

Adolescence et fractures du politique dans *Rhymes for Young Ghouls* (Jeff Barnaby, 2013) et *Antigone* (Sophie Deraspe, 2019)

Audrey Evrard
Université Fordham

Résumé

En 1958, à la sortie de son premier film-événement *Les 400 coups*, François Truffaut expliquait que «l'adolescence amène avec elle la découverte de l'injustice, le désir d'indépendance, le sevrage affectif, les premières curiosités sexuelles. C'est donc par excellence l'âge critique, l'âge des premiers conflits entre la morale absolue et la morale relative des adultes, entre la pureté du cœur et l'impureté de la vie, c'est enfin, du point de vue de n'importe quel artiste, l'âge le plus intéressant à mettre en lumière». Depuis quelques années, la jeunesse a repris une plus grande place sur les écrans francophones. En 2019, Antoine Achard notait dans la revue *24 images* la présence croissante depuis quelques années de personnages «adolescen[ts] ou adulescen[ts]» dans la production cinématographique québécoise, une tendance qui n'a fait que se confirmer depuis¹. Malgré leurs contributions riches, complexes, et souvent percutantes, les films produits au Québec ont jusqu'à présent reçu assez peu d'attention dans les travaux critiques émergents sur la jeunesse et l'adolescence dans les cinémas francophones². Cet article a donc pour premier objet d'inscrire le Québec comme autre pôle significatif de ce corpus transnational qui réimagine l'adolescence, loin des clichés formalisés par le «*teen movie*» à l'américaine. Pour se faire, l'analyse se concentrera plus particulièrement sur le travail de déconstruction et reconstruction du politique dans les films *Rhymes for Young Ghouls* (Jeff Barnaby, 2013) et *Antigone* (Sophie Deraspe, 2019) et les deux incarnations qu'ils proposent de la figure adolescente.

Mots-clés : adolescence, figuration politique, fiction (dé) coloniale, justice, émancipation, radicalité, futurité, *Rhymes for Young Ghouls*, *Antigone*

I am from a generation that knows no
parents.

— Jeff Barnaby³

J'ai pas d'avenir. Je viens d'une famille à
qui on a tout enlevé.

— Antigone⁴

Depuis une dizaine d'années, les sujets adolescents ont trouvé une place de choix sur les écrans, emmenant les (jeunes) spectateurs dans des récits et des contextes géographiques, socio-culturels et linguistiques de plus en plus divers. Les représentations cinématographiques de l'adolescence ont pendant longtemps été modelées par les conventions hollywoodiennes, relais d'une sociabilité nord-américaine ancrée dans des expériences et des territoires états-unis. Aujourd'hui, les préoccupations narratives et politiques de ces personnages adolescents sont beaucoup plus hétérogènes et complexes. Cette vitalité artistique et le succès commercial de ces films ont, en retour, revigoré les discours critiques. Depuis 2017, plusieurs ouvrages se sont ainsi intéressés au renouvellement du cinéma *coming-of-age* depuis les marges du système hollywoodien et dans diverses productions internationales⁵.

Malgré la jeunesse de son cinéma – entendue ici comme la récurrence de personnages jeunes –, le Québec reste peu présent dans ces études critiques. Partant de ce constat, cet article propose 1) de mettre en lumière les contributions particulièrement percutantes du Québec à ces redéfinitions transnationales du cinéma *coming-of-age*, en 2) soulignant plus spécifiquement les reformulations politiques du sujet adolescent dans les films *Rhymes for Young Ghouls* (Jeff Barnaby, 2013) et *Antigone* (Sophie Deraspe, 2019)⁶. Le dialogue suggéré entre ces deux films n'a pas pour but de remettre en cause les différences profondes qui définissent le travail des deux cinéastes et les inscrivent dans des histoires et des filiations cinématographiques distinctes. Le cinéaste mi'kmaq Jeff Barnaby, décédé trop tôt en 2022, s'est imposé comme une voix forte et singulière des cinémas autochtones contemporains. En quelques films – les courts métrages *From Cherry English* (2004), *The Colony* (2007), *File Under Miscellaneous* (2010) et *Etlinisigu'niet (Bleed Down)* (2015) ainsi que les deux longs métrages *Rhymes* et *Blood Quantum* (2019) –, Barnaby s'est emparé du cinéma de genre pour en ébranler de l'intérieur son imaginaire euro-centrique et le mettre au service d'une politique et d'une esthétique radicalement mi'kmaq⁷. Il inscrit cette praxis décoloniale dans la continuité du travail de la documentariste abénakise Alanis Obomsawin, qu'il a reconnue comme une influence majeure. Sophie Deraspe est, quant à elle, associée à la reconquête féminine et féministe du cinéma d'auteur québécois, tant dans ses structures de production que dans l'ouverture de cet imaginaire à de nouvelles subjectivités et préoccupations⁸. Thomas Carrier-Lafleur précise, par exemple, que le cinéma de Deraspe concerne avant tout « la fragilité de toute

communauté» et «la valeur éthique du cinéma⁹». En rapprochant ces deux films, l'intention de cette analyse n'est pas d'effacer les spécificités socio-historiques de ces généalogies distinctes, mais de considérer les possibilités que la figure adolescente incarne dans ces projets singuliers représentatifs de la production cinématographique contemporaine au Québec.

Rhymes aborde l'histoire coloniale du Québec et du Canada ainsi que l'impact transgénérationnel du génocide culturel et physique des peuples autochtones que la Loi sur les Indiens a légitimé à partir de 1876¹⁰. Il est à cet égard important de noter que le film est sorti avant la publication en 2015 du rapport de la Commission de vérité et réconciliation, qui reconnaissait officiellement la mort de plus de 150 000 enfants autochtones envoyés dans les pensionnats résidentiels pendant plus d'un siècle – les derniers pensionnats ayant fermé en 1996. Avec ce film, *Barnaby* intervenait avec force dans l'espace public canadien et québécois, subvertissant les principes commerciaux du cinéma de genre pour en faire un espace pédagogique à destination des jeunes spectateurs autochtones et mi'kmaq. L'intrigue principale du film prend place en 1976, au royaume de Red Crow. Aila, 15 ans, gère, en partenariat avec son oncle Burner et sa grand-mère d'adoption Ceres¹¹, le trafic de drogues local. L'argent qu'elle gagne lui permet de payer Popper, l'agent du Bureau des Affaires indiennes, afin de ne pas être forcée de rejoindre les autres enfants autochtones enfermés dans le pensionnat St. Dymphna, la grande bâtisse en pierres qui obstrue l'horizon. Le prologue nous ramène huit ans plus tôt, quand la vie d'Aila, alors enfant, a été bouleversée par une série d'événements tragiques. Tyler, son meilleur ami, est mort après qu'Anna, la mère d'Aila, sous l'emprise de l'alcool et des drogues, l'a écrasé accidentellement avec sa voiture. Le lendemain matin, à son réveil, Aila était témoin de l'arrestation de son père, Joseph, et découvrait le corps de sa mère se balançant, inerte, sous un arbre derrière la maison. Désormais orpheline, Aila était confiée aux «soins» de son oncle Burner. Le retour de Joseph dans le présent du film, huit ans plus tard, après avoir purgé sa peine, fait resurgir l'animosité de Popper envers la famille. Exhortée à se venger par la figure revenante d'Anna, Aila conçoit, avec l'aide de ses amis, un stratagème pour récupérer l'argent que leur a volé Popper et lui rendre la monnaie de sa pièce – plusieurs litres d'excréments généreusement donnés par la communauté. Pour ce faire, ils doivent s'introduire dans son bureau à l'intérieur de St. Dymphna. Aila se laisse alors prendre et devient pensionnaire. Ces

séquences, dans lesquelles elle perd son identité et se retrouve enfermée dans une cellule, comme tant d'autres enfants avant elle, permettent à Barnaby de faire figurer, au cœur du film, le massacre institutionnalisé de générations de Mi'kmaq. Une ultime confrontation entre Aila et Popper conduit à la mort de ce dernier, aux mains de Jiuji, et renvoie Joseph en prison. À la fin, Aila et Jiuji contemplant la possibilité d'un autre futur, même si ses contours restent incertains. Aux critiques lui reprochant de ne pas promouvoir une image plus positive des communautés autochtones, Barnaby rétorquait que partir de la violence, de l'alcoolisme, de la brutalité de la mort n'implique pas nécessairement de se complaire dans des stéréotypes négatifs. Tout en rejetant les images consensuelles, positives de l'expérience autochtone, *Rhymes* humanise ses personnages et leur donne une grandeur ancrée dans leurs luttes au quotidien¹². C'est pourquoi, malgré le caractère « hyperbolique » et la brutalité de certaines scènes, ce film s'adresse, avant tout, aux jeunes spectateurs et futurs artistes autochtones¹³.

Dans *Antigone*, son cinquième long métrage, Sophie Deraspe transpose la tragédie grecque éponyme dans le Québec contemporain. Introduite au v^e siècle avant J.-C par Sophocle, cette figure féminine, avec la radicalité de son combat contre le pouvoir patriarcal et son refus de tout compromis, n'a cessé de fasciner au fil des siècles. Ici, Antigone Hipponomé est une jeune femme kabyle ; elle vit à Montréal avec ses frères, Étéocle et Polynice, sa sœur, Ismène, et leur grand-mère, Méni. Quand elle avait trois ans, ses parents ont été violemment assassinés et sa famille a donc fui l'Algérie et demandé asile au Canada. Après un bref prologue, qui présente Antigone après qu'elle a été arrêtée par la police pour avoir pris la place de Polynice en prison, le film introduit les spectateurs dans la chaleur du foyer que Méni a recréé avec/pour ses petits-enfants. Âgée de 17 ans, Antigone est la plus jeune de la fratrie ; elle excelle dans ses études, apprécie la beauté langagière de la poésie québécoise et prend soin de sa grand-mère, qui ne parle ni français ni anglais. Cette harmonie familiale ne résistera pas aux deux épreuves que sont la mort d'Étéocle et l'arrestation de Polynice. Hantée par ses morts, Antigone n'a plus qu'un but : sauver le seul frère qui lui reste. Avec l'aide de Méni et d'Ismène, elle prend la place de Polynice en prison pour lui permettre de s'enfuir, se refusant par cet acte la pleine citoyenneté canadienne. Elle scelle aussi son sort tragique, que le mouvement de solidarité populaire lancé par son ami Hémon, et porté par toute une jeunesse conquise par la révolte de

cœur d'Antigone contre la froideur du système, ne pourra enrayer. Deraspe retravaille donc la trame dramaturgique classique, s'inspirant notamment de la version développée par Jean Anouilh en 1944, et y fait entrer des problématiques contemporaines. En reconstruisant le mythe d'Antigone à partir d'événements locaux, la cinéaste donne à ces derniers une dimension universelle. Les fractures de la société québécoise sont simultanément reconnues comme telles, inscrites dans une réalité nationale, et reliées à celles qui fragilisent d'autres communautés hors du Québec. La mort d'Étéocle évoque notamment le meurtre de Freddy Villanueva aux mains de la police en 2008 à Montréal-Nord, qui avait provoqué des émeutes et des protestations. Le frère de la victime, Dany Villanueva, avait également été arrêté et condamné à être expulsé vers son pays d'origine, le Honduras; une décision qui a été annulée en 2016 en raison des risques que le jeune homme aurait encourus une fois de retour dans ce pays. De plus, l'association d'Antigone et de son combat à la couleur rouge tout au long du film – par opposition au bleu de l'institution « policière », qu'elle revêt, une fois arrêtée, dans le centre de détention – rappelle le symbole du carré rouge associé au Printemps érable. Ce mouvement social, d'une ampleur inédite, avait vu plus de 300 000 étudiants, le visage parfois peint en rouge, déclencher une grève et descendre dans les rues du Québec en 2012 pour protester contre la décision du gouvernement d'augmenter le coût des études.

Rhymes et *Antigone* se rejoignent dans leur introduction d'un sujet adolescent institué en agent de ces mutations et non plus seulement comme individualité affectée par elles. Dans ces deux films, le sujet adolescent est volontairement construit comme féminin et excentré: Aila vit sur une réserve et Antigone, du fait de son statut de réfugiée, n'a pas la citoyenneté. De cette excentricité sociale, la figure adolescente tire un regard, une expérience et un positionnement socio-éthique à partir desquels peut s'initier une remise en question du donné politique. Ainsi, tout en respectant la singularité du « je » formulé et acté dans chaque film, la figure adolescente sera appréhendée dans les analyses qui suivent non pas comme un sujet en devenir mais plutôt comme le sujet-moteur d'un devenir/à-venir politique d'une société plus juste.

Cinéma et adolescence

Avant d'examiner les contributions plus spécifiques de *Rhymes* et d'*Antigone* au cinéma *coming-of-age*, il est important de revenir sur la relation qui lie cinéma

et adolescence ainsi que sur les discours critiques que ces représentations ont suscités, de manière générale et plus précisément dans le contexte québécois.

L'hyper-visibilité contemporaine de personnages adolescents peut sembler inédite mais, comme l'explique Catherine Driscoll, les histoires du cinéma et de l'adolescence sont étroitement imbriquées :

Adolescence as an identity crisis bound to both emerging sexuality and training in citizenship was “discovered” in the nineteenth century by new social sciences and new modes of cultural criticism at the same time as experiments with cameras and film were tending towards cinema. Adolescence and cinema were in many respects new industries for the twentieth century, and film’s popularity among youth, and its images of youth, have been an important way of talking about cinema for as long as there has been a cinema industry to talk about¹⁴.

Ces deux phénomènes, l'un technologique et l'autre socio-culturel, ont donc évolué conjointement tout au long du xx^e siècle, tant sur les écrans que dans l'espace social. L'internationalisation de cette relation dans les quinze dernières années marque en ce sens tout simplement une nouvelle étape dans un long processus de (re)formulation mutuelle.

Timothy Shary et Thomas Doherty considèrent que le *teen movie* s'est codifié aux Etats-Unis – ou, pour tenir compte des nuances introduites par Driscoll, s'y est recodifié sur des bases commerciales plus fortes – dans les années 1950. L'irruption massive de la jeunesse dans l'espace social à cette époque réveillait les inquiétudes et paniques morales du passé. Les professionnels du cinéma voyaient aussi cette situation comme une occasion bienvenue de faire des affaires à un moment où de nouvelles technologies, comme la télévision, et de nouvelles pratiques sociales accélèrent le déclin d'Hollywood¹⁵. L'intensification de cette stratégie commerciale depuis les années 1980 a eu pour effet de privilégier une vision de l'adolescence figée dans une typologie de comportements prédéterminés et des schémas narratifs convenus¹⁶, et de générer un discours critique plus intéressé par la dimension sociologique de ces films que par leurs qualités formelles ou artistiques¹⁷. Depuis quelques années, le cinéma indépendant américain – à travers des films comme *Pariah* (Dee Rees, 2011), *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) ou *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) – démontre néanmoins plus d'audace.

Si les années 1950 manifestent la formalisation du *teen film* dans la culture populaire états-unienne, elles voient également se matérialiser dans les nouvelles vagues européennes un regard beaucoup moins prescriptif sur l'adolescence. Le premier film de François Truffaut, *Les 400 coups* (1958), est devenu un des exemples les plus emblématiques de cette période. Le cinéaste expliquait alors sa fascination pour « cet âge critique » qui « amène [...] la découverte de l'injustice, le désir d'indépendance, le sevrage affectif, les premières curiosités sexuelles » et se révèle être « l'âge des premiers conflits entre la morale absolue et la morale relative des adultes, entre la pureté du cœur et l'impureté de la vie [...] »¹⁸. Cet engagement à rendre toute l'ampleur émotionnelle, psychique, éthique et relationnelle de l'adolescence demandait une plus grande malléabilité artistique que ce qu'offrait alors le *teen film*. Le terme *coming-of-age* rend compte de cette volonté d'élargir le champ des représentations de l'adolescence, afin d'y donner à voir des personnages qui se redéfinissent dans leurs relations aux autres, au monde, à ses normes et à ses codes. Dans ces films, l'adolescence est avant tout une expérience ressentie de l'intérieur par un individu, plus qu'elle n'est observée de l'extérieur. Par conséquent, le récit cultive l'ambiguïté et l'indécision, comme l'expliquent Romain Chaveyron et Gilles Viennot en se concentrant sur la production francophone : « Characters are not forced to fit any preconceived idea pertaining to what “youth” is or should be, as the process of coming of age central to most youth narratives is not considered as immutable or interchangeable¹⁹. » De manière assez similaire, Alistair Fox ajoute que le terme *coming-of-age* ne présuppose pas, comme le *teen film* états-unien a pu le faire, que la jeunesse est un « problème social²⁰ ». Concentrant ses analyses sur le cinéma néo-zélandais, Fox remarque que les jeunes protagonistes confrontent les normes et pratiques sociales perçues comme problématiques, orientant ainsi le récit filmique vers un futur meilleur, au lieu de l'inscrire dans le présent hédoniste de l'adolescence²¹. Ils deviennent ainsi partie prenante du processus de (re)form(ul)ation nationale de la société néo-zélandaise encombrée, d'un côté, par ses propres blessures historiques et, de l'autre, par le poids référentiel de l'imaginaire états-unien. Ces récits capturent et portent les sentiments d'étrangeté et de dissociation que nombre de jeunes ressentent vis-à-vis la culture occidentale mondialisée et universalisée, tout autant qu'ils signalent la crise du social dans la société néo-zélandaise²². Les questionnements et modulations

que Fox détecte dans la production néo-zélandaise trouvent une résonance particulièrement prégnante dans le contexte québécois.

***Coming-of-age* et cinéma québécois**

Dès 1969, Dominique Noguez faisait de la jeunesse un moteur du cinéma québécois alors en pleine émergence: «[...] Ce n'est pas seulement que le jeune cinéma québécois reflète le Québec; il en est, de façon intime, le signe. Leur destin est le même, au point qu'ils se confondent [...]»²³. » La jeunesse des formes et des visages qui animaient alors l'écran constituait, selon lui, une occasion et ne signalait en aucun cas la faiblesse du cinéma québécois. Certes, les personnages adolescents ont assurément trouvé leur place dans le cinéma québécois contemporain, mais leur présence a ponctué le patrimoine (et le matrimoine) cinématographique. Sans prétendre à l'exhaustivité, la liste de films qui suit²⁴ inscrit la récurrence de ces récits dans une durée historique, tout en soulignant l'intensification de la production depuis une dizaine d'années. On retrouve ainsi *Le temps perdu* (Michel Brault, 1964), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), *Kid sentiment* (Jacques Godbout, 1968), *Wow* (Claude Jutra, 1970) et *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1971), *La vie rêvée** (Mireille Dansereau[#], 1971), *Les filles, c'est pas pareil** (Hélène Girard[#], 1974), *Les bons débarras** (Francis Mankiewicz, 1980), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), *Emporte-moi** (Léa Pool[#], 1999), *CR.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009) et *À l'ouest de Pluton* (Myriam Verreault[#] et Henri Bernadet, 2009). Cette reprise active du récit d'apprentissage s'est accompagnée d'une pluralisation des regards, expériences et questionnements, comme le démontrent des films aussi divers que *Laylou** (Philippe Lesage, 2012), *Rebelle** (Kim Nguyen, 2013), *Uvanga[±]* (Madeline Piujuq^{#±} et Marie-Hélène Cousineau[#], 2013), *Le plancher des vaches** (Anaïs Barbeau-Lavalette[#] et Émile Proulx-Cloutier, 2015), *Prank* (Vincent Biron, 2016), *Kuessipan[±]* (Myriam Verreault[#] et Naomi Fontaine^{#±}, 2019), *Mad Dog Labine** (Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard, 2018), *Une colonie** (Geneviève Dulude-De Celles[#], 2019), *Les faux tatouages* (Pascal Plante, 2017), *Chien de garde* (Sophie Dupuis[#], 2018), *Genèse* (Philippe Lesage, 2018), *Charlotte a du fun** (Sophie Lorain[#], 2019), *Jeune Juliette** (Anne Émond[#], 2020), *La déesse des mouches à feu** (Anaïs Barbeau-Lavalette[#], 2020), *Beans[±]* (Tracey Deer^{#±}, 2021) ou, plus récemment, *Au nord d'Albany** (Marianne Farley[#], 2022) et *Falcon Lake** (Charlotte Le Bon[#], 2022).

Les deux approches décrites précédemment, celle du cinéma états-unien commercial et celle cultivée dans les cinémas dits d'auteur, héritiers des nouvelles vagues, se retrouvent dans les films mentionnés ci-dessus. Plus significatif encore, la forte féminisation du genre, tant devant que derrière la caméra, ainsi que l'arrivée de cinéastes portant des voix, des expériences et des perspectives jusque-là absentes ou marginalisées marquent un renouveau particulièrement riche du genre au Québec, et semblent prometteurs pour sa vitalité future²⁵. Le cinéma jeune ou adolescent se révèle ici marqueur de mutations sociales, offrant une porte d'entrée pour redéfinir l'espace social et y prendre place. Le retour en force de ces récits invite à les reconsidérer à la lumière de l'histoire des représentations de l'enfance et de l'adolescence dans le cinéma québécois.

En 1969, Dominique Noguez célébrait l'irruption sur les écrans d'« adulescents », acteurs de la Révolution tranquille mais aussi héritiers de celle-ci, avec des films comme *Le chat dans le sac*, *Kid sentiment* ou *Wow*. Ces personnages incarnaient cet âge hybride, conceptualisé dans les années 1970, pendant lequel l'individu, généralement masculin, bien que déjà entré dans l'âge adulte, continue de s'identifier aux hésitations et aux doutes existentiels caractéristiques de l'adolescence²⁶. Cependant, les historiens et critiques du cinéma québécois ont plus souvent privilégié l'enfant au seuil de l'adolescence, plutôt que ce post-adolescent, comme figure clé de la subjectivité québécoise. Pour Morgan Charles, cette primauté de la figure orpheline comme ancrage du récit national participe de l'ambivalence du Québec vis-à-vis son histoire coloniale et son positionnement dans cette histoire :

In this understanding, the subjectivity of the orphan is conflated with that of the victim of history, resulting in the fear that the youth of today will suffer from a pathological cultural amnesia, cut off from any meaningful “repères” (id.). [...] Privileged within these articulations is the understanding of the child as necessarily lacking in agency, a victim of terrible circumstances [...]; or conversely, [...] a child so pathologically “perverse” that their fate is equally dreadful [...]²⁷.

Comme l'explique Charles, en s'appuyant sur les films *C'est pas moi, je le jure* (Philippe Falardeau) et *Maman est chez le coiffeur* (Léa Pool), sortis en 2008, ce mythe de l'enfant victime de circonstances familiales, sociales

et historiques commence à être rejeté dans les années 2000. En contraste, les jeunes personnages se voient donner la possibilité d'une échappée, réelle ou fantasmée²⁸. D'autre part, ces deux films s'inscrivent, toujours selon Charles, dans un espace culturel nord-américain moins strictement défini par la québécoïté recherchée ou regrettée dans les films du passé. Cette reterritorialisation s'est traduite, dans les dernières décennies, par un double repositionnement des sujets adolescents dans la banlieue – espace indéterminé par excellence – et les régions. Les films *À l'ouest de Pluton*, *Tu dors Nicole* (Stéphane Lafleur, 2014), *Mommy* et *Mad Dog Labine* offrent plusieurs exemples de ces reconfigurations géographiques. Plus récemment, *Les rayons gamma* (Henry Bernadet, 2023) a réinvesti Montréal pour se concentrer sur les difficultés de jeunes résidents du quartier Villeray, tous d'origines diverses, à définir leur place dans l'espace québécois. Se concentrant sur un corpus resserré de quatre films sortis en 2018 et 2019 – *Une colonie*, *Les faux tatouages*, *Chien de garde* et *Genèse* –, Antoine Achard, critique pour la revue québécoise *24 images*, constatait la répétition de gestes cinématographiques ayant pour effets d'accentuer le repli émotionnel des personnages et de conduire à l'enfermement des spectateurs, jeunes et adultes, dans ce vécu intériorisé. Dans ces films, l'adolescence se ressent comme l'accoutumance à, voire l'emprisonnement dans, un malaise physique et social qui semble anticiper et préparer à l'effritement du lien social²⁹.

En comparaison, *Rhymes* et *Antigone* dépassent le vécu sociologique et émotionnel pour faire de l'adolescence, comme je vais maintenant le présenter, l'incarnation d'une force subjective et de ce que Jacques Rancière décrit comme l'« intelligence collective de l'émancipation³⁰ ». Dans *Le spectateur émancipé*, Rancière définit l'émancipation comme la remise en question de « l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion³¹ ». L'émancipation participe du « dissensus », c'est-à-dire « une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tout son évidence », et où « toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification³² ». L'émancipation et le dissensus reposent donc sur la capacité à « s'emparer de la perspective » dominante, structurante, qui « destine les individus et les groupes au commandement ou

à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire³³ ».

Dans *Rhymes* et *Antigone*, Aïla et Antigone sont parties prenantes d'un processus d'émancipation interne au film, qui passe par leur appropriation du regard et du discours dominant structurant l'espace social du film. Du fait de leurs héritages mi'kmaq et kabyle, Aïla et Antigone remettent en question les fondements de la communauté nationale québécoise moderne et invitent à penser les modalités de (re)production de l'espace social dans lequel elle s'est affirmée. Aïla manifeste le sujet autochtone absent (ou évacué) de cette généalogie, tandis qu'Antigone interroge les principes de citoyenneté de la société (québécoise) moderne confrontée à son hétérogénéité culturelle, linguistique, raciale, ethnique et religieuse. La perte des parents, traumatisme constitutif de leur être et de leur repositionnement aux marges de cet espace social, hante les protagonistes et anime leurs actes tout au long des films. Malgré la violence et l'horreur qui ponctuent leurs vies, ni l'une ni l'autre ne sont présentées en victime, cependant, et les films ne permettent pas aux spectateurs de les voir comme telles. Au contraire, elles y sont agentes de leur destinée, souvent contre les recommandations de leurs proches – quand Aïla prend en charge le commerce de drogues dans sa communauté, quand Antigone prend la décision de se couper les cheveux et de prendre la place de Polynice en prison, quand Aïla s'enferme volontairement dans le pensionnat avec l'aide de Jiuji, ou encore quand Antigone refuse de se soumettre à la bienséance de la cour. Dans *Rhymes* et *Antigone*, la figure orpheline incarne désormais une radicalité qui se nourrit d'un passé non résolu. Aïla et Antigone ne sont pas en conflit avec leurs parents absents mais avec les institutions dont elles doivent assimiler les codes, le langage et les valeurs pour négocier leur survie (Aïla) ou leur citoyenneté (Antigone). Dans ces deux films, l'adolescence est un « âge critique » parce qu'elle manifeste une remise en mouvement du monde et de ses fondements éthiques. Et ce processus se déploie à deux niveaux : pour les personnages, dans le contexte interne au film, et dans la relation que le film construit entre la jeune protagoniste et les spectateurs, puisque la « rupture esthét[h]ique³⁴ » qu'elles activent relance la manière dont le récit filmique interpelle les spectateurs.

Aila, corporéité d'un à-venir spectral

Avec *Rhymes*, Jeff Barnaby avance un projet de « ré-existence » mi'kmaq qui s'incarne dans le personnage d'Aila. À travers le film, l'adolescente mobilise une réserve transgénérationnelle de savoirs et de pratiques, transmis pour la plupart de mère en fille, « dépropriant » par cette capacité et ces actes le mot « réserve » de son usage colonial³⁵. Pedro Pablo Gomez inscrit ce concept de re-existence, emprunté au théoricien afro-colombien Adolfo Albán, au cœur de la « décolonialité esthétique », un projet qui « s'occupe de rendre visibles les pratiques historiques de résistance³⁶ ». En s'appropriant l'outil cinéma, Barnaby agit directement sur la matière cinématographique et la refaçonne afin qu'y émergent d'autres récits que ceux déterminés par la perspective coloniale. Si, comme il le précise, le cinéma est avant tout une fiction et non un reflet exact du réel, le septième art participe néanmoins de la (re)construction politique du monde. Mon analyse s'appuie sur les travaux respectifs de Shannon Toll, de Caitlin P. Doyle et de Jennifer Henderson, qui ont déjà démontré comment, dans *Rhymes*, ce processus se manifeste, d'une part, par le désagencement de la géographie coloniale qu'Aila entreprend tout au long du film et, d'autre part, par le dérangement spatio-temporel que Barnaby lui-même met en œuvre dans la construction du récit pour miner le réalisme et la vraisemblance de la fiction coloniale³⁷.

Mercedes Peters rappelle que la nation mi'kmaq n'a jamais concédé son territoire, maintenant une relation forte, symbiotique à celui-ci malgré l'appropriation physique et symbolique de ces terres et de ses habitants par le régime colonial :

The Mi'kmaq have a term to describe our unique relationship to our territory, which we call Mi'kma'ki. We refer to this connection as “weji-sqalia'tiek,” which Trudy Sabke and Mi'kmaw linguist Bernie Francis eloquently described in *The Language of the Land*, Mi'kma'ki as meaning “We sprouted from” [the land] much like a plant sprouts from the earth³⁸.

Dès le début du film, Red Crow est introduit comme un espace double : bien que soumis aux règles coloniales en tant que réserve, il reste fondamentalement un territoire mi'kmaq. Cette dualité se renforce tout au long du film, à mesure qu'Aila substitue à l'ordre colonial sa propre cartographie. Le prologue offre une vision métonymique de la réserve Red Crow en 1969, à savoir

un univers réduit, borné et policé dans lequel Aila, sa famille et la communauté sont contraints de vivre. Traversant la réserve sur son vélo, elle confie, en voix off: «For seven years I've dreamt of nothing but getting out of this place. But my world ends at the borders of the reserve, where dirt roads open up to dreams of things you cannot ever be here!³⁹» Retenue dans cet espace, Aila reprend à son compte la mobilité transgressive de Gunner, la figure guerrière que sa mère avait dessinée⁴⁰. Si cette pratique de l'espace se déploie dans le champ physique de la réserve, Aila investit surtout un entre-deux-mondes – celui où les morts continuent de vivre, sous une autre forme, et où le temps cesse d'être linéaire –, et Barnaby prend soin de matérialiser cet espace liminaire dans la texture esthétique même du film.

Cette reconfiguration passe principalement par l'irruption, dans la fabrique référentielle du film et dans sa texture visuelle, de visions révélant l'intangible et les «réalités cachées» sous la fiction dominante⁴¹. Aila entre ainsi en relation avec les spectres – sa mère, Tyler – et introduit, à travers ses rêves, de nouvelles dimensions par lesquelles se tisse sa propre fiction du Royaume de Red Crow. Shannon Doyle observe: «There is a subversive pleasure that Barnaby's film takes in not educating its viewer, not correcting their vision, but rather immersing them in the unrecognizable dreamscape of his young heroine, which redraws the lines of reality and fantasy along a different circuit⁴².» L'image la plus frappante, tant pour Aila que pour les spectateurs, est bien évidemment l'apparition d'un charnier face au pensionnat de St. Dymphna. Devant Aila, le sol s'ouvre et révèle, dans ses entrailles, les corps entassés d'enfants morts. Le recours de Barnaby à l'anamorphose à ce moment du film met en évidence (et en relief) la violence génocidaire des pensionnats tout en retournant les générations d'enfants qui en ont été victimes à la terre mi'kmaq. Cette image ouvre une brèche, une béance dans le tissu fictionnel du film et dans la fiction coloniale.

Cette capacité d'Aila à rendre visible ce qui ne l'était pas et à manifester la force vive de la territorialité mi'kmaq retisse l'esthétique du film. «You can turn anything into an art form», explique-t-elle. Ici, Aila – et à travers elle Barnaby – entend la pratique artistique comme une intervention esthétique qui agit sur les conditions de notre perception, au lieu d'agir sur l'objet de notre perception, pour emprunter les mots de Margus Vilhamen⁴³. L'héroïne et le cinéaste réalisent sous nos yeux ce partage du sensible que Rancière décrit; ils «reme[ttent] en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu,

pensable et faisable, et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun⁴⁴». Contrairement à l'«art de l'oubli» («the art of forgetfulness») auquel s'adonnent ses aînés pour survivre dans le présent, Aila conjure, dans l'espace symbolique du film comme dans l'espace social au sein duquel le film s'inscrit, une esthét(h)ique décoloniale.

Ce travail de reconfiguration esthétique puise dans les différents savoirs, pratiques et injonctions qu'elle reçoit des personnages qui l'entourent, l'interpellent et la guident. Aila se nourrit de cette «intelligence collective», contrairement au loup qui ne peut satisfaire sa faim et finit donc par se dévorer lui-même dans l'histoire que lui transmet Ceres, et qui donne lieu à une autre rupture esthétique dans le film par l'irruption de l'animation dans le récit⁴⁵. L'adolescente l'absorbe et lui donne corps, substituant à la figure artistique inanimée de Gunner une corporéité mi'kmaq désormais incarnée. Ce processus permet à Aila de relancer le passé dans le futur, neutralisant au passage toute iconographie traditionnelle universalisante.

Vers la fin du film, Aila se souvient d'une scène de son enfance quand elle était sur la plage avec sa mère. Alors que le récit filmique montre cet échange comme s'il se déroulait en temps réel, Aila en est le témoin direct, présence invisible dans sa propre mémoire. À ce moment, le passé surgit dans le présent – à moins que le présent ne vienne percuter le passé? – contrairement aux deux apparitions précédentes d'Anna, dans lesquelles elle apparaissait à Aila, en rêve ou en hallucination, sous la forme d'un corps mort-vivant. Dans cette dernière vision, Anna et Aila peignent une tête de guerrier sur une porte. Aila demande à sa mère pourquoi elle lui a demandé de peindre une coiffe puisque les mi'kmaq n'en portent pas. La conversation qui suit illustre tout autant la position critique d'Anna que celle de Barnaby :

Aila: I thought you said Mi'kmaq didn't wear headdresses.

Anna: No they don't.

Aila: Then why are you making me put one on there? [...]

Anna: Yeah, I didn't. [...]

Aila: Okay, then. How did he get one?

Anna: Cause there are some people who think it looks powerful!

Aila: Why do they think that?

Anna: Because they're dumbasses.

Barnaby introduit avec le personnage d'Aila une figure de résilience et de résistance moins essentialisée et moins objectivement constituée pour être regardée et vue comme Autre. Dans ces scènes, la langue mi'kmaq s'impose; elle imprègne le film et y dissémine un savoir culturel spécifique, gardé. Lors d'une conversation organisée par l'Université Concordia en mai 2021, Barnaby expliquait ce choix: «It's there [in the film] forever now⁴⁶.» Le médium cinématographique, comme Aila, s'altère au contact de cette nouvelle sensibilité artistique et linguistique; le récit se dédouble.

Aila existe dans le film en tant que personnage, dans toute sa complexité, mais elle transcende également cette individualité en devenant la somme de toutes les expériences qui lui ont été léguées directement et symboliquement. La réponse que Burner offre en retour aux reproches que lui fait Joseph à la fête, l'accusant de ne pas avoir su protéger Aila pendant son absence, prend un tout autre sens à la lumière de ces derniers paragraphes: «She [Aila] is a coupling of Anna, Ceres, and your fucking hard head. She is going to eat people after the Apocalypse.» Avec ces mots, Burner ne souligne pas la violence d'Aila mais sa capacité de transmutation. Rappelant que la production du film a coïncidé avec l'émergence du mouvement Idle No More, Henderson souligne la temporalité transgressive du film et l'importance de mettre au cœur de ce récit de jeunes héros:

The ghouls in this film are the youthful Indigenous avengers, the agents of change for whom the “rhymes” are sounded in this version of political cinema. [...] There is a politics and a reading of history in this film's interest in citation, in discordant chronotopes, in persistent remainders (whether genres or ghouls) and the sense of time out-of-joint that they produce. Reviving a 1970s aesthetic, the film seems to remember a future, and also to suggest that to be present in time, to be transformative in one's action, is to be kind of revenant⁴⁷.

Aila manifeste donc une corporéité qui, bien que reliée au passé, est constamment relancée vers le futur. Dès le début du film, Aila déclare avoir vieilli de mille ans après la mort de sa mère. L'adolescente de quinze ans est déjà dotée de la sagesse et du savoir d'une vieille femme – une dualité signifiée par le costume qu'elle choisit de porter pendant le cambriolage de St. Dymphna – elle-même nourrie des générations qui l'ont précédée.

Aila incarne ainsi une subjectivité autochtone émancipée dans laquelle les jeunes autochtones auxquels Jeff Barnaby s'adresse peuvent se projeter et se reconnaître. *Rhymes* n'a donc pas pour objectif de représenter l'expérience d'être une adolescente dans une réserve mi'kmaq – comme le film *Kuessipan*, par exemple – mais plutôt de faire de l'adolescence d'Aila l'âge pendant lequel cette rupture de la fiction coloniale peut être entreprise littéralement et efficacement.

Antigone, la force de l'image

Si l'Antigone de Sophie Deraspe connaît plusieurs expériences typiquement abordées dans les représentations cinématographiques de l'adolescence – elle va à l'école secondaire, connaît son premier amour et perd sa virginité –, c'est, comme pour Aila, son conflit avec la loi qui structure le récit. *Antigone*, comme *Rhymes*, promeut une implication éthique des spectateurs plus qu'un rapport émotionnel d'identification avec – ou d'enfermement dans – l'intériorité du sujet adolescent. En faisant d'Antigone une jeune femme immigrée, brutalement destituée de son sentiment d'appartenance à une société dans laquelle elle a grandi et où elle s'est construite, Deraspe s'inscrit clairement dans la continuité « des "ré-interprétations" de ce qui dans cette pièce de théâtre et dans la mise en scène de son personnage principal fait allusion aux mécanismes d'inclusion-exclusion des individu-e-s dans l'organisation de la société⁴⁸ ». Élève, petite-fille et sœur modèle, Antigone est une citoyenne québécoise/canadienne de fait, même si elle ne peut se prévaloir pleinement de cette citoyenneté qui n'a pas encore été légalement validée. Elle est donc implicitement reléguée dans un espace liminaire, au seuil de l'espace social partagé qui, dans le film, n'apparaît que par métonymie. Si son assimilation sociale est principalement matérialisée par l'école, de laquelle elle reçoit une bourse d'études de 4000 \$ dans la scène d'exposition, le reste du film dessine un espace régimenté, disciplinaire et paternaliste – la police et le système pénitentiaire, les salles d'interrogatoire, la prison, les cellules, la justice, la juge, les avocats, la salle d'audience et les autorités politiques, incarnées ici par le père d'Hémon, Christian. Le personnage de Créon, incarnation de la loi patriarcale dans le texte de Sophocle, est ici présenté de façon moins monolithique. Il se manifeste à travers de multiples systèmes, pratiques et règles qui, pour emprunter les mots de Rancière, « opèrent le rassemblement et le commandement

des groupes humains». Suivant inlassablement ce que « [s]on cœur [lui] dit », Antigone incarne ainsi une « forme dissensuelle de l'agir humain, une exception⁴⁹ » dans cet espace.

L'usage symbolique des couleurs tout au long du film codifie la relation d'Antigone à ces différents espaces. Chez elle, Antigone est généralement habillée en bleu foncé, alors que Polynice est associé au rouge, comme pour signaler l'assimilation plus forte de la première à l'espace social québécois – rappelant le bleu et le blanc du drapeau. Cependant, c'est dans un cahier rouge qu'elle garde les traces de son histoire familiale. À l'école, Antigone porte un pull rouge, marquant sa différence, actée dès lors qu'elle présente les circonstances de son arrivée au Canada devant ses camarades et sa professeure. Après qu'elle a pris la place de Polynice en prison, le bleu prend un nouveau sens et marque sa détention. Dans les scènes où elle défie l'autorité et s'insurge contre l'injustice du système – comme quand elle réagit virulemment à l'humiliation d'Émilie par Chantal ou quand elle désobéit à la juge et lui dit d'aller « [se] torcher avec [sa] citoyenneté de papier » –, Antigone est habillée de blanc. Pendant tout le temps de sa détention, ce sont les autres, proches et anonymes, qui adoptent le rouge, inscrivant ainsi sa présence et la force de son message dans l'espace social. Ce n'est qu'à la fin du film qu'Antigone retrouve son pull rouge, à l'aéroport.

Deraspe a délibérément choisi d'incarner Antigone dans le corps d'une adolescente de dix-sept ans, « menue physiquement, afin de faire ressortir sa force intérieure⁵⁰ ». De plus, le film redéfinit le donné généalogique de la pièce. Il n'y est plus question d'inceste ou de fratricide. La perte des parents constitue ici le traumatisme originel dans lequel Antigone puise sa capacité de dissension. Comme Aila, Antigone est mue par ses morts, dont elle sent la présence à ses côtés; elle se sent, selon ses propres mots, « responsable de [s]a famille ». Pendant sa rencontre avec Térésa, la psychiatre – un moment rêvé qui vire au cauchemar et par lequel se manifeste son inconscient –, Antigone confie: « Y a pas leur enveloppe, mais ils sont là, avec nous⁵¹. » Deux autres présences spectrales la guident également dans son combat: le « petit Polynice qui tend ses bras pour qu'on le prenne » et la petite Antigone, dont elle croise le regard dans la dernière scène, tel un flash par lequel passé, présent et futur coïncident, furtivement. Tout au long du film, Antigone ne défend donc pas le frère qu'elle sait impliqué dans des affaires criminelles, mais l'être pur, innocent qu'il était et qu'elle cherche à préserver, malgré lui.

Par ces variations, Deraspe réimagine les conflits internes à la tragédie et en resserre la trame dramatique autour d'un nouveau cœur – ce double dédoublement entre, d'une part, Polynice et Antigone, et, de l'autre, entre l'adolescent·e et l'enfant qu'ils ont chacun·e été.

Si le combat d'Antigone la place bien évidemment en opposition aux lois, le film déplace le regard sur ce qui relie et sépare le frère et la sœur. C'est par cette relation de (non-)différence, efficacement appuyée par le médium visuel, qu'Antigone peut mettre en crise le système par sa double transgression. Elle usurpe l'identité de son frère et commet un délit. Malgré une «étrangèreté» qui leur est commune – ni l'un ni l'autre n'ont la citoyenneté –, Antigone et Polynice ont déjà démontré leurs différences profondes à ce moment du film, que ce soit sur le plan de leurs caractères, de leurs activités, de leurs manières de parler, de leur relation au passé, ou encore de leur positionnement vis-à-vis cette communauté qui les tient à distance. Cette dynamique est parfaitement capturée dans un échange opposant Polynice et sa jeune sœur pendant le dîner au début du film :

Antigone : Je prépare un exposé.

Polynice : Je prépare un exposé (imitant sa sœur). On dirait une institutrice qui parle.

Antigone (imitant à son tour l'intonation de Polynice) : Tu veux que j'parle comment, yo ? Moi, je viens des quartiers. J'prépare un exposé.

Polynice (un peu offensé) : Oh, oh, tu fais trop ta folle. Tu vas te calmer. C'est clair ?

Antigone (toujours sur la même intonation) : Non, j'me calme pas.

Polynice : Wowoow, non. Tu vas t'calmer. Tu, tu, t'es pas du *hood*, toi, t'es pas du quartier.

Antigone (toujours sur le même ton) : J'viens des quartiers, j'prépare un exposé. C'est comme ça qu'tu veux que j'te parle ?

Polynice : Arrête. Tu t'y connais, mais tu t'y connais pas.

Cette joute verbale trouve un écho beaucoup plus grave à la fin du film quand Antigone interpelle son frère, convoqué à la barre comme témoin de dernière minute avant l'annonce du verdict. Dans ce deuxième échange, Antigone ne se calme pas du tout et ce n'est plus Polynice qui le lui demande mais la juge. Enragée par l'irresponsabilité de son frère, Antigone se livre

à un déchaînement verbal inattendu : « Dix minutes pour ordonner, Votre Honneur ! Condamnez, mon Colonel ! Vot... votre beau déguisement là de citoyen cache votre cœur ! »

Avec ces actes de langage, Deraspe met en scène la radicalité absolue d'Antigone qui fonde, selon William Robert, sa force politique :

She enacts an otherness that the system [...] cannot account for or incorporate. In this way, the other [Antigone] of the other [Polynice] introduces an irreducible alterity that threatens to disrupt or even rupture the system that cannot digest it. It is from this space and vital otherness, as the other of the other, that Antigone speaks and acts⁵².

Radicalement autre, Antigone nous apparaît aussi comme une figure de l'excès – dans ses actes, dans ses convictions, dans sa capacité à user du langage, à l'approprié ou à le déapproprié selon les circonstances. L'excessivité d'Antigone est à la fois ce qui lui donne sa singularité en tant que force politique et ce qui en fait un personnage capable de déjouer les logiques narratives conventionnelles. Antigone inspire, fascine parce qu'elle échappe à toute identification ; elle transcende l'espace du récit filmique et la réalité du personnage. En effet, tout en choisissant de rejouer la tragédie d'Antigone dans l'espace social contemporain, sous les traits d'une jeune femme *a priori* ordinaire, Sophie Deraspe met le médium cinématographique au service de cette capacité hors norme qu'incarne la jeune femme. Si le film relaie des actes de langage qui ont défini la figure textuelle d'Antigone à travers son histoire, Deraspe travaille avant tout (sur) son image.

Antigone nous donne à voir la transmutation d'Antigone, qui délaisse son corps filmique de personnage et de citoyenne modèle pour devenir, avec la force de résistance qu'elle manifeste, une figure (du) politique – « a figure for politics⁵³ », comme la décrit Judith Butler. Sophie Deraspe considère qu'*Antigone* propose un récit *coming-of-age* relativement traditionnel : « Antigone, l'enfant victime de la guerre, de l'injustice et de l'inconséquence de son frère, renonce au bonheur qui lui est offert, mais elle va quitter cette vie nord-américaine en tant que femme qui assume ses choix⁵⁴. » Cependant, l'efficacité et l'ingéniosité de cette réinterprétation de la tragédie pour l'écran passent avant tout par la réflexivité du récit filmique. En effet, une autre transformation, médiatique celle-là, prend place au cours du film, signalée

par l'usage répété de gros plans frontaux qui (re)présentent Antigone aux spectateurs tout au long du film.

Quatre étapes majeures ponctuent cette construction de l'image d'Antigone : 1) la jeune élève aux cheveux longs qu'Ismène, coiffeuse, veut arranger, rencontrée dans la scène d'exposition ; 2) la sœur déterminée à sauver son frère et qui décide de se couper les cheveux comme lui ; 3) la jeune femme, les cheveux courts, éprise de justice, que rien ni personne n'arrête ; et finalement 4) le portrait qu'Hémon produit d'elle. Un court montage saisit cette transmutation d'Antigone en symbole une fois la mobilisation populaire établie. Les traits de crayon rouge apparaissent sur l'écran, substituant sur le visage d'Antigone le portrait qu'Hémon est en train d'esquisser. De ces premières traces surgit l'effigie, maintes fois repeinte sur les murs de la ville, le signe de ralliement et de reconnaissance mutuelle d'une jeunesse entrée en résistance. Dans le même temps, le chant de Méni, qui se fait la voix plus intime d'une souffrance impossible à contenir, se fond dans la musique instrumentale mélancolique qui vient accompagner le montage. Cette séquence semble mettre en scène ce que Jean-Luc Nancy décrit comme la force vive inhérente au processus d'extraction d'une image :

Toute image relève du « portrait », non pas en ce qu'elle reproduirait les traits d'une personne, mais en ce qu'elle *tire* (c'est la valeur sémantique étymologique du mot), en ce qu'elle *extraite* quelque chose, une intimité, une force. Et, pour l'extraire, elle la soustrait à l'homogénéité, elle l'en distrait, elle la distingue, elle la détache et elle la jette en avant. Elle la jette au-devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son *stigma* : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois. [...] car cette force intime, l'image ne la « représente » pas, mais elle l'est, elle l'active, elle la tire et elle la retire, elle l'extrait tout en la retenant, et c'est avec elle qu'elle nous touche⁵⁵.

Si l'on applique la logique de Nancy au travail formel de Deraspe, ce n'est donc pas le récit du film qui établit la force vitale d'Antigone comme figure du politique, mais plutôt la mise en abyme de son image, travaillée et retravaillée tout au long de l'œuvre dans ses diverses itérations filmiques ou numériques, ou encore dans le tracé de son visage.

L'image d'Antigone se retrouve ainsi prise dans un flux continu que le

film active dans le mouvement narratif qui le construit par la collision des différents discours, espaces et sphères de médiation le composant, et qui existe aussi en dehors du film. Les incursions des trois chœurs, associés aux flux issus des réseaux sociaux, aux vidéos amateurs et aux autres déferlements d'images et de morceaux de musique, sont, à ce titre, emblématiques de cette double économie médiatique du film. Cette mise en abyme de l'image « déplac[e] le centre de gravité des *personnages* vers le *chœur*⁵⁶ » et les spectateurs, lesquels se retrouvent partie prenante de ce chœur qui opère à l'intérieur et autour du film. À cet égard, la responsabilité des spectateurs est engagée dès le prologue, quand la voix d'une femme demande à Antigone d'enlever sa veste (le sweat rouge de Polynice) et de regarder directement dans la caméra. Dès cette première seconde, l'image d'Antigone se démultiplie : alors que la caméra la filme, en mouvement, les déclics d'un appareil photo figent son image. La fin du prologue révèle qu'elle est au poste de police et que la femme qui lui parle n'est pas la cinéaste, mais une policière ; Antigone a été arrêtée. Enfermée temporairement dans une image qu'elle semble ne pas pouvoir contrôler, Antigone a néanmoins l'occasion de relancer ce regard caméra à la fin du film vers le hors-champ, dans une temporalité et une spatialité indéterminées. Clin d'œil volontaire ou pas aux *400 coups* de François Truffaut, le film se fige sur cette dernière image, ce dernier regard d'Antigone vers la caméra, répondant, surprise, à une interpellation sonore inopinée – un sifflement, cette sonnerie de téléphone qui ne cessait de perturber l'ordre de la salle d'audience le jour de sa comparution. D'où vient ce son ? De l'aéroport ? Du hors-champ ? L'a-t-elle imaginé comme cette vision de sa famille, arrivée treize ans plus tôt dans ce même aéroport, qu'elle vient d'avoir ? Et si, par cette suspension du récit filmique et d'un à-venir déjà résolu, Deraspe fixait, à jamais, Antigone dans cet espace liminaire depuis lequel elle a la capacité d'« agir humainement⁵⁷ » et d'activer une force collective de contestation d'un ordre établi, arbitraire, pour continuellement reposer la question de ce qui fait justice.

Conclusion

Rhymes for Young Ghouls et *Antigone* s'intéressent moins à l'adolescence dans toute sa complexité qu'à la figure adolescente et aux capacités politiques qu'elle peut incarner. En ce sens, Aila et Antigone sont indissociables des projets artistiques de Jeff Barnaby et de Sophie Deraspe dans lesquels

elles prennent forme. Dans *Rhymes*, Aila donne corps à un sujet mi'kmaq, individuel et collectif, passé et futur, mais surtout présent. La dernière image du film insiste d'ailleurs sur cet état de présence pure, quand, à la question de Jiuji «What do we do now, boss?», Aila répond par une longue pause, suivie d'un bref sourire, avant de fermer les yeux. Se faisant le relais de Barnaby dans le récit filmique, l'adolescente ouvre des brèches dans le tissu narratif du film, par lesquelles se re-déploie une réserve de savoirs, de corps et de voix mi'kmaq. Mais elle donne aussi corps à une agentivité artistique et éthique propre à ce peuple – legs de Barnaby aux générations mi'kmaq et, plus largement, autochtones à venir. L'impact de *Rhymes* et du personnage d'Aila sur les cinémas autochtones est indéniable, comme en attestent les diverses publications déjà consacrées à ce film et les nombreux hommages rendus à l'œuvre, laissée inachevée, de Barnaby depuis sa mort. Aila a inspiré le «Aila Test⁵⁸», désormais connu sous le nom de «Ali Nahdee Test», adapté du Bechdel Test, pour évaluer les diverses représentations de personnages féminins autochtones en littérature, au cinéma et à la télévision. Surtout, Barnaby a démontré que le cinéma de genre pouvait se mettre au service d'une politique de dislocation des fictions coloniales et de ré-existence mi'kmaq.

Dans son récent ouvrage, *Antigone Rising*, Helen Morales contraste l'enfermement d'Antigone, chez Sophocle, dans une politique centrée sur elle-même – soulignée par le recours exclusif du personnage aux pronoms *tu*, *je* et *moi*, incapable de prononcer un *nous* –, avec le choix de la poète mexicaine Sara Uribe d'inscrire son *Antigone* (*Antigona González*, 2016) dans une relation avec les lecteurs, invitant ceux-ci à la rejoindre dans sa résistance⁵⁹. Chez Deraspe, Antigone devient le point d'ancrage d'une réflexion sur les lignes de partage qui font, défont et refont une communauté. Cependant, là où Barnaby fait de la figure adolescente l'incarnation d'un sujet politique, Deraspe inverse le mouvement de son récit. L'objectif n'est plus de donner présence à cette subjectivité, mais au contraire d'extraire de cette corporité adolescente une figure, une image, une énergie vitale qui (re)met en mouvement la communauté politique et en révèle les différentes formes de médiation. Dans un contexte où la jeunesse déporte ses combats et ses affiliations dans la sphère médiatique, *Antigone*, comme *Rhymes*, fait de la figure adolescente un sujet fondamentalement politique.

Notice biographique

Audrey Evrard est professeure titulaire au Département des langues et cultures de l'Université Fordham (États-Unis). Elle est l'auteure de *Precarious Sociality, Ethics, and Politics: French Documentary Cinema in the Early Twenty-First Century* (University of Wales Press, 2022), et a publié plusieurs articles sur la politique et l'éthique du cinéma documentaire français dans plusieurs revues internationales, dont *Contemporary French Civilization*, *French Screen Studies*, *Modern and Contemporary France* ou *JumpCut*. Elle a également co-dirigé un numéro spécial de la revue *Nottingham French Studies*, sur le thème « The Politics of Idleness » (2016). Elle travaille actuellement à la rédaction d'une étude critique approfondie d'*Antigone* de Sophie Deraspe et s'intéresse aux reformulations, opérées dans les films et séries françaises des deux dernières décennies, de la critique sociale, à partir de problématiques ayant trait au soin et la santé.

Notes

1. Antoine Achard, « Un air de famille: Récits d'apprentissage d'une jeunesse québécoise saisie dans les tourments du passage à l'âge adulte, » *24 images* n° 191 (juin 2019): 85-89.
2. Je pense notamment à l'ouvrage de Romain Chaveyron and Gilles Viennot, dir., *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*, (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2019).
3. « Jeff Barnaby, Director's Statement », dossier de presse de *Rhymes for Young Ghouls*, Prospector Films (2013), <https://img.fdb.cz/materialy/8805-RFYG-PRESS-KIT.pdf> (dernière consultation le 20 février 2025).
4. *Antigone*, réalisé par Sophie Deraspe (Montréal: ACPAV, 2019).
5. On peut citer Frances Catherine Elizabeth Smith, *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity* (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2018); Alistair Fox, *Coming-of-Age Cinema in New Zealand: Genre, Gender and Adaptation in a National Cinema* (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2017); Geoffrey Maguire et Rachel Randall, dir., *New Visions of Adolescence in Contemporary Latin American Cinema* (New York: Palgrave Macmillan, 2018); Romain Chaveyron et Gilles Viennot, dir., *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema* (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2019); ou Jenny Kaminer, *Haunted Dreams: Fantasies of Adolescence in Post-Soviet Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 2022). De plus, la série « Cinema and Youth Cultures », inaugurée en 2017 aux éditions Routledge, propose un inventaire de films ayant contribué à l'histoire des représentations cinématographiques de la jeunesse. Si la vingtaine de volumes déjà disponibles fait la part belle aux films anglophones, on remarque néanmoins la présence de films représentatifs d'autres espaces linguistiques et culturels, tels que *Y tu mama también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Bande de filles/Girlhood* (Céline Sciamma, 2014) et *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015).
6. J'utiliserai simplement *Rhymes* pour le reste de l'article.

7. Zuzana Pick, «Storytelling and Resistance: The Documentary Practice of Alanis Obomsawin», dans *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, sous la direction de Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow et Janine Marchessault (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 77.
8. Voir, sur ce sujet, Céline Gobert et Jean-Marie Lanlo, *Le cinéma québécois au féminin* (Longueuil: L'instant même, 2017) et Ylenia Olibet, «Chloé Robichaud and Sophie Deraspe: Women Auteurs on the International Film Festival Circuit», dans *Quebec Cinema in the 21 st Century: Transcending the National*, sous la direction de Michael Gott et Thibaut Schilt (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2024), 91-116.
9. Thomas Carrier-Lafleur, «Les communautés de Sophie Deraspe», *Liberté* n° 327 (printemps 2020): 79-81.
10. Canada, Direction de la recherche parlementaire, Division du droit et du gouvernement, rédigé par Mary C. Hurley, «La loi sur les Indiens», (4 octobre 1999), <https://publications.gc.ca/Pilot/LoPBdP/EB/prb9923-f.htm> (dernière consultation le 23 février 2025).
11. Dans la mythologie romaine, Ceres est la déesse de l'agriculture, de la fertilité et des moissons ainsi que celle de la mort et de la résurrection. Elle a aussi comme rôle de veiller sur les jeunes femmes et de les protéger dans les moments charnières de leur vie, comme le passage de l'adolescence à l'âge adulte, le mariage et la naissance d'un enfant.
12. Jamaia DaCosta, «Interview with Filmmaker Jeff Barnaby on *Rhymes for Young Ghouls*», *Muskrat Magazine* (1^{er} février 2014), <http://muskratmagazine.com/interview-with-filmmaker-jeff-barnaby-on-rhymes-for-young-ghouls/> (dernière consultation le 20 février 2025).
13. «Our young people need to have something to latch on to, particularly Native people because there is no identifiers out there in our present culture [...] when a young Native person goes into a theater and they can see a film made by a Native person and not have [...] the culture either be villainized or pitied, I think you're offering a lot of strength and self-esteem to that person.» Jeff Barnaby, «Best of Q: Jeff Barnaby on Revenge Fantasy and *Rhymes for Young Ghouls*», CBC Radio (9 mars 2015), <https://www.cbc.ca/radio/q/schedule-for-wednesday-25-june-1.2987031/best-of-q-jeff-barnaby-on-revenge-fantasy-and-rhymes-for-young-ghouls-1.2987037> (dernière consultation le 20 février 2025).
14. Catherine Driscoll, «Modernism, Cinema, Adolescence: Another History of Teen Film», *Screening the Past* n° 32, <https://www.screeningthepast.com/issue-32-first-release/modernism-cinema-adolescence-another-history-for-teen-film/> (dernière consultation le 20 février 2025).
15. Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies* (Philadelphie: Temple University Press, 2002); Timothy Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in American Cinema since 1980*, deuxième édition (Austin: University of Texas Press, 2014 [2022]).
16. Timothy Shary, «Teen Films: The Cinematic Image of Youth», dans *Film Genre Reader IV*, sous la direction de Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 597.
17. Catherine Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction* (Oxford, New York: Berg Press, 2011), 2.
18. François Truffaut, «Réflexions sur les enfants et le cinéma», dans *Le plaisir des yeux* (Paris: Éditions Flammarion, 1987), 30-31.
19. Chaveyron et Viennot, *Screening Youth*, 7.

20. Fox se réfère ici à Driscoll, *Teen Film*, 9.
21. Fox, *Coming-of-Age Cinema in New Zealand*, 12.
22. « [T]hese films reveal more about the evolution of cultural identity in [the] country than any other source of evidence, not only because they depict characters in the process of discovering who they are, or want to become (or want to escape from being), but also because they invite spectators to experience what it feels like, emotionally and imaginatively, to be in that condition ». Fox, *Coming-of-Age Cinema in New Zealand*, 3.
23. Dominique Noguez, « La jeunesse dans le cinéma québécois », *Vie des arts* n° 54 (printemps 1969) : 63-67.
24. Nous avons utilisé dans la liste les symboles suivants : * pour indiquer la présence d'un personnage principal féminin ; † pour signaler qu'il s'agit d'une réalisatrice ; et ± pour marquer la présence d'un personnage ou cinéaste autochtone.
25. Audrey Pm, « Pourquoi aime-t-on autant les films de “coming of age” ? » *Urbania* (7 août 2020), <https://urbania.ca/article/pourquoi-aime-t-on-autant-les-films-de-coming-of-age> (dernière consultation le 20 février 2025).
26. Tony Anatrella, « Les “adolescents” », *Études* n° 7 (2003) : 37-47.
27. Morgan Charles, « Coming of Age in Quebec: Reviving the Nation's “Cinéma orphelin” », *Nouvelles Vues* n° 12 (printemps-été 2011), https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/Reviving_the_Nation_s_Cinema_orphelin__par_MORGAN_CHARLES.pdf (dernière consultation le 20 février 2025).
28. Charles conclut : « Instead of offering nostalgic images of the past, these films speak to a contemporary ambivalence about the veneration of generational *repères* as a scaffolding for the future, recalling Jean Larose's notion (as articulated by Schwartzwald) that “[b]eing an orphan is not only all right [...] it's the precondition for situating oneself.” » Charles, « Coming of Age in Quebec ».
29. Antoine Achard, « Un air de famille: récits d'apprentissage d'une jeunesse québécoise saisie dans les tourments du passage à l'âge adulte », *24 images* n° 191 (juin 2019) : 88-89.
30. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: Éditions La fabrique, 2008), 55.
31. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 19.
32. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 55.
33. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 65-66.
34. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 55.
35. « [L]e langage de l'émancipation est un langage emprunté, il est fait de mots qui sont pris à la langue de l'autre: la langue du droit, la langue des constitutions ou la langue poétique. [...] Cette appropriation est en même temps une désappropriation ou une “dé-propration” des mots: les mots ne sont pas simplement arrachés à leurs propriétaires mais aussi à leur sens “propre”. [...] La langue de la singularité égalitaire est une langue idiomatique qui reprend les mots, qui en change l'usage, qui mélange les genres et fait varier les rapports entre le propre et le figuré. » Jacques Rancière, *Les mots et les torts: dialogue avec Javier Bassas* (Paris: Éditions La Fabrique, 2019), 59.
36. Pedro Pablo Gómez, Angélica Gonzalez Vásquez et Gabriel Ferreira Zacarias, « “Esthétique décoloniale”: Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Globalismes* n° 23 (2016) : 102-110.
37. Caitlyn P. Doyle, « Truth Unreconciled: Counter-Dreaming in Jeff Barnaby's *Rhymes for Young Ghouls* », *Film Criticism* 44.1 (janvier 2020) : 42-53; Shannon Claire Toll, « Disordering

- Enactments and (Re)mapping the Reserve in *Rhymes for Young Ghouls*», *Canadian Literature* n° 242 (automne 2020) : 38-56; Jennifer Henderson, « Residential School Gothic and Red Power: Genre Friction in *Rhymes for Young Ghouls*», *American Indian Culture and Research Journal* 4.42 (2018) : 43-66.
38. Mercedes Peters, « The Future is Mi'kmaq: Exploring the Merits of Nation-Based Histories as the Future of Indigenous History in Canada », *Acadiensis* 48.2 (automne 2019) : 208.
 39. Toutes les citations de dialogues de *Rhymes for Young Ghouls* et d'*Antigone* incluses dans l'article sont des transcriptions de scènes ou des sous-titres en français.
 40. « The placement [on Maytag's van] is meaningful, as Gunner is once again associated with mobility in a space where Indigenous movement is viewed as a threat and was in many ways effectively curtailed by the Indian Act via the reserve structure and the pass system. [...] Gunner becomes an icon of what Aila wishes to be in the reserve as Gunner represents the possibility of transgressing or escaping to greater dreams beyond the limitations imposed by colonial control. » Toll, « Disordering Enactments and (Re)mapping the Reserve », 44-45.
 41. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 55.
 42. Doyle, « Truth Unreconciled », 55.
 43. « Rather, critical literature and art in general always functions as a micro-politics that undermine the prevailing consensus [...] disintegrating the consensus, bringing along new visibilities, new perceptions... Aesthetic here takes the form of acting on the conditions of perception, instead of acting immediately on the object of perception. » Margus Vihalem, « Everyday Aesthetics and Jacques Rancière: Reconfiguring the Common Field of Politics and Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Culture* n° 10 (2018) : 3.
 44. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 55.
 45. Rancière, *Le spectateur émancipé*, 55.
 46. Jeff Barnaby, « CFF Talks x Jeff Barnaby », conversation tenue le 8 mai 2021 à l'Université Concordia lors du Concordia Film Festival, <https://www.facebook.com/concordiafilmfest/videos/cff-talks-x-jeff-barnaby/517921559578432/> (dernière consultation le 20 février 2025).
 47. Henderson, « Residential School Gothic », 59-60.
 48. Maria Eleonora Sanna, « L'autonomie paradoxale ou le politique à l'épreuve des expériences d'*Antigone* "la séditeuse" », *Classics@* n° 7 (2010), numéro spécial « Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux, Colloque de Paris (INHA), novembre 2007 », sous la direction de Nathalie Ernoult et Violaine Sebilotte Cuchet, <https://classics-at.chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2021/05/sanna.pdf> (dernière consultation le 20 février 2025).
 49. Gabriel Maissin, « La philosophie de l'émancipation chez Jacques Rancière », *Politique: revue belge d'analyse et de débat* n° 35 (juin 2004), <https://www.revuepolitique.be/la-philosophie-de-lemancipation-chez-jacques-ranciere/> (dernière consultation le 20 février 2025).
 50. « Dix questions à Sophie Deraspe », dossier de presse d'*Antigone*, *Maison* 4:3 (2019), 16, <https://maison4tiers.com/acces-medias/> (dernière consultation le 20 février 2025).
 51. Deraspe réimagine l'oracle Tirésias sous la forme d'une femme aveugle, psychiatre, qu'*Antigone* rencontre en rêve, telle l'incarnation de ses angoisses et de son traumatisme.
 52. William Robert, « *Antigone's Nature* », *Hypatia* 25.2 (2010) : 413.
 53. « Indeed, it is not just that, as a fiction, the mimetic or representative character of *Antigone* is already put in question but that, as a figure for politics, she points somewhere else, not to politics

- as a question of representation but to that political possibility that emerges when the limits to representation and representability are exposed.» Judith Butler, *Antigone's Claim* (New York: Columbia University Press, 2000), 2.
54. Mediafilm, «Dossier d'accompagnement pédagogique: *Antigone*», 27, https://mediafilm.ca/sn_uploads/fck/Antigone_-_Dossier_pedagogique__France_.pdf (dernière consultation le 20 février 2025).
 55. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris: Éditions Galilée, 2003), 16, 18.
 56. Edouard Delruelle, «Antigone, entre obéissance et responsabilité», conférence enregistrée dans le cadre de la mise en scène et chorégraphie d'*Antigone* de Sophocle par la Compagnie José Besprovany (*Théâtre Royal du Parc*, Bruxelles, février 2017), <http://blogs.ulg.ac.be/edouard-delruelle/antigone-entre-desobeissance-responsabilite/> (dernière consultation le 24 mai 2025).
 57. Maissin, «La philosophie de l'émancipation chez Jacques Rancière».
 58. Ali Nahdee, «My Statement on The Ali Nahdee Test», <https://alinahdee.wordpress.com/2022/04/14/my-statement-on-the-ali-nahdee-test/> (dernière consultation le 20 février 2025). Ali Nahdee a renommé le test, laissant tomber la référence directe au personnage d'Aïla, par respect pour Jeff Barnaby. Ce dernier lui avait reproché de s'appropriier son travail créatif et de tirer profit de cette association pour promouvoir sa visibilité médiatique.
 59. Helen Morales, *Antigone Rising: The Subversive Power of the Ancient Myths* (New York: Public Affairs, 2020), 146, 150.