'amour sera la raison de l'union.

Contrairement au *Déclin*, Villeneuve propose qu'il existe un espoir. Alors que les personnages du film d'Arcand pratiquent le sexe par désillusion et par intérêt personnel, dans *Un 32 août sur terre* on le fait par amour et pour construire un projet commun (un bébé, on s'en doute). Le sexe, dans les deux premiers films, demeure une façon de combler les besoins individuels et affectifs de façon instantanée. Dans une certaine mesure, c'est également le cas pour le film de Villeneuve. À la différence notable que Simone et Philippe sont conscients de répondre aux besoins de l'autre, alors que dans les films précédents les personnages ne se préoccupent que de leur propre bonheur.

Bref, l'utilisation du sexe dans ces trois films montre une progression qui se définit comme suit : *Deux femmes en or* : Le sexe comme instrument de prise de pouvoir et d'affirmation identitaire. Il répond à un besoin individuel, mais représente la collectivité; *Le déclin de l'empire américain* : Le sexe comme objet de cohésion sociale à défaut de projet collectif. Il sert de plaisir individuel égocentrique, mais c'est le seul bonheur qui leur soit encore accessible; *Un 32 août sur terre* : Le sexe comme conséquence de l'amour entre deux personnes. Il poursuit la recherche du bonheur individuel, mais dans le respect du projet personnel de chacun des participants.

Masculinités

Comme je le proposais dans un travail de recherche précédent, la société québécoise serait passée, depuis les années 1950, d'un ordre patriarcal (quoiqu'il était en perte de vitesse) à un système social fondé sur l'individualisme dans un contexte multiculturel (Rochon 183). Il est alors pertinent de remarquer les implications de ce changement social pour la définition de la masculinité dans les films de notre corpus. Dans le cinquième chapitre de son livre *Quebec National Cinema*, Bill Marshall avance l'idée que l'échec du projet national est fréquemment lié aux figures d'hommes ratés de son cinéma (Marshall 109). Même si l'énoncé est intéressant, il me semble difficile à défendre. Comment expliquer les personnages masculins des films préréférendaires? Il est vrai que le repli sur soi semble être caractéristique de la société canadienne française, ce qui renforce la thèse du rapport entre identité nationale et figures de la masculinité. Toutefois, il me semble que les images de l'homme dans le cinéma québécois vont au-delà d'un concept limité à l'échec du projet national. En fait, les personnages masculins, peu importe ce qu'ils représentent, sont généralement associés à l'échec. L'exemple du film *Les Boys* de Louis Saïa est probant. Marshall a bien raison de comparer cette réalisation au film *The Full Monty* (1997) de Peter Cattaneo :

Both films [...] trace the consequences for older national and regional cultures of the 'new', that configuration of individualism, post-industrialization, post-Fordism, and gender instability which might be explored under the heading of the 'postmodern'. In this way, *Les Boys* can be seen to address the contradictions and shortcomings of this transition (Marshall 205).

Cette comparaison avec un film britannique (donc une culture très proche de celle des Québécois) montre que l'analyse de la masculinité dans le cinéma québécois ne peut se justifier uniquement par l'échec d'un projet national (mais sûrement davantage par le renouveau d'un système social). L'accumulation de ratés masculins au cinéma n'est sûrement pas réservée au Québec. Finalement, j'ajouterais que cet « échec », c'est celui d'une moitié de la population. Donc une victoire pour trois millions d'autres!

Néanmoins, l'association entre identité nationale et masculinité permet tout de même de comprendre un peu mieux la société québécoise. Je dois également reconnaître que le corpus de films utilisé dans ce travail n'aide en rien à régler le problème qui précédait : les hommes sont tous des ratés notoires et les femmes incarnent le plus souvent des modèles d'affirmation personnelle!

Dans *Deux femmes en or* par exemple, la masculinité en prend pour son rhume! Il semble que les couples y fonctionnent comme à l'époque de *La petite Aurore, l'enfant martyre* (Jean-Yves Bigras, 1951), où la femme était reine du foyer et où l'homme n'avait pas droit de regard sur cet univers. Chez Fournier, les couples en présence sont toujours en pleine division sexuelle des tâches : la ménagère versus le pourvoyeur économique. Les deux figures masculines du film, Yvon-T. et Bob, sont les figures d'altérité du film (puisque Violette et Fernande sont les personnages principaux). Ils représentent le pouvoir économique (ils rapportent un salaire à la maison). Ce statut ne demeure peu ou pas respecté par leur femme puisqu'elles dépensent sans véritablement compter. Fait important, les deux hommes du film sont les seuls à collaborer avec la culture anglophone. Yvon-T. parce qu'il travaille pour la Canada Life, qu'il fait même un voyage à Toronto et qu'il suspend un tableau avec une photographie de la reine Elizabeth II dans son salon. Bob parce qu'il amène Yvon-T. au match de la coupe Grey (symbole canadien).

Bref, la masculinité québécoise est synonyme de sympathie à l'égard du pouvoir canadien anglais. L'engagement avec leur femme (société québécoise) est une façade qui cache de nombreuses tromperies. Il ne faut pas oublier que la femme est considérée comme le modèle positif.

Dans *Le déclin de l'empire américain*, trois modèles masculins se distinguent : les intellectuels désabusés, le jeune en rite de passage (Alain) et l'hyperviril (Mario). Le premier groupe [8] est composé de mâles dominants (Rémi, Pierre et Claude). Ils nagent en plein confort (et indifférence), n'ont pas de problèmes professionnels ou financiers et entretiennent de nombreuses relations conjugales. En effet, la conquête sexuelle est un outil de pouvoir, un symbole important de virilité pour l'homme. Dans un ordre patriarcal, la relation de force dans les rapports sexuels offre à la femme le rôle de dominée/passive et à l'homme le rôle de dominant/actif (Bourdieu 27-28). Il reste que dans le film d'Arcand, ce système est reproduit par les femmes. En fait,

cette collection de conquêtes sexuelles reprise par les femmes du *Déclin* est significative d'une masculinisation de leur identité (Duret 2). Finalement, rien ne semble pouvoir troubler l'existence de chacun, jusqu'au moment où leurs armes se retournent contre eux. La déclaration de Dominique sur les relations sexuelles qu'elle a entretenues avec Rémi et Pierre a l'effet d'une bombe. C'est ce qui met fin au couple traditionnel (en apparence) de Rémi et Louise. Malgré cet événement dramatique, les personnages reprennent la vie normale le lendemain matin, comme si rien n'était arrivé.

L'interprétation qui me semble la plus plausible ici est que la société québécoise fonctionnerait en apparence très bien. Les institutions et les élites intellectuelles continuent de vivre, même si à l'intérieur on reconnaît un désarroi, un déséquilibre. La société a changé, le pouvoir d'hier est un traître et les cris viennent d'une marginalité qu'on ridiculise (Louise et Mario). Seulement, personne n'a envie de se redéfinir.

Avec le personnage de Philippe Despins, on est loin du modèle patriarcal d'une autre époque, mais davantage de la représentation d'une masculinité réconciliée. En effet, dans le film de Villeneuve, les rôles sont changés. En considérant que le fait de montrer ses émotions est un signe de faiblesse (en opposition avec la virilité), le personnage de Philippe est plus vulnérable que celui de Simone (elle n'exprime son affection qu'à la toute fin du film). Ainsi, selon Victor J. Steidler :

Within a liberal moral culture we are used to treating emotions and feelings as if they are signs of weakness that is hard to share with others feeling that we are not letting ourselves down. Men probably feel this more intensely since they are used to identifying male identity with a vision of reason and self-control (Steidler 30).

Simone serait ainsi une femme qui a calqué son identité sur la virilité masculine traditionnelle, alors que Philippe est probablement un *être hybride*. Il demeure que leurs problèmes de communication, qui perdurent tout au long de leur escapade (ils sont incapables de reconnaître ou de révéler leur amour), sont la conséquence de cette masculinisation (au sens traditionnel) des rapports entre humains. C'est en acceptant la part émotive d'eux-mêmes qu'ils pourront construire un avenir plus équilibré. Dans le même sens, la « mort » de Philippe doit être vue comme un succès. Du moins, si on la compare avec d'autres films québécois. Selon Ian Lockerbie :

Quoiqu'il en soit, dans les conditions socio-politiques du Québec, les schémas mythiques doivent nécessairement refléter, autant qu'un optimisme pour l'avenir, la *précarité* de la condition québécoise tout en essayant, cependant, de transcender ce que cette précarité a de menaçant. [...] C'est [l'apothéose] un motif très typique de l'imaginaire québécois, aussi présent dans la littérature qu'au cinéma, qui consiste à présenter la mort d'un personnage comme une victoire plutôt qu'un échec (Lockerbie 17).

Cette victoire, dans *Un 32 août sur terre*, c'est celle de *l'être hybride*. Comme je l'écrivais au sujet du film de Villeneuve : « L'idéal masculin ne passe pas par la

masculinisation ou la féminisation de l'être, mais par la reconnaissance de l'individualité dans un monde pluraliste » (Rochon 158).

Où en est rendue l'identité nationale? L'analyse de la figure masculine dans ce film présente un modèle positif, un référent qui n'a rien à voir avec les personnages des réalisations précédentes. C'est un homme qui est désordonné (il a étudié dans plusieurs champs disciplinaires, sans jamais compléter un seul programme universitaire). Il reste qu'il semble avoir une conviction, c'est qu'il doit aider son prochain (il décide d'abandonner la médecine après la lecture d'un article au sujet des tueries en Algérie). Ses préoccupations ne sont pas liées au nationalisme, mais au don de soi. Philippe est à l'intérieur d'une démarche individuelle qui est inscrite dans un cadre universel.

Pour résumer, la représentation de la masculinité dans ces trois films révèle une tendance qui s'exprime comme suit : *Deux femmes en or* : L'homme est associé aux symboles du Canada anglais. Son pouvoir se trouve dans son pouvoir économique. Les hommes sont des êtres minables et colonisés face à des modèles féminins positifs qui les trompent à leur insu pour la plus grande partie du film; *Le déclin de l'empire américain* : Les hommes du film d'Arcand expriment leur pouvoir par leurs conquêtes sexuelles (c'est la seule chose qu'il leur reste). Les femmes font face à la masculinisation de leur identité. Dans tous les cas, ce système est voué à l'échec, mais encore faut-il le reconnaître. L'exclusion des figures de la marginalité donne l'impression que cet ordre est encore loin de changer. L'échec du projet social semble difficile à digérer; *Un 32 août sur terre* : Il n'apparaît pas que Philippe soit galvanisé par un quelconque projet national. En fait, il semble plus préoccupé à trouver sa place dans le monde. Il demeure un modèle positif qui refuse de plus en plus l'ordre passé, mais semble incapable de définir exactement le futur. L'être hybride est tourné vers l'universel, en autant que ses projets se réalisent dans le respect de son individualité.



Le déclin de l'empire américain (Denys Arcand, 1986)

Espaces : lieux géographiques et langues

La figure d'altérité s'exprime plus clairement dans le film de Fournier (le monde des Anglais) que dans ceux d'Arcand et de Villeneuve. Il semble, à mon avis, que le thème qui permet de mieux comprendre le problème de l'identité nationale réside dans le concept d'espace. En fait, il est vrai que la sexualité et la masculinité posent des indices forts pertinents à la compréhension de la société québécoise dans ces trois créations cinématographiques. Il reste que cette section permettra d'éclairer encore un peu plus notre lanterne.

Dans *Deux femmes en or*, les principaux lieux géographiques du film sont la banlieue sud de Montréal (Brossard), la ville de Montréal (pour le match de la coupe Grey), la ville de Toronto et les États-Unis (Broadway). Mis à part Brossard, les trois autres endroits sont montrés dans leur caractère anglophone. La banlieue est le territoire de référence des personnages principaux. Montréal et Toronto sont occupés par leur mari, ce qui permet de constater que le milieu des colonisés se trouve dans ces villes. Le cas des États-Unis est fort intéressant. Violette et Fernande vendent leur histoire à des Américains pour qu'elle soit montée sur Broadway. Le succès passe donc par le pays au sud de la province. Les États-Unis occupent un imaginaire mythique. Leur rôle est d'une grande importance dans la définition de l'identité des deux femmes. C'est comme si elles venaient d'obtenir *la* reconnaissance extérieure. Jean-Loup Amselle affirme que c'est par « l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers » que l'on peut former son identité (Amselle 7 et 14).

La langue utilisée est principalement le français dans *Deux femmes en or*. En regard à ce qui fut énoncé jusqu'à maintenant, il n'y a pas de quoi être surpris. L'anglais est utilisé surtout par les personnages anglophones et par Yvon-T. C'est encore une fois pour marquer son statut de colonisé. En fait, son anglais n'est pas très bon. On sent que Fournier a voulu ridiculiser ce francophone qui utilise la langue de ses patrons pour leur faire plaisir et pour montrer son rôle de dominé. La situation va beaucoup changer dans les prochains films.

Chez Arcand, deux lieux sont surtout exploités : la ville (l'université de Montréal et le gymnase) et le chalet dans les Cantons de l'est (la cuisine et la salle à manger). Pour un groupe de professeurs d'université, on aurait pu s'attendre à des endroits plus propices à la stimulation intellectuelle. En fait, Arcand souligne-t-il que ses personnages ne recherchent que les endroits où ils peuvent trouver du plaisir et du confort. Ce qui m'intéresse davantage ici, ce sont les lieux dont ils discutent. Les références à l'américanité et à l'internationalité sont multiples dans ce film. Le Québec est un lieu où l'on habite, mais dont il n'est pas indispensable de parler. C'est le contraire pour le personnage de Mario. Pour lui, seul le Québec semble intéressant.

Les personnages de ce film, Mario et les huit « intellectuels », illustrent, au fond, deux excès qui, à cause de leur « isolement splendide », n'arrivent jamais à se « relever », à se modérer, par une dialectique, par un métissage mutuels : l'excès narcissique, nombriliste, provincial de Mario qui, à force de s'enfermer au « nous autres », dans le Même qui rejette l'Autre (Femme, Étranger, etc.), devient ou plutôt reste un « idiot » québécois; l'excès de ces universitaires qui, à force de s'ouvrir sur le monde, sur le passé de l'Autre,

deviennent des « idiots internationaux », coupés complètement de leurs origines (Weinmann 171).

L'importance est donc accordée au territoire de l'Autre (les États-Unis notamment). Celui que l'on occupe n'est guère important pour les personnages principaux.

Sans répéter ce qui a été dit pour le lieu géographique, la langue fait face à la même problématique. Tout le monde parle français dans le film, mais on peut se douter que l'anglais ou une autre langue sont utilisés régulièrement par les personnages principaux. Dans ce cas-ci, il n'est pas question de servir l'Anglais, mais de participer au village global.

Un 32 août sur terre poursuit cette tendance. L'espace géographique est double dans ce cas : Montréal (ou le Plateau, c'est comme vous voulez) et Salt Lake City. La définition de Montréal est particulière. Dans le film de Fournier, l'identité de la ville était identifiable (le fait français, le stade de football, des références claires comme le nom des villes). Même chose pour Arcand (mais déjà c'est plus abstrait) où l'Université de Montréal est facilement reconnaissable. Dans *Un 32 août sur terre*, Montréal est beaucoup plus anonyme. C'est une ville nord-américaine sans référence explicite à la québécoisité de l'endroit. N'eût été de la mention du nom de la ville par les personnages, le film se serait déroulé à New York ou à Toronto que le scénario n'aurait guère changé. En contrepartie, Salt Lake City est nommé et montré explicitement. En fait, c'est son côté mythique – le désert – qui est au cœur de la deuxième moitié du film. Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est que le rêve américain, ou plutôt le charme fascinant qui attirait Violette et Fernande à New York dans le film de Fournier, est rapidement détruit. Philippe et Simone sont impressionnés au début, mais désenchantent après quelques heures sous le soleil. La figure d'altérité américaine ne fonctionne pas dans leur cas. Leur identité ne s'émancipe pas grâce au voisin territorial immédiat. Ils ont probablement rendez-vous ailleurs. Il ne faut pas perdre de vue que les deux protagonistes sont déjà en contact avec la planète. Simone est mannequin et devait se rendre en Italie avant son accident d'auto (on peut se douter que ce n'était pas son premier voyage). Philippe s'intéresse à l'actualité internationale et, dans sa lettre de rupture, il inscrit les endroits (pays, limites de la ville) qu'il souhaite garder pour lui. À première vue, la proposition de Philippe est plutôt naïve, mais sa conception du territoire ne s'arrête pas à la province : le monde est son espace de vie.

La question de la langue se positionne également dans la foulée de *Deux femmes en or*. Les deux personnages parlent très bien l'anglais. Ce n'est pas un effort pour eux de s'exprimer dans cette langue, ni une nécessité pour le travail (par contre, ça leur est sûrement utile!). Contrairement à Fournier, Villeneuve ne considère pas que ses personnages soient ridicules de communiquer dans une autre langue que le français. C'est dans l'ordre naturel des choses.

Bref, la définition de l'espace dans ces trois films révèle une évolution qui s'exprime comme suit : *Deux femmes en or* : Chez Fournier, on peut voir le même souci que celui des cinéastes du direct à montrer et à dire le Québec. On sent immédiatement que l'action se déroule au Québec et que le caractère francophone est un acteur du film. La reconnaissance du Canada anglais est secondaire, celle des États-Unis demeure majeure; *Le déclin de l'empire américain* : Après seulement

quinze ans, la société québécoise n'est déjà plus à la mode. En fait, le film d'Arcand semble être au point tournant d'une nouvelle identité. Le malaise est sans doute causé par la difficulté à reconnaître que la prétention distincte de cette société s'effrite. Elle est englobée par l'Autre tranquillement. Le voisin américain garde une certaine importance [9] (on est encore en pleine guerre froide, Plattsburgh peut sauter!); *Un 32 août sur terre*: La québécoisité semble terminée! L'espace de la province est trop étroit pour les personnages. S'il y a une partition à faire quelque part, c'est celle du monde, rien de moins. Simone et Philippe sont citoyens de la planète, mais tiennent chacun à une moitié de l'île de Montréal! Ils tiennent quand même à cette racine culturelle, même si elle limite leur émancipation individuelle. Les États-Unis ont perdu de leur aura. L'imaginaire qui les définissait est révolu; il ne sont plus une figure d'altérité attrayante.

Tendances du métissage et de l'altérité

En considérant le personnage de Philippe, dans *Un 32 août sur terre*, comme le point d'aboutissement le plus récent d'un changement identitaire dans la société québécoise, il semble que le système social de ce peuple soit marqué de plus en plus par une hybridité culturelle, un métissage universel.

Loin d'être le signe d'une acculturation, l'imitation est dangereuse pour le maître car elle permet au colonisé de bénéficier d'une double vision des choses, d'investir deux lieux en même temps et de devenir un intermédiaire incontournable. De cette duplicité naît un espace hybride, un « entre-lieu » où de nouvelles formes de résistance s'élaborent et où de nouvelles pratiques culturelles émergent (Turgeon 392).

La sexualité, la masculinité et l'espace ont permis de constater que la culture québécoise a débuté par un essai de définition de soi ancré dans la comparaison avec l'Autre anglophone (*Deux femmes en or*). L'important était de dire le Québec à ce moment. Puis, l'univers du film d'Arcand présentait des êtres dépossédés, en situation de redéfinition, sans qu'ils ne ressentent ce besoin de se remettre en question. Dans *Un 32 août sur terre*, on sent l'émergence de quelque chose de nouveau, mais de difficile à nommer.

Les trois thèmes qui ont guidé cette étude conduisent vers la même direction : l'individualité dans un monde aux possibilités multiples. La figure d'altérité de l'Anglais n'est plus concevable, sa définition est trop limitée. L'identité nationale, le Québec qui est dit aujourd'hui, ne se borne plus aux limites de la province. Au fait, y a-t-il une limite?

Notes

[1] Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

[2] La Société possède un budget impressionnant si on le compare avec les coûts de production de l'époque (environ 335 000\$) (Lever 284-286).

[3] Le taux de chômage était de 15,6% au Québec en 1982 (Hamelin et Provencher 123).

[4] Ce qui m'incite à réfuter l'affirmation de Weinmann qui justifie la déprime des films posttréfendaires des années 1980 dans le cinéma à cet échec. C'est oublier que 15% de la population était alors sans emploi. (Weinmann 146).

[5] Pierre Barette proposait déjà l'idée du « cinéma du Plateau » en 2001 dans son article « Clichés montréalais » (21).

[6] *Statistiques sur l'industrie du film, édition 1999*, Ministère de la culture et des communications, 1999.

[7] Par exemple, à la fête de la Saint-Jean-Baptiste, on se rappelle de Félix Leclerc, de Gilles Vigneault, des drapeaux fleurdelisés...

[8] Je consacrerai l'essentiel de mon argument à ce groupe.

[9] Les États-Unis occupent une place beaucoup plus significative dans la suite de ce film, *Les Invasions barbares*. Notamment, leur système de santé y est fortement idéalisé. Les voisins du sud semblent être la référence culturelle pour Arcand dans son dernier film.

Ouvrages cités

Amselle, Jean-Loup. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris : Flammarion, 2001.

Barette, Pierre. « Clichés montréalais. » *24 images* 105 (hiver 2001) : 21.

Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.

Coulombe, Michel. *Denys Arcand : La vraie nature du cinéaste*. Montréal : Boréal, 1993.

Duret, Pascal. *Les jeunes et l'identité sexuelle*. Paris : PUF, 1999.

Hamelin Jean et Jean Provencher. *Brève histoire du Québec*. Montréal : Boréal, 1987.

Kimmel, Michael S. *The Gendered Society*. New York; Oxford : Oxford University Press, 2000.

Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1999.

Lockerbie, Ian. « Le cinéma québécois : une allégorie de la conscience collective », C. Chabot *et al.* (dir.) *Le cinéma québécois des années 1980*. Montréal : Cinémathèque québécoise, 1987.

Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montréal; Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001.

Rochon, Dominique. *Image de l'homme dans le cinéma québécois des années 1950 et 1990*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.

Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris : Éditions Aubier Montaigne, 1977.

Steidler, Victor J. *Unreasonable men : Masculinity and Social Theory*. London; New York : Routledge, 1994.

Turgeon, Laurier. « Les mots pour dire les métissages : Jeux et enjeux d'un lexique », *Le Soi et l'Autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Pierre Ouellet (dir.). Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2002.

Turner, Graeme. *Films as Social Practice*. Londres; New York : Routledge, 1993.

Uzel, Jean-Philippe. «L'art comme palimpseste.» *Le Soi et l'Autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Pierre Ouellet (dir.). Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2002.

Weinmann, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois*. Montréal : Hexagone, 1990.

Tiré de *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* no.2 été-automne 2004
http://www.cinema-quebecois.net/parler_rochon_b.htm