

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Notes de recherche

**Gabriel Laverdière, Poétiques identitaires. Refigurations des identités québécoise et homosexuelle dans le film C.R.A.Z.Y., mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université Laval, 2010, 380 f. Sous la direction de Mme Lucie Roy.**

Dans une perspective qui considère l'ambiguïté de la relation entre le cinéma et la société, je me suis penché sur les manifestations identitaires que le film québécois C.R.A.Z.Y. met en scène. Ce film de fiction, qui a été largement vu, surtout au Québec, soumet une période passée et fortement symbolique pour les Québécois, la Révolution tranquille, à un point de vue contemporain (2005, année de sa parution). En lui s'entrecroisent des enjeux tenant de l'identité nationale et de l'identité gaie, sujets qui ont une portée historique, sociale, politique, morale et, bien sûr, esthétique. Pour cette recherche, j'ai tenu compte des enjeux actuels associés à ces identités en évoquant les tendances du cinéma québécois ainsi que l'histoire de la province, de l'homosexualité et de l'homophobie. L'analyse de nombreuses séquences filmiques m'a permis d'observer que le film de Jean-Marc Vallée porte une réflexion postmoderne qui rejette les débats politiques, pourtant suscités par la période représentée, en faveur d'une éthique de la communauté fondée sur l'acceptation des différences. Le refoulement de la politique nationale, autrement très présente dans le cinéma illustrant l'époque de la Révolution tranquille, rend compte de la contemporanéité du film et de sa volonté d'affirmer l'ambivalence caractéristique des Québécois.

Le film, qui raconte les malheurs et bonheurs d'une famille québécoise moyenne pendant les années 1960 et 1970, une période reconnue pour les Québécois comme étant une charnière politique, sociale, idéologique et culturelle, vaut pour un témoignage qui, parce qu'artistique, enrichit surtout l'imaginaire et la mémoire affective des spectateurs, ce qui n'a pas moins de réalité ou d'importance que l'histoire comme catalogage des événements. Dans cette famille très masculine (le père ne peut qu'engendrer des garçons), le quatrième, Zachary, devra faire face à la différence d'être homosexuel dans un contexte qui la réproouve.

Mon enquête m'a mené d'abord à interroger le grand récit québécois de la Révolution tranquille au sujet duquel un savoir partagé a été acquis et entretenu, par un certain effet de convention. De fait, ce récit et certaines valeurs, certains questionnements identitaires, éthiques et politiques ont souvent porté le cinéma québécois depuis les années 1960 et 1970, ne serait-ce que dans le sous-texte, soit en faisant ressortir l'instabilité identitaire ou politique de la québécoïté, ou en illustrant le sentiment d'échec ressenti par plusieurs cinéastes. Force est de constater que le film C.R.A.Z.Y. repose sur un désir de montrer des éléments marquants de cette époque passée, de la réinscrire dans l'actualité du spectateur contemporain dont la conscience de l'Histoire n'est pas identique à celle de ses

prédécesseurs. La perspective du film n'est pas, cela dit, la même que celle d'un autre film qui aurait été tourné pendant la période concernée par les événements racontés.

J'ai adopté l'hypothèse de Jocelyn Létourneau d'après laquelle l'identité québécoise serait caractérisée par l'ambivalence, étant ouverte à la restructuration, au passage par l'autre. Si la nostalgie qui traverse le film rappelle la compréhension actuelle du Québec moderne — l'opposition entre la Grande noirceur et la Révolution tranquille —, elle se déploie toutefois par une figure de l'altérité peu rassembleuse, au premier regard, et par le récit d'une recherche identitaire. Le film disperse les codes historiques et mémoriels traditionnels, éloignant le politique et réintégrant l'aspect religieux sous une forme moins contraignante. D'après la formule de Létourneau, il opère un tri et une amnistie du passé, écrivant, finalement, l'Histoire nationale en dehors de ses enclos vraisemblablement néfastes (car perpétuellement ancrés dans l'échec et l'amertume).

Un autre grand récit s'inscrit dans le film, le processus de coming out (sortie du placard) qui est, lui, spécifique aux gais et lesbiennes, et qui consiste en l'acceptation privée puis en la révélation publique de son homosexualité. D'emblée, le thème du déploiement social et intime de la personne homosexuelle fonde le film C.R.A.Z.Y. ; il est ordonné en séquences d'événements à caractère dramatique et, inversement, le processus de sortie motive une certaine élaboration narrative. J'ai donc voulu mieux comprendre comment se structure l'identité gaie du personnage principal, Zac, sur le plan narratif et esthétique, et parallèlement comment s'est composée l'identité homosexuelle dans la société québécoise. Puisque l'homophobie est une dimension du sujet que privilégie le film, je me suis penché sur cette problématique : sa naissance, sa raison d'être, son fonctionnement, ses effets.

Chaque enfant, comme dit la mère de Zac, est différent : pas un de pareil. Seulement, la différence de certains, dans le contexte des sociétés que l'on connaît, paraît plus problématique. Puisqu'elle a été à partir d'une certaine époque conçue comme une altérité méprisable par tout un système de gestion des identités, des comportements et des mentalités, il fallait bien reconnaître qu'il était toujours possible de considérer, sur le plan de la poétique du récit, l'homosexualité comme une figure de l'altérité, et ce, afin de voir comment elle pouvait susciter un déplacement des poncifs de l'identité québécoise dans le film. Les parcours identitaires homosexuels ont été sujets, au Québec comme ailleurs, à une opposition complexe et structurelle ciblant à la fois le corps, l'âme et la pensée des personnes. Celles-ci ont, dans ce système, souvent été considérées comme criminelles, ce qui a permis de justifier toutes sortes d'abus. En plus, la grande influence de l'Église, au Québec mais ailleurs également, a donné lieu à une compréhension du phénomène de l'homosexualité comme péché. La médecine et les sciences psychologiques, elles, se sont chargées d'en affirmer le caractère pathologique (anormalité, sous-développement, perversion). D'une manière semblable, la philosophie morale a, jusqu'à l'ère contemporaine, considéré l'homosexualité comme une infériorité morale. Un argument commun pour l'Église, la médecine et la philosophie était celui de la procréation, installé au centre de leur pensée sur les mœurs et la sexualité. Assurément, la répression légale et policière a été servie par cet apprentissage sur la sexualité. Après tout, la religion était, à une certaine époque, la

science d'alors (on y accordait pleine créance quant à la vérité), et, à une autre époque, la science était devenue une religion (on n'avait plus foi qu'en elle). La philosophie s'est traditionnellement désignée comme le grand domaine du savoir sur toutes choses.

Ainsi, il n'est pas étonnant que la perception négative de l'homosexualité véhiculée par ces grands domaines du savoir se soit propagée, d'autant plus qu'elle se manifestait dans les diverses structures sociales, notamment le droit. Le point de convergence de ces pratiques et discours est bien sûr la violence homophobe, qu'elle soit particulière (physique, verbale, sociale, etc.) ou générale (modes de pensée, croyances, dénigrement, infériorisation), qu'elle soit commise à l'endroit des personnes gaies, ou que, l'ayant intériorisée, ces personnes se l'infligent elles-mêmes. C'est là la justification sociale de l'enjeu dramatique du film C.R.A.Z.Y. alors que le héros se trouve à lutter face à l'incompréhensible sentiment d'étrangeté qu'il a appris de son environnement.

Le film souligne, par ailleurs, la performativité du genre, pour emprunter la terminologie de Judith Butler : le caractère artificiel, mais posé comme essentiel, du comportement macho adopté temporairement par le jeune Zac, et celui, véritable, mais posé comme artificiel, qu'il refoule d'abord puis, ponctuellement, qu'il exprime. Le film révèle la violence à laquelle peut mener l'homophobie sociétale, familiale (notamment transmise par la figure du regard paternel en plusieurs scènes qui se répondent les unes les autres) et intériorisée : une lutte, une suite de tentatives autodestructrices de la part du héros. Face au héros, les personnages du film incarnent des figures souvent typées : la mère très maternelle et religieuse, le père très viril, trois frères déclinant diverses formes de masculinité archétypale, etc. Il semble que cette constellation d'identités narratives ait pour but de faciliter la première tâche du récit, soit de faire ressurgir l'ambivalence du héros. Sa doublure est fondatrice. Elle ne conduit pas qu'aux paires masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel, mais aussi aux mouvements, aux dynamiques, aux logiques (et illogismes) qui perpétuellement nouent ces quatre vecteurs de l'identité sexuelle. Parmi ceux-ci, j'ai insisté sur les manifestations de l'homophobie et sur sa mécanique dans le contexte plus ou moins précis, finalement, de la sortie homosexuelle du personnage, mettant en relief le parcours identitaire et relationnel du héros à travers divers conflits : violence, animosité, ostracisme, pulsion de mort, etc.

Zac devient à la fois objet et victime d'un système de performativité auquel il peine à se conformer. Malgré les souffrances que lui inflige le récit, il parvient cependant à transformer sa propre exigence de normalité, à reconstituer sa vision de lui-même malgré la pression mortelle qu'il ressent. En vertu de ce retournement et malgré le fait que le film fasse preuve d'une trop grande réserve quant à l'homosexualité à l'écran (le cinéaste évite soigneusement, pour lui-même ou pour le grand public, de montrer une seule image « choquante »), il convient de dire que l'écriture de cette fable québécoise dresse une image pertinente, actuelle et pleine d'espoir de l'identité québécoise et de l'identité gaie. Leur convergence me semble être une occasion de réorienter le point de vue sur le discours national et identitaire dans le cinéma québécois. Le propos du film est double et c'est grâce

à ce plissement qu'un récit de remplacement est proposé. Il s'inscrit assurément dans l'ère contemporaine au regard des idées qui font actuellement débat sur ces sujets.

Par sa manière de traiter de ces problématiques, par son discours, son style et sa poétique, le film participe d'une connaissance historique populaire des phénomènes de l'homosexualité, de l'identité de sexe et de genre, ainsi que de l'homophobie, tout en situant l'action dramatique dans le contexte de la famille, et, au surplus, de la famille québécoise, presque un personnage à lui seul dans la cinématographie au Québec. Par là, le film semble effectuer un retour aux relations humaines primordiales. Du discours revendicateur et politique qui a caractérisé les mouvements gais des années 1970 (ou celui du nationalisme québécois de la même époque), il ne reste rien : le point de vue est bel et bien contemporain. Le récit recentre l'action sur l'individu et ses proches, sur les rapports conflictuels mais finalement enrichissants de la personne gaie et de ses parents. L'espoir sur lequel se clôt le film en est un de taille pour la société québécoise et son cinéma : l'abandon de l'orgueil paternel hérité de la tradition religieuse et la réconciliation du fils et du père. Mais cette ouverture ne se produit pas sans sacrifice (le personnage de Raymond, l'homme blessé, meurt tragiquement). Elle n'advient aussi qu'au prix d'un dur parcours pour le père, qui ne peut concevoir la différence de Zac, et pour le fils qui est incessamment poussé par une pulsion de mort. Dans cet entrecroisement de souffrances, c'est en partie la conscience maternelle intuitive, empathique et sensible, presque magique, qui rendra possible l'avancée des deux hommes sur leur chemin conflictuel, menant ultimement à une certaine harmonie.

Quant au rôle accordé à la religion et à la spiritualité dans le film, il se situe à la rencontre de diverses conceptions. On n'y retrouve pas la réaction allergique québécoise moderne ni, inversement, d'apologie aveugle de l'Église : toutes deux sont dépassées ici pour permettre au récit et au spectateur d'atteindre ce que la religion a fini par enterrer sous le poids de structures accablantes, ce que le Québec de la Révolution tranquille a presque balayé en même temps que l'Église et ses rites. Dans le film, la religion est à la fois présentée comme source de contraintes et comme structure d'autorité qui s'insinue dans la vie privée des individus et familles, mais aussi comme porte ouverte vers la découverte de soi-même — de sa valeur plutôt que de sa non-valeur — et vers un enrichissement des relations humaines. Le sacrifice de la question politique fait de la place pour une telle expression ; comme le nationalisme n'est pas exempt de discriminations, nul besoin de le conserver à tout prix. Zac rejette la religion lorsqu'il quitte l'enfance, mais il ne peut s'empêcher d'entretenir un certain rapport à une dimension métaphysique quelconque. Ce n'est pas la religion elle-même à laquelle il se sent appartenir, mais pas du tout (et ce n'est sûrement pas plus au nationalisme duquel il ne paraît aucunement préoccupé). C'est le caractère sacré d'une recherche humble du sens de sa vie, d'une véritable quête personnelle dans laquelle semble se manifester le destin ou des coïncidences magiques (l'union de la mère et du fils en situation critique, par exemple) qui est inscrit dans le film. Ce n'est qu'au bout d'un long chemin que Zac accédera à une nouvelle étape de sa vie, à un stade où pourront finalement être envisagés une certaine sérénité et de meilleurs

rapports avec les autres. Et ce, même si l'acceptation du père aura ses limites jusqu'à la fin.