

Les Cahiers de l'IREF

COLLECTION TREMLIN, N° 1, 2011

Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois

Gabrielle Trépanier-Jobin

I R E F

Institut de recherches
et d'études féministes

UQÀM

Gabrielle Trépanier-Jobin

**Représentations alternatives de la subjectivité féminine
dans le cinéma féminin québécois**

**Prix de publication du meilleur mémoire de maîtrise
Concentration études féministes pour l'année 2009**

**Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal**

LES CAHIERS DE L'IREF présentent une série de documents dans le but de contribuer au développement des connaissances et de la recherche féministes.

Les manuscrits publiés sont soumis à un comité de lecture.

Distribution : **Institut de recherches et d'études féministes**
Université du Québec à Montréal
Téléphone : (514) 987-6587
Télécopieur : (514) 987-6742
Courriel : iref@uqam.ca
Commande par Internet : www.iref.uqam.ca

Adresse postale :
Case postale 8888, Succursale Centre-ville
Montréal, Québec
Canada H3C 3P8
Adresse géographique :
Pavillon VA, local 2200
210, rue Sainte-Catherine Est
Montréal

Institut de recherches et d'études féministes
Dépôt légal : 3^e trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISBN : 978-2-922045-30-7

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Couverture : Service des communications, UQAM.

Table des matières

Avant-propos	xi
Résumé	xiii
Introduction.....	1
Chapitre I Méthodologie	9
1.1 Approche qualitative exploratoire	9
1.2 Approche sémio-pragmatique	9
1.3 Méthode sur mesure.....	11
1.4 Validité des interprétations	11
1.5 Lecture filmique créative	11
1.6 Lecture filmique genrée et politique.....	12
1.7 Corpus d'analyse filmique.....	13
Chapitre II Les figures de la femme hétérosexuelle, du couple mère-fille et de la divine	15
2.1 Stratégie de la mimésis	15
2.2 Redéfinir positivement la différence sexuelle	16
2.3 Redéfinir positivement l'hétérosexualité	18
2.4 Compenser l'absence de divinités féminines	20
2.5 Revaloriser le couple mère-fille	21
2.6 Ébranler l'économie du même phallogocentrique	24
2.7 Synthèse	27
Chapitre III La figure du travesti/transsexuel	29
3.1 Répétition parodique.....	29
3.2 Dénaturaliser les catégories de sexe et de genre	30
3.3 Illustrer le caractère performatif du genre.....	33
3.4 Exposer la rigidité des normes sociales	35
3.5 Synthèse	37
Chapitre IV La figure de la lesbienne	39
4.1 Ébranler la pensée straight.....	39
4.2 Dénaturaliser le régime hétérosexuel	41
4.3 Renverser le régime hétérosexuel.....	42
4.4 Libérer la sexualité féminine des contraintes phallogocentriques	43
4.5 Abolir la catégorie « femme ».....	44
4.6 Abolir de la catégorie « femme ».....	46
4.7 Critiques envers la théorie de Wittig.....	48
4.8 Lieu de l'entre-femmes et rapport mère-fille.....	49
4.9 Synthèse	50
Chapitre V Le sujet nomade.....	53
5.1 Sujet nomade.....	53
5.2 Critiquer la pensée dualiste	54
5.3 Ébranler la métaphysique de la substance.....	57
5.4 Remettre en question le logocentrisme	59
5.5 Synthèse	61
Conclusion.....	63
Filmographie	71

Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer.

— Karl Marx —

Remerciements

Un mémoire de maîtrise n'est jamais le produit d'une réflexion unique, même s'il se rédige dans la solitude. Il se construit au fil de lectures, de visionnements et de discussions informelles impliquant collègues et amis. Je profite donc de cet espace liminaire pour souligner le génie et l'inventivité des théoriciennes et des réalisatrices qui ont fait évoluer ma pensée. Je tiens aussi à signifier ma reconnaissance à tous ceux et celles qui ont contribué à la réalisation de ce projet laborieux par leurs commentaires, leurs suggestions, leur écoute attentive et leurs quelques mots d'encouragement (en espérant que Nadir, Marie-Hélène, Alexandre et Daniel sauront se reconnaître). Je remercie plus particulièrement mon directeur de recherche, monsieur Charles Perraton, pour sa confiance, ses judicieux conseils et son ouverture d'esprit. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude au *Conseil de recherches en sciences humaines du Canada* et au *Fonds de recherche sur la société et la culture*, pour avoir financé ce projet alors qu'il était encore à l'état embryonnaire. Je réserve un remerciement tout spécial à mes parents qui m'encouragent toujours à relever de nouveaux défis et qui acceptent toujours d'être mes premiers lecteurs. Mes dernières pensées reviennent à mon grand ami Fabien, qui m'a souvent aidé à retrouver mon chemin sur le parcours sinueux de l'écriture.

Avant-propos

L'idée à la base de ce mémoire est celle d'explorer le cinéma féminin québécois pour y découvrir des représentations alternatives de la subjectivité féminine qui se distinguent des modèles canoniques de la culture occidentale dominante. Cette quête de représentations alternatives est née au croisement d'une double insatisfaction : celle d'être trop souvent bombardée de « stéréo-types » médiatiques qui nourrissent une « stéréo-vision » archaïque de l'homme et de la femme, et celle de voir la plupart des intellectuels critiquer ces stéréotypes avec véhémence, sans pour autant proposer des pistes concrètes de changements. L'idée d'une telle exploration découle aussi d'une vague intuition concernant l'originalité de certains films réalisés par des femmes ; intuition qui s'est peu à peu précisée au fil de mes visionnements et qui s'est graduellement consolidée tout au long du processus de rédaction. Ce projet de recherche est enfin né d'une passion grandissante pour le cinéma des femmes qui occupe, à mon avis, une trop petite place dans le paysage cinématographique québécois.

Ce mémoire est un appel au changement qui encouragera, je l'espère, d'autres cinéastes à se lancer dans la production de représentations alternatives. Cette étude ne prétend pas décrire de manière exhaustive les représentations de la subjectivité féminine proposées par les femmes cinéastes, mais répond néanmoins à l'exigence de trouver des alternatives aux modèles identitaires uniformisants qui prolifèrent sur nos écrans.

Résumé

Devant la nécessité de penser la subjectivité féminine différemment, cette étude explore un corpus de théories féministes provenant de divers courants de pensée, ainsi qu'un corpus de films réalisés par des femmes au Québec, afin d'y relever des représentations alternatives de la subjectivité féminine et étudier leur potentiel subversif. Puisqu'il semble profitable de valoriser les échanges entre les théoriciennes et les réalisatrices, cette étude propose une lecture croisée de ces deux corpus, pour vérifier si leurs idées respectives se recoupent, se complètent ou s'opposent.

Cette recherche examine plus précisément comment les figures de la femme hétérosexuelle, du couple mère-fille et de la déesse femme, mises de l'avant dans la théorie de Luce Irigaray et dans le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand, compensent les oublis et les méprises de la psychanalyse freudienne, des religions occidentales et des cultures patriarcales. Elle observe la manière avec laquelle la figure de la lesbienne, développée dans la théorie de Monique Wittig et dans le film *Rebelles* de Léa Pool, remet en question l'hétéronormativité, révèle le caractère artificiel des catégories de sexe et libère la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles. Elle examine en outre comment la figure du travesti/transsexuel, exposée dans la théorie de Judith Butler et dans le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon, démontre la facticité des catégories « homme » et « femme », illustre le caractère performatif du genre et expose la rigidité des normes sociales. Elle étudie enfin comment le sujet nomade, mis de l'avant dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline* de Lyne Charlebois, ébranle le mode de pensée dualiste, la métaphysique de la substance et le logocentrisme cartésien.

Les quatre analyses de film effectuées dans le cadre de cette recherche révèlent entre autres que ces formes alternatives de subjectivité féminine ne comportent pas, en soi, un pouvoir subversif. C'est plutôt la manière avec laquelle elles sont mises en scène, tantôt par des procédés de répétition et d'exagération, tantôt par des procédés de recontextualisation, d'inversion ou de suppression, qui leur confère le potentiel de perturber l'ordre établi.

Introduction

Femme fatale, hystérique, mère, vierge ou putain... Les formes de subjectivité qui définissent les femmes dans la culture occidentale dominante se sont tissées au fil des millénaires à travers un ensemble de mythes, d'archétypes, d'icônes et de discours institutionnels qui ont marqué l'imaginaire collectif et qui se sont imposés comme des vérités inaltérables. Or, ces formes de subjectivité traditionnelles demeurent prisonnières d'un modèle binaire des genres archaïque qui accorde aux hommes le monopole du langage, de la culture et de la raison, tout en réduisant les femmes au silence, à la nature ou à leur fonction reproductrice. Ces formes de subjectivité échouent en outre à représenter l'être humain dans toute sa diversité, laissant entre autres de côté ceux qui échappent aux catégories « homme » et « femme » (travestis, transsexuels, hermaphrodites, etc.). Dans un contexte où les formes de subjectivité féminine traditionnelles tombent en désuétude et ne parviennent plus à l'exhaustivité, il semble urgent d'ébranler les modèles dominants et de penser la subjectivité féminine différemment.

Dans le langage courant, le terme subjectivité désigne l'« état de celui qui considère les choses d'une manière [...] personnelle et partielle » (Robert, 1978 : 1 872-1 873). En philosophie, le terme « subjectivité » est toutefois utilisé comme synonyme du mot « sujet » pour référer à un « être vivant, parlant, travaillant » (Revel, 2002 : 62). Au sens où nous l'entendons, les formes de subjectivité sont donc les formes à travers lesquelles les êtres se reconnaissent et auxquelles ils subordonnent l'ensemble de leurs comportements et de leurs actes. Les formes de subjectivité féminine sont plus précisément les formes à partir desquelles les femmes pensent leur corps, leur sexualité, leur spiritualité, leurs capacités intellectuelles, leur rapport aux hommes, leur place dans le monde, etc. Le terme « subjectivation » désigne, quant à lui, le processus par lequel se constitue un sujet, ou plus exactement une subjectivité (2002 : 60).

Plutôt que de considérer le sujet comme une « conscience solipsiste et a-historique, auto-constituée et absolument libre », Michel Foucault l'envisage comme un « objet historiquement constitué sur la base de déterminations qui lui sont extérieures », telles que les « dispositifs » discursifs et institutionnels mis en place par le pouvoir (2002 : 62, 24). Si le terme « subjectivité » implique l'idée d'une personne assujettie à des règles et à des normes sociales, nous pensons, comme Michel Foucault, que cette personne détient tout de même une certaine capacité d'action et de résistance. En effet, une subjectivité est autant le « produit de déterminations historiques » que le résultat d'un « travail sur soi » (2002 : 63). De la même façon, les formes de subjectivité ne sont pas imposées directement aux individus par les discours, les pratiques et les institutions, mais émergent du rapport qu'entretiennent les individus avec ces discours, ces pratiques et ces institutions.

Plutôt que de se croire emprisonnés dans des formes de subjectivité rigides et immuables, il faut donc prendre nos distances par rapport aux modèles dominants et chercher des formes alternatives de subjectivité permettant aux femmes de repenser leur identité sexuée différemment. Il faut se croire capable d'agir sur notre monde et trouver des manières de transformer la conception traditionnelle de la subjectivité féminine. À cet effet, les domaines où les femmes ont la possibilité de véhiculer des discours semblent être des sources incontournables d'inspiration.

Questions et objectifs

Dans cette recherche, il s'agira donc d'explorer un corpus de théories féministes provenant de divers courants de pensée, ainsi qu'un corpus de films réalisés par des femmes au Québec, afin d'y relever des représentations alternatives de la subjectivité féminine et étudier leur potentiel subversif. Puisqu'il semble profitable de valoriser les échanges entre les théoriciennes et les réalisatrices, cette étude propose une lecture croisée de ces deux corpus, pour vérifier si leurs idées respectives se recoupent, se complètent ou s'opposent. Parce que le travail d'une cinéaste qui ne se considère pas nécessairement comme une féministe peut tout de même être en lien avec le féminisme, il s'agira de voir comment les théories féministes permettent d'aborder les œuvres filmiques et comment les œuvres filmiques permettent d'aborder les théories féministes.

Les principales questions qui guident cette exploration sont les suivantes : Quelles sont les formes alternatives de subjectivité féminine proposées par les théoriciennes féministes et en quoi consiste leur potentiel subversif ? Comment ces formes alternatives de subjectivité féminine sont-elles mises en scène dans les films réalisés par des femmes au Québec et comment ces mises en scène rehaussent-elles leur potentiel subversif ? Quelles sont les similitudes et les dissemblances entre le traitement qu'en font les théoriciennes féministes et celui qu'en font les femmes cinéastes ?

Cette étude s'inscrit dans le courant des *cultural studies*, duquel émanent de nombreuses théories critiques à l'égard de la culture de masse occidentale, et plus précisément dans la branche des *gender studies*, dans laquelle le cinéma est envisagé comme un dispositif qui contribue à reproduire le genre. Dans cette recherche, il ne s'agira pas d'émettre une critique à l'endroit des représentations stéréotypées du cinéma grand public, comme l'ont fait de nombreuses théoriciennes féministes appartenant à ce champ d'études. Il ne s'agira pas, non plus, d'étudier le processus de « spectation » [*spectatorship*], c'est-à-dire de voir comment un film s'adresse aux spectateurs et comment il s'efforce de guider leur processus de participation-identification (De Lauretis, 1987 : 14). Il s'agira plutôt de voir comment quatre longs-métrages de fiction réalisés par des femmes au Québec mettent en scène des formes alternatives de subjectivité féminine, en portant une attention particulière aux personnages, aux thèmes, aux récits, aux dialogues et aux traitements cinématographiques.



Corpus théorique féministe

Sur le plan théorique, nous nous intéressons plus particulièrement aux écrits féministes, dans la mesure où ils questionnent les modèles dominants, aident à concevoir le changement et regorgent d'outils pour penser la subjectivité féminine différemment. Notre cadre théorique s'articule donc autour des ouvrages de quatre théoriciennes associées à différents paradigmes féministes.

Le paradigme du « déterminisme biologique » découle de l'idée que les hommes et les femmes sont différents dans leur essence en raison de certaines qualités innées, naturelles et biologiques (Nicholson, 1999 : 55). Cette position, dite « essentialiste » ou « naturaliste », repose sur la croyance que le sexe biologique détermine les comportements et les attitudes que l'on associe généralement aux genres féminin et masculin (Baril, 2005 : 46). Selon cette perspective, le genre et le sexe sont donc liés par un rapport *homologique* : le genre (culturel) est le parfait reflet du sexe (naturel) (Mathieu, 1989 : 113). Luce Irigaray est l'une de celles à qui cette étiquette est souvent apposée. Nous verrons toutefois, dans le deuxième chapitre du présent mémoire, que sa pensée ne se fonde pas tout à fait sur le paradigme essentialiste.

Le paradigme du « fondationnalisme biologique » repose quant à lui sur l'idée que le terme « genre » renvoie à une identité sexuée socialement construite dans un contexte culturel donné, alors que le terme « sexe » réfère aux différences biologiques, physiques et anatomiques distinguant mâles et femelles (Nicholson, 1999 : 55). Celles qui adhèrent à une telle approche considèrent le sexe comme une donnée première à laquelle viennent se greffer certaines caractéristiques socialement acquises. Elles ne nient pas l'existence de différences biologiques entre les hommes et les femmes, mais s'intéressent davantage à leur expression dans le social (Baril, 2005 : 48). De ce point de vue, le genre et le sexe entretiennent un rapport *analogique* : le genre (culturel et variable) est une interprétation plurielle du sexe (biologique et fixe) (Mathieu, 1989 : 119). Le fait d'être une femme ou un homme ne passe donc pas par le sexe, mais par le genre, tel que l'indique la célèbre affirmation de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme : on le devient » (1976 : 13).

Le paradigme du « constructivisme social » se fonde quant à lui sur le postulat que le sexe est une construction culturelle au même titre que le genre, dans la mesure où nous percevons toujours les différences biologiques entre les hommes et les femmes sous l'éclairage des normes sociales (Nicholson, 1999 : 64 ; Baril, 2005 : 50). La perspective constructiviste prend non seulement en considération l'influence des normes sur les comportements, les pratiques et les attitudes des hommes et des femmes, mais aussi sur la perception des corps sexués et sur l'importance démesurée qui est accordée aux différences biologiques pour justifier tel comportement ou tel trait de caractère. Dans cette optique, le genre et le sexe sont reliés par un rapport *sociologique* : le genre produit le sexe (Mathieu, 1989 : 132-

133). Même si elles appartiennent à différents courants de pensée féministes, Monique Wittig et Judith Butler érigent toutes deux leurs théories sur la base de ce paradigme.

Le concept de « différence sexuelle » fait aussi l'objet de nombreux débats au sein des études féministes. Alors que Wittig (2007) et Butler (2006b) envisagent le terme « féminin » comme un concept essentialiste à déconstruire, Irigaray est d'avis que les femmes doivent se réapproprier le concept de la « différence sexuelle » pour le redéfinir positivement. Rosi Braidotti (2006) cherche pour sa part à mettre en évidence la stérilité de ce débat, en proposant une approche de la différence sexuelle mieux adaptée aux enjeux actuels. Même si nous sommes socialement construits comme un homme ou une femme, explique-t-elle, ce processus de construction se rattache forcément à des réalités anatomiques. Il ne s'agit donc pas de savoir si on naît femme ou si on le devient, mais de repenser le processus de subjectivation comme un phénomène complexe et changeant qui n'est ni uniquement biologique ni uniquement culturel, mais « bioculturel » (1994 : 187).

Dans cette recherche, nous ne souhaitons pas prendre position par rapport à ces débats, mais démontrer qu'au-delà des dissensions qui divisent le mouvement féministe, des théories se rattachant à divers paradigmes ont en commun le fait de penser la subjectivité féminine différemment. Nous analyserons donc les films de notre corpus à la lumière de théories qui développent des formes alternatives de subjectivité féminine telles que la divine (Irigaray), le couple mère-fille (Irigaray), le travesti/transsexuel (Butler), la lesbienne (Wittig) et le sujet nomade (Braidotti). Ces formes alternatives de subjectivité féminine ont été retenues parmi d'autres pour faire l'objet de cette étude, parce qu'elles sont également mises en scène dans des films réalisés par des femmes au Québec.

Corpus filmique

Même si tous les médias valent la peine d'être examinés dans le cadre d'une étude sur les représentations alternatives de la subjectivité féminine, nous avons décidé de concentrer notre attention sur le cinéma, puisque ce média de masse contribue largement à en-gen(d)rer le sujet, à définir la norme et à marginaliser ce qui s'en éloigne. Paraphrasant Foucault (1976) et sa notion de « technologie du sexe »¹, Teresa de Lauretis (1987) décrit le cinéma comme une « technologie du genre » qui construit, fixe et naturalise les mythes de la féminité et de la masculinité. Les formes de subjectivité traditionnelles à partir desquelles les femmes conçoivent leur identité sexuée sont à son avis renforcées et reconduites par les images et les discours cinématographiques².

¹ Pour Foucault, la « technologie du sexe » est « un ensemble de procédures régularisées qui produisent le sexe et du désir pour le sexe » (1976 : 119). Foucault ne prend toutefois pas en considération la manière différente avec laquelle les sujets masculins et les sujets féminins sont influencés par la « technologie du sexe ».

² Le film *Emporte-moi* de Léa Pool (1998) illustre bien ce phénomène en mettant en scène une jeune fille qui adopte des comportements et des mimiques semblables à celle de l'héroïne d'un film de Jean-Luc Godard.



Puisque les contenus filmiques sont souvent aseptisés pour convenir au plus grand nombre, beaucoup de films charrient des stéréotypes et expulsent la marginalité de leur trame narrative classique. Le cinéma grand public a en outre tendance à produire des images artificielles de la femme et à reproduire la femme en tant qu'image. Dans la plupart des productions hollywoodiennes, affirme Laura Mulvey (1989), les personnages masculins jouent un rôle actif, alors que les personnages féminins sont réifiés en de vulgaires objets de désir. La femme est fixée dans la position de l'icône, du spectacle et de l'image à regarder, pendant que l'homme à l'écran commande l'action, occupe la position de sujet et sert de relais au regard voyeur du spectateur. Teresa de Lauretis (1987) affirme, quant à elle, que les femmes sont prises dans un paradoxe : celui d'être à la fois captives et absentes des représentations et des discours dominants. Même s'ils parlent constamment d'elles et les exposent comme des objets fétiches, les femmes demeurent inaudibles, imperceptibles et invisibles pour ce qu'elles sont réellement.

Certains cinéastes osent heureusement se désengager des codes filmiques traditionnels pour offrir des représentations alternatives de la subjectivité féminine à leur public. Puisque les femmes ont longtemps été muselées dans les sociétés patriarcales, il semble possible de croire que les réalisatrices ressentent, plus que leurs homologues masculins, l'urgence de compenser ce silence et de redéfinir les formes de subjectivité dans lesquelles les femmes ont été historiquement enfermées. Précisons ici qu'il ne s'agit pas de postuler l'existence d'une écriture filmique féminine ni d'essentialiser les formes cinématographiques selon le sexe d'appartenance du cinéaste. Admettre l'existence d'un point de vue féminin monolithique reviendrait en effet à supposer qu'il existe des différences ontologiques entre les hommes et les femmes. Or, cette étude ne cherche pas à prouver que le regard féminin derrière la caméra est fondamentalement différent du regard masculin. Elle ne cherche pas non plus à dénigrer le cinéma des hommes et à l'opposer au cinéma des femmes. À notre avis, certains films réalisés par des hommes peuvent aussi véhiculer des représentations alternatives de la subjectivité féminine. Nous croyons néanmoins que le genre de chaque cinéaste oriente sa pratique cinématographique. Ce sont donc les conditions d'existence des femmes — et non leur sexe biologique — qui influencent leur point de vue, leurs perspectives idéologiques et leur combat.

Il semble en outre plausible de croire que les réalisatrices québécoises éprouvent un plus vif désir d'ébranler les formes de subjectivité féminine que leurs homologues masculins, étant donné leur situation « minoritaire » au sein de l'industrie cinématographique (Lacroix, 1992). Malgré tous les progrès qu'a permis le féminisme depuis plus d'un demi-siècle, l'inclusion des femmes à l'industrie cinématographique québécoise est en effet loin d'être parachevée. Encore aujourd'hui, rares sont celles qui arrivent à se tailler une place au sein de l'industrie du film. Les femmes qui y parviennent sont pour la plupart reléguées à des postes non créatifs ou confinées aux médias alternatifs. C'est du moins ce que démontre l'étude de Jean-Guy Lacroix sur la discrimination des femmes au sein de l'industrie cinématographique. Menée en 1992 auprès de réalisatrices québécoises, cette recherche révèle entre autres l'existence de cinq barrières institutionnelles et culturelles qui empêchent les femmes d'accéder au

poste de réalisatrice : 1) l'identification personnelle au métier ; 2) l'accès à la profession ; 3) la pratique du métier ; 4) la reconnaissance et enfin ; 5) la consécration (1992 : 209). Selon Jean-Guy Lacroix, l'ensemble de ces blocages forment un système qui tend à se reproduire, car la « surrareté » des réalisatrices québécoises rend l'identification des femmes au métier plus difficile et contribue à la stagnation de la situation (1992 : 107).

Une étude plus récente sur *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)* démontre que la situation ne s'est pas améliorée au cours de la dernière décennie. Effectuée en 2008 par le groupe de pression *Réalisatrices équitables*, en collaboration avec l'*Institut de recherches et d'études féministes* (IREF) de l'UQAM, cette recherche révèle que les femmes représentent 43 à 45 % du corps étudiant des programmes en audiovisuel, mais n'obtiennent qu'entre 11 % et 14 % des fonds de Téléfilm Canada et de la SODEC (Descarries et Garneau, 2008). Le fait que les femmes soient autant admises que les hommes dans les programmes contingentés des écoles de cinéma laisse pourtant croire qu'elles possèdent la même aptitude à la réalisation que leurs homologues masculins. Pour s'en assurer, il faudrait toutefois vérifier si elles performant aussi bien que leurs confrères.

Dans une lettre adressée aux médias en mars 2007, une quarantaine de réalisatrices québécoises — dont Léa Pool et Paule Baillargeon — dénoncent la faible présence des femmes cinéastes dans le paysage cinématographique québécois et revendiquent leur droit de contribuer à l'élaboration de l'imaginaire collectif (Demers, 2007). En 2005-2006, rapportent-elles, seulement 23 % des productions subventionnées par la SODEC (documentaires, courts et longs métrages confondus) étaient réalisées par des femmes. Sur 27 longs-métrages financés par la SODEC, trois seulement étaient l'œuvre d'une réalisatrice et sur 15 longs-métrages financés par Téléfilm Canada, uniquement deux étaient réalisés par des femmes. Sur un total de 16 millions de dollars destinés aux longs-métrages de fiction, 1,5 million de dollars seulement était alloué aux réalisatrices. Rares sont donc celles qui ont la chance de s'approprier le langage cinématographique pour créer leurs propres discours et leurs propres images. Pourtant, nous rappellent les signataires de la lettre, il y a autant de filles que de garçons qui se retrouvent sur les bancs des écoles de cinéma.

Sachant que les réalisatrices sont victimes d'une discrimination « systémique » qui les maintient dans une « situation minoritaire » (Lacroix, 1992 : 130, 131), il nous semble plausible de croire que les rares femmes cinéastes profitent de leur position privilégiée au sein de l'industrie cinématographique pour construire des images et des discours qui représentent la subjectivité féminine autrement. Bref, le cinéma féminin nous semble un terrain d'analyse prometteur, étant donné l'énorme potentiel de changement qu'offre la réappropriation, par une minorité de femmes, d'un média de masse qui contribue à reproduire le genre, à définir la normalité et à marginaliser ce qui s'en écarte.



Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'écriture littéraire [ou filmique] peut s'imposer comme vecteur de « déterritorialisation » si elle abandonne la sédentarité et l'immobilisme pour tracer une « ligne de fuite » romanesque (1975 : 33, 109). C'est donc dire que l'écriture peut effectuer un déplacement par rapport aux modèles dominants si elle fait preuve d'une certaine inventivité. À en croire Deleuze et Guattari, l'écriture peut même devenir une « machine de guerre » si elle s'attaque à l'appareil d'État qui détermine ce qui est socialement acceptable ou pas (1980 : 35, 640). Pour Monique Wittig, l'écriture est une machine de guerre d'autant plus efficace qu'elle fonctionne comme un « cheval de Troie », c'est-à-dire qu'elle travaille les mots de sorte à leur conférer une forme attrayante et de sorte à rendre accessible un point de vue marginal (2007 : 100-102).

Pour faire évoluer les mentalités, nous pensons aussi qu'il est plus efficace d'ouvrir un espace critique à même l'espace narratif du cinéma dominant que de miser sur un cinéma d'auteur marginal. Dans cette recherche, nous privilégions donc l'étude des films qui ont obtenu une bonne visibilité auprès du public québécois. Nous accordons en outre la priorité au cinéma narratif de fiction plutôt qu'aux productions documentaires, puisque la conversion d'un objet de divertissement en instrument politique semble comporter un énorme potentiel de changement.

Division des chapitres

Afin de faciliter la lecture de cette recherche et de la rendre plus agréable, le présent mémoire est divisé en cinq chapitres qui explorent, tour à tour, une forme alternative de subjectivité féminine à travers la théorie d'une féministe et l'œuvre d'une cinéaste.

Puisqu'un film est un objet d'étude polysémique et puisque l'analyse filmique comporte une certaine part de subjectivité, nous préciserons, dans le premier chapitre de ce mémoire, l'approche méthodologique avec laquelle les films du corpus seront analysés, les critères qui garantissent la pertinence de nos interprétations et les facteurs qui risquent de les influencer.

Dans le second chapitre, il s'agira de voir comment les figures de la femme hétérosexuelle, des couples mère-fille et des déesses femmes, développées dans la théorie de Luce Irigaray (1977) et dans le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand (2002), compensent en partie les oublis et les méprises de la psychanalyse freudienne, des religions occidentales et des cultures patriarcales.

Le troisième chapitre examinera comment la figure de la lesbienne, mise en scène dans la théorie de Monique Wittig (2007) et dans le film *Rebelles* de Léa Pool (2001), remet en question l'hétéronormativité, révèle le caractère artificiel des catégories de sexe et libère la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles. Il s'agira aussi de voir comment les idées véhiculées par le film *Rebelles*

corroborent certaines critiques adressées à Wittig, dont celle qui l'accuse de transformer la lesbienne en une troisième catégorie de sexe normative.

Le quatrième chapitre observera, quant à lui, comment la figure du travesti/transsexuel, mise de l'avant dans la théorie de Judith Butler (2006b) et dans le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon (1993), révèle la facticité des catégories « homme » et « femme », démontre que le genre crée le sexe et expose la rigidité des normes sociales.

Le cinquième et dernier chapitre du présent mémoire démontrera enfin comment le sujet « nomade », développé dans la théorie de Rosi Braidotti (1994) et dans le film *Borderline* de Lyne Charlebois (2008), interroge le bien-fondé de la pensée dualiste, ébranle la métaphysique de la substance et remet en question le logocentrisme cartésien.

Chapitre I

Méthodologie

Dans ce chapitre, nous décrivons l'approche méthodologique privilégiée dans cette recherche, ainsi que la méthode utilisée pour procéder aux analyses filmiques. Nous verrons entre autres que cette approche accorde à l'analyste la place qui lui revient dans la production de sens, tout en admettant que ses interprétations sont largement influencées par son genre, par sa conscience politique et par son bagage de connaissances.

1.1 Approche qualitative exploratoire

Étudier le potentiel subversif de certaines représentations cinématographiques, comme nous souhaitons le faire dans cette recherche, nécessite une approche méthodologique différente de celle qui serait utilisée pour dépeindre un portrait général des représentations de la femme dans le cinéma féminin. Puisqu'elle consiste à préciser une intuition de départ et à élaborer une théorie à partir de faits observés (logique inductive), plutôt qu'à vérifier une hypothèse prédéterminée (logique déductive), l'approche qualitative exploratoire est celle qui convient le mieux pour comprendre *comment* sont développées certaines formes alternatives de subjectivité féminines dans une série de productions cinématographiques préalablement sélectionnées (Bonneville *et al.*, 2007).

L'approche exploratoire implique de constants allers-retours entre la théorie et l'objet d'étude qui — pour reprendre une image de Roland Barthes — sont semblables « aux allées et venues d'un enfant qui joue autour de sa mère, qui s'en éloigne, puis retourne vers elle pour lui apporter un caillou, un brin de laine, dessinant de la sorte autour d'un centre paisible toute une aire de jeu » (1978 : 42-43). Dans cette recherche, nous nous servons donc du corpus théorique comme une source d'inspiration et non comme une grille de lecture à partir de laquelle lire les œuvres filmiques.

1.2 Approche sémio-pragmatique

Les analyses de film seront quant à elles effectuées selon l'approche sémio-pragmatique du cinéma, au sens où l'entend Roger Odin, c'est-à-dire selon une démarche qui prend en considération la relation affective film-spectateur et qui place « la pragmatique au poste de commande de la production de sens et d'affects » (1983 : 67). Contrairement à la l'approche structuraliste qui étudie la structure des textes filmiques et qui considère l'intervention interprétative du spectateur comme une « impureté méthodologique », l'approche sémio-pragmatique prend en considération le moment de « coopération » lors duquel le récepteur effectue un « travail inférentiel d'interprétation » (Eco, 1979 : 6, 54 ; 1992 : 24).

L'approche sémio-pragmatique attribuée à l'analyste un rôle de premier plan dans la production de sens, plutôt que de postuler l'existence d'un sens immanent au texte filmique. Autrement dit, elle considère le texte comme une chaîne linguistique incomplète, un tissu complexe « d'espaces vides » et « d'interstices », qui demandent à être remplies par le lecteur (Eco, 1979 : 5, 63).

Dans cette recherche, il ne s'agira donc pas d'étudier les films en fonction de leur structure formelle, de leur logique interne ou de leur grammaire comme le ferait un sémioticien structuraliste. Nous ne chercherons pas ce que le texte filmique veut dire en fonction « des systèmes de signification auxquels il se réfère », mais plutôt ce qu'il évoque selon nos propres systèmes de significations (Eco, 1992 : 29).

À notre avis, aucun analyste ne peut avoir accès à ce qui se passe « dans la tête » du cinéaste, puisque l'auteur n'est pas toujours conscient de ses propres intentions et parce que celles-ci ne sont pas toujours rendues avec justesse par le film (Aumont et Marie, 1989 : 205). Dans cette recherche, nous ne chercherons donc pas à déterminer ce que l'auteur a voulu dire ni à mettre en évidence les stratégies filmiques servant à orienter la lecture spectatorielle. Nous proposerons plutôt nos propres lectures des textes filmiques en ne prétendant pas connaître les intentions des réalisatrices.

Par ailleurs, un film ne s'observe pas de la même façon lorsqu'il est envisagé comme un objet de divertissement et lorsqu'il est considéré comme un objet d'analyse. Contrairement au spectateur, l'analyste a recours à des « artefacts intermédiaires, déjà eux-mêmes partiellement "analytiques" » pour formuler ses interprétations (1989 : 34). Voilà pourquoi il s'attache à des détails sur lesquels le spectateur ne s'arrête pas nécessairement. Alors que la tâche des journalistes et des critiques de film consiste à formuler des jugements d'appréciation, celle de l'analyste implique de « décomposer les éléments pertinents de l'œuvre » pour formuler des interprétations (1989 : 10).

Dans une recherche de type sémio-pragmatique, les films sont donc étudiés en fonction du sens qu'ils évoquent et non en fonction de leur valeur esthétique ou de la qualité du jeu d'acteur. Les éléments formels et stylistiques d'un film doivent seulement être pris en considération s'ils ont des effets sur le sens produit. Chaque cadrage, angle, mouvement, plan ou raccord contribuent en effet à construire le sens du film. Le montage, par exemple, peut guider l'activité cognitive du spectateur et agir sur son réseau associatif, puisque la juxtaposition de deux images crée souvent un sens qui n'est pas intrinsèque à l'une ou à l'autre des images de départ (ce phénomène se nomme « effet Koulechov »). Un fondu enchaîné peut, quant à lui, établir un lien logique entre deux actions ou signifier le passage entre deux segments temporels (Meunier et Peraya, 2004). Puisque le langage cinématographique n'est pas fortement codifié³, il faut toutefois l'étudier en lien avec le récit filmique, plutôt qu'en fonction de modèles préétablis.

³ Eco parle d'un « code faible » pour désigner l'ensemble des conventions plus ou moins formelles de l'image (Meunier et Peraya, 2004 : 196).



1.3 Méthode sur mesure

Selon Jacques Aumont et Michel Marie (1989), il n'existe pas de méthode universelle ni de critères absolus pour effectuer une analyse filmique. Le film n'est pas un objet figé sur lequel plaquer une théorie, mais un objet à construire selon la méthode qui lui convient. C'est pourquoi il faut construire un modèle d'analyse sur mesure pour chaque film ou fragment de film. « Pour chercher et découvrir, la méthode est [...] essentielle », car « elle permet de créer, mais encore faut-il elle-même la créer », affirme d'ailleurs Angèle Kremer-Marietti (1972 : 13). Dans cette recherche, nous n'hésiterons donc pas à recourir aux types d'analyses (narratologique, iconique, etc.) et aux instruments (descriptions, citations, etc.) nécessaires pour préciser nos intuitions de départ.

1.4 Validité des interprétations

À notre avis, accepter l'idée que toutes les interprétations d'un film se valent reviendrait à faire preuve d'un relativisme naïf. Selon Eco, forcer l'ouverture d'un texte et lui faire dire ce qu'il ne veut pas dire revient davantage à lui faire « violence » qu'à l'interpréter (1979 : 71). L'analyste doit interroger l'oeuvre dans une dialectique de « fidélité et liberté », plutôt que de plaquer sur elle ses « propres pulsions personnelles » (1992 : 27). Même s'il détient une certaine liberté d'interprétation, celle-ci est limitée par l'univers du discours, par la structure formelle de l'oeuvre, par le texte filmique lui-même. Selon Eco, le film porte en lui des indices à partir desquels l'interprète peut valider, infirmer et reformuler ses hypothèses. Même si une infinité d'interprétations est possible, la « cohérence textuelle » réfute toujours les « conjectures hasardeuses » (1992 : 41). Cette idée rejoint celle de Roger Odin selon laquelle les structures filmiques valident les propositions de sens des spectateurs et leur donnent des instructions sur la lecture à adopter (1983 : 69). Dans le même ordre d'idée, Barthes parle d'une « auto-validation » de l'analyse « par sa propre endurance et sa systématité » (Barthes cité dans Aumont et Marie, 1989 : 192).

Tous ces théoriciens s'entendent donc pour dire que le texte filmique limite le nombre d'interprétations qui peuvent être émises à son endroit en départageant celles qui sont légitimes de celles qui sont illégitimes. Dans cette recherche, nous aurons donc recours à divers éléments textuels pour construire notre argumentation, démontrer la cohérence de notre propos et assurer la validité de nos interprétations, qu'ils s'agissent d'éléments narratifs (mises en scène, personnages, lieux, thèmes, etc.), d'éléments sonores (dialogues, monologues, musiques, etc.) ou d'éléments stylistiques (montages, cadrages, angles de prises de vue, fondus, etc.).

1.5 Lecture filmique créative

Même si la plupart des films de fiction offre aux spectateurs un trajet de lecture balisée, ces derniers ont toujours le choix d'honorer leur contrat de lecture ou d'opter pour une « lecture alternative »

qui les engagera sur une voie critique (Barrette, 1997 : 153). Teresa De Lauretis (1984) croit qu'il existe des pratiques de lecture filmique innovantes, cherchant à conscientiser les spectateurs et provoquer chez eux un changement d'habitudes. Pour De Lauretis (1987), la réception d'un texte comporte non seulement une part de subjectivité, mais aussi une part de créativité ; chaque lecture est en quelque sorte une réécriture du texte filmique. Dans le même ordre d'idée, Barthes décrit le sémiologue comme un artiste-peintre qui « joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination » (1978 : 39). Eco (1992) précise quant à lui qu'une lecture créative des systèmes de signes ne doit pas empêcher le lecteur de prendre appui sur le texte filmique. Dans cette recherche, il s'agira donc d'effectuer une lecture inventive des œuvres cinématographiques de notre corpus, en se référant continuellement au texte filmique pour assurer la rigueur de nos interprétations.

1.6 Lecture filmique genrée et politique

À notre avis, le genre féminin/masculin du spectateur influence la lecture des textes filmiques, en même temps qu'il est construit, réaffirmé ou remis en question par les représentations cinématographiques. Ce n'est donc pas le sexe biologique du spectateur qui oriente son interprétation du film, mais plutôt l'expérience quotidienne qu'il fait de la réalité sociale selon son sexe d'appartenance. Par ailleurs, le spectateur n'est pas seulement un homme ou une femme, mais une personne singulière qui a été « en-gen(d)ré » [*en-gendered*] d'une manière particulière au fil de ses expériences de vie (De Lauretis, 1984 : 145). Chaque spectateur appréhende donc le texte filmique à partir de ses propres croyances, convictions idéologiques et compétences encyclopédiques⁴. Selon Eco, les positions idéologiques du spectateur influencent son interprétation des « niveaux sémantiques plus profonds » du texte, l'incitent à produire des interprétations originales et le poussent à identifier dans le texte des idées qui n'ont pas nécessairement été pensées par l'auteur (1979 : 105).

Dans cette optique, une conscience politique féministe peut influencer de façon significative la lecture d'une œuvre filmique. Il y a en effet une grande différence entre la façon féministe et la façon non féministe d'envisager le sujet et sa relation aux institutions, aux discours et aux représentations. Selon De Lauretis (1987), cette différence se manifeste non seulement dans la façon de penser, d'écrire et de mettre en images, mais aussi dans les actes de lecture et de *spectature*⁵.

Si nous refusons de croire que l'interprétation d'un film est influencée par le sexe de ceux et celles qui l'effectuent, nous pensons néanmoins que chaque interprète possède un genre, des valeurs, des convictions et une conscience politique qui orientent ses interprétations. Ainsi, ce n'est pas tant la

⁴ Selon Eco, l'encyclopédie du lecteur se constitue entre autres « à travers l'exercice de [la] langue, à savoir les conventions culturelles que cette langue a produites et l'histoire des interprétations précédentes de nombreux textes, y compris le texte que le lecteur est en train de lire en ce moment » (1992 : 133).

⁵ Ce néologisme, créé par Martin Lefebvre (2007), désigne l'acte de regarder un film.



nature de notre sexe qui fait prendre à nos analyses un angle critique et politique, que le fait de posséder un bagage encyclopédique, une conscience et une sensibilité féministes.

1.7 Corpus d'analyse filmique

Le corpus de films visionnés durant la phase préparatoire de cette recherche comporte tous les longs-métrages de fiction québécois réalisés et scénarisés par des femmes entre 1990 et 2008. Le survol théorique que nous avons effectué en début de parcours nous a toutefois incité à sélectionner quatre longs-métrages de fiction pour faire l'objet d'une analyse de contenu approfondie :

- *La turbulence des fluides* réalisé par Manon Briand (2002) : vu en salle par 103 388 spectateurs (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2005 : 115).
- *Rebelles* réalisé par Léa Pool (2001) : visionné en salle par 26 778 spectateurs (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2004 : 113).
- *Le sexe des étoiles* réalisé par Paule Baillargeon (1993) : vu en salle par 64 619 spectateurs (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 1995 : 95).
- *Borderline* réalisé par Lyne Charlebois (2008) : visionné en salle par 173 616 spectateurs (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2009).

Ces œuvres ont non seulement été retenues parce qu'elles ont obtenu une bonne visibilité auprès du public québécois, mais aussi parce qu'elles mettent en scène des formes alternatives de subjectivité féminine semblables à celles développées par les théoriciennes féministes. Le fait de limiter notre corpus d'analyse aux productions filmiques québécoises des deux dernières décennies nous permet par ailleurs d'aborder des phénomènes propres à notre contexte sociohistorique.

Chapitre II

Les figures de la femme hétérosexuelle, du couple mère-fille et de la divine

Puisque la théorie de Luce Irigaray et le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand mettent tous deux de l'avant les figures de la femme hétérosexuelle, du couple mère-fille et de la divine, il s'agira, dans ce chapitre, de voir comment l'une et l'autre actualisent le potentiel subversif de ces formes de subjectivité féminine. Après avoir brièvement présenté la stratégie irigarayenne de la « mimésis », nous examinerons plus précisément comment la réappropriation de ces formes de subjectivité, par la théorie d'Irigaray et le film de Manon Briand, redonne ses lettres de noblesse au concept de « différence sexuelle », redéfinit positivement l'hétérosexualité, compense les oublis de la culture patriarcale, pallie les mécompréhensions de la psychanalyse freudienne et remet en question l'économie du même phallogocentrique.

2.1 Stratégie de la mimésis

Luce Irigaray est une philosophe féministe pour qui l'émancipation des femmes ne passe pas par l'abolition de la différence sexuelle, mais par la revalorisation du sexe féminin. Plutôt que d'envisager la femme comme le « deuxième sexe », tel que le fait Simone de Beauvoir (1976), Irigaray (1977) la conçoit comme « ce sexe qui n'en est pas un ». Autrement dit, elle ne considère pas la femme comme le référent de l'altérité, mais comme ce qui demeure absent de l'univers discursif patriarcal. Selon Irigaray, les discours phallogocentriques reposent sur une « économie du même », c'est-à-dire qu'ils universalisent l'homme et indexent la femme à l'univers masculin ; qu'ils se servent de la femme comme d'un miroir pour conforter l'homme dans sa position de référent universel (1977 : 128). Puisque la subjectivité féminine n'a jamais été correctement définie dans l'univers symbolique patriarcal, soutient Irigaray, il serait prématuré de la renier ou de la déconstruire. Avant d'abandonner le signifiant *femme*, il faut d'abord que les femmes puissent se le réapproprier et en faire quelque chose de positif. Puisqu'une culture construite à partir d'un seul point de vue ne peut prétendre à l'exhaustivité, Irigaray encourage les femmes à inventer leur propre langage et à créer leurs propres images pour se bâtir une nouvelle identité sexuée. Elle les exhorte à se doter de discours et de représentations qui leur permettraient de construire leur subjectivité féminine à partir de leur propre point de vue.

Irigaray nomme « mimésis » la stratégie qui consiste à assumer volontairement le rôle de la femme et à récupérer sa mascarade, pour transformer la subordination des femmes en affirmation et rendre visible ce qui est tombé dans le point aveugle du patriarcat :

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre [...] à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. (Irigaray, 1977 : 74)

Selon Naomi Shor (1993), la stratégie irigarayenne de la « mimésis » peut être envisagée comme un « mode de discours parodique » qui déconstruit le discours patriarcal grâce à des « effets d'amplification et de réarticulation ». Rosi Braidotti (1994) décrit quant à elle la « mimésis » irigarayenne comme une stratégie politique fondée sur le potentiel subversif de la répétition. Puisque cette pratique consiste à travailler sur les représentations des femmes déjà codifiées dans les discours (religieux, scientifiques, etc.), Irigaray interroge entre autres les silences, les censures, les méprises et les oublis de la Bible et des théories psychanalytiques.

Le film *La turbulence des fluides* peut aussi être considéré comme un discours « mimétique », dans la mesure où il se réapproprie des images traditionnelles de la femme et les redore d'une manière semblable à celle proposée par Luce Irigaray. Ce film de Manon Briand (2002) raconte l'histoire d'Alice, une sismologue québécoise expatriée au Japon, qui retourne dans son village natal pour vérifier si l'arrêt de la marée annonce un tremblement de terre. Lors de son séjour à Baie-Comeau, Alice retrouve Catherine, une ancienne collègue d'université qui l'assiste dans son enquête, et rencontre Marc Vandal, un pilote d'avion-citerne duquel elle tombe graduellement amoureuse. Ses certitudes scientifiques sont en outre ébranlées au fur et à mesure qu'elle pousse plus loin son investigation. Plusieurs signes l'incitent en effet à lier l'arrêt de la marée à la disparition d'une dénommée Marie Vandal, emportée un an plus tôt par la marée.

2.2 Redéfinir positivement la différence sexuelle

La théorie de Luce Irigaray et le film *La turbulence des fluides* contribuent tous deux à redéfinir positivement le concept de la « différence sexuelle », en dépeignant la subjectivité féminine autrement qu'en fonction de la subjectivité masculine et en mettant à l'avant-plan des femmes fondamentalement distinctes des hommes, mais non inférieures sur les plans intellectuel et spirituel.

Alors que Simone de Beauvoir (1976) refuse de considérer la femme comme « l'Autre » de l'homme, Irigaray (1990) postule l'existence de différences fondamentales entre les hommes et les femmes. Il serait toutefois erroné de croire que sa théorie repose sur un déterminisme biologique⁶. Pour Irigaray, la différence sexuelle ne se réduit pas à des différences physiques ou anatomiques. Elle repose plutôt sur l'expérience particulière que chaque sexe fait de son corps, de sa sexualité et de la procréation.

⁶ C'est d'ailleurs pourquoi Naomi Shor (1993) décrit la théorie irigarayenne comme « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un ».



« Engendrer en soi ou hors de soi », par exemple, « n'entraîne pas le même rapport à l'autre » et la même identité sexuée (Irigaray, 2000). Par ailleurs, le concept du « sexe qui n'en est pas un » ne doit pas être compris comme une catégorie de sexe biologique ou comme une catégorie de sexe social, mais plutôt comme une catégorie de sexe « linguistique » qui se caractérise paradoxalement par son absence dans les discours phallogocentriques (Butler, 2006a : 60).

En plus de prêcher pour l'égalité entre les sexes, Irigaray prône la coexistence des hommes et des femmes dans le respect de leurs différences respectives. Pour la théoricienne, il ne s'agit pas tant de dénoncer les rapports de domination entre les hommes et les femmes, que d'arracher le concept de « différence sexuelle » à ses racines réactionnaires et le repositionner hors du modèle binaire et hiérarchique des genres. Plutôt que de définir la femme comme l'opposé de l'homme ou comme l'« Autre du Même », comme le font les cultures patriarcales, Irigaray la décrit comme l'« Autre de l'Autre » (1977 : 96). Plutôt que de dépeindre la différence sexuelle en termes de symétrie, elle l'envisage en termes d'« asymétrie » (Braidotti, 2006 : 24). Au lieu de séparer artificiellement le corps et l'esprit pour les associer respectivement au féminin et au masculin, Irigaray préconise leur juste partage entre les hommes et les femmes (St-Cyr, 2000). Plutôt que d'associer le feu et l'air à l'homme, et plutôt que de lier la terre et l'eau à la femme, elle prône les « enlacements » de ces éléments, ainsi que leur redistribution équitable entre les deux sexes (1981 : 40) :

La terre, l'eau, l'air, le feu, sont aussi mon partage. Pourquoi les quitter pour que tu me les redonnes, appropriés par toi [...] Pourquoi ne me déployer qu'à ton soleil, dans ton ciel, selon ton air et ta lumière ? (1982 : 41)

Le film de Manon Briand échoue à redistribuer équitablement ces quatre éléments essentiels à la vie, en associant Alice à la terre et à l'eau, ainsi qu'en liant Marc à l'air et au feu, par l'entremise de leur métier respectif. Il évoque néanmoins l'idée d'une complémentarité entre ces éléments et, par le fait même, d'une complémentarité entre les êtres de sexe opposé. Le film rappelle en effet que l'eau est nécessaire pour éteindre le feu, tout comme Alice est indispensable à Marc pour l'aider à retrouver le corps de sa femme disparue.

Scientifique de métier, le personnage d'Alice démontre par ailleurs que les femmes peuvent être dotées d'une raison, au même titre que les hommes. Que ce soit en posant le pied sur le sexe de son amant japonais avec un air moqueur ou en signalant à coups de sifflet son mécontentement à un groupe de golfeurs, Alice prouve en outre que les femmes peuvent elles aussi se retrouver en position d'autorité. Le fait qu'elle soit une femme ne semble pas non plus la priver de force physique : « Parle-moi de ça, une femme indépendante ! » (1 : 10.15), affirme Marc au moment où Alice refuse son aide et bondit agilement par-dessus la clôture. La générosité de sa poitrine et de ses courbes indique quant à elle que la force d'esprit et la force physique d'une femme ne va pas nécessairement de pair avec la masculinisation de son corps. Le personnage d'Alice démontre enfin que le partage binaire des rôles sociaux est arbitraire, en utilisant le vocabulaire d'un mécanicien pour décrire le moteur de son camion et en écoutant fièrement

les paroles « Hey good looking, how about cooking something up with me » (0 : 27.00) d'une chanson country.

Les autres personnages féminins du film prouvent eux aussi que les hommes ne détiennent pas le monopole du *logos* (raison et esprit). Jolie journaliste pour une revue ethno-écolo-fémino-scientifique internationale, Catherine ne se gêne pas pour se moquer d'un collègue lorsqu'il formule des hypothèses saugrenues pour expliquer la chaleur excessive : « Ça a l'air d'un endroit tellement relax dans ta tête », lui dit-elle sur un ton humoristique, « tu devrais vendre des billets ! » (0 : 18.52). Le personnage de Colette, interprété par une icône de beauté des années soixante et soixante-dix (Geneviève Bujold), détient quant à lui une profonde sagesse et une grande spiritualité. Cette ancienne religieuse et sismologue reconvertie en serveuse choisit en effet de travailler la nuit pour partager avec ses clients leurs moments de détresse et de solitude. Elle préfère côtoyer « ceux qui ont peur de se retrouver dans le noir, ceux qui n'arrivent pas à s'endormir, ceux qui sont allés trop loin, ou pas assez », plutôt que ceux qui lui « parlent de golf » (0 : 47.35). Par ailleurs, chacun des personnages féminins du film évoque une beauté physique, une intelligence et une spiritualité qui lui est propre. Le film n'enferme donc pas les femmes dans une essence immuable et reconnaît la singularité de chacune d'entre elles, tout comme le fait Luce Irigaray.

Selon Monique Wittig (2007), valoriser la différence sexuelle comporte le risque de renforcer les stéréotypes de la féminité et de la masculinité. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le film de Manon Briand n'échappe pas complètement à ce danger. L'attitude « virile » de Marc est parfois si exagérée qu'elle fortifie l'homosexualité de Catherine : « Je ne comprendrai jamais comment une fille peut être attirée par un mec », lance-t-elle à Alice lorsque Marc démarre en trombe au volant de son camion d'un air « macho » et « prétentieux » (0 : 33.38). Précisons toutefois qu'à deux reprises dans le film, Marc laisse tomber son masque de virilité et pleure devant les membres de sa communauté. Le film laisse alors sous-entendre l'idée que les hommes peuvent eux aussi faire preuve de sensibilité.

2.3 Redéfinir positivement l'hétérosexualité

Le film de Manon Briand et la théorie de Luce Irigaray repensent positivement l'hétérosexualité, en dépeignant la relation homme-femme en termes d'égalité, de respect, d'admiration mutuelle et d'appropriation, plutôt qu'en terme d'inégalité et d'exploitation.

Alors que Monique Wittig (2007) et Judith Butler (2006b) envisagent l'hétérosexualité comme un système de domination et d'exclusion, Luce Irigaray (1982) cherche à libérer l'hétérosexualité de ses connotations négatives pour en faire un lieu de « passions élémentaires » où coexistent en parfaite harmonie les libidos masculine et féminine. Il ne s'agit pas, pour la théoricienne, de poser l'hétérosexualité comme un modèle statique et hégémonique, mais d'imaginer une nouvelle forme



d'hétérosexualité fondée sur l'égalité dans la différence. Plutôt que d'envisager la relation homme/femme comme un rapport maître/esclave à déconstruire, tel que le fait Simone de Beauvoir, Irigaray croit en la possibilité d'alliances productives et non hiérarchiques entre les hommes et les femmes. Elle élabore donc une « éthique de la différence sexuelle » reposant non seulement sur l'égalité et le respect, mais aussi sur « l'*admiration* » mutuelle qui, aux dires de René Descartes, serait stimulée par la différence (1984 : 19).

Le film *La turbulence des fluides* fournit un bel exemple de relation homme/femme basée sur le respect et l'admiration réciproques. La puissante attraction qui relie Marc et Alice est perceptible dès le début du film, lorsque leur regard se croisent pour la première fois à l'aéroport. Leur attirance mutuelle est aussi palpable lorsque Marc apporte à Alice ses sondes à « magnétisme » (0 : 28.30) et lorsque le « destin » (1 : 07.47) les réunit à nouveau au bord de la piscine publique. Bien que leurs affinités ne soient pas mises en évidence dans le film, leurs échanges verbaux teintés d'humour et parsemés de moqueries amicales évoquent néanmoins leur complicité. Leurs différences complémentaires, c'est-à-dire le fait qu'il soit spécialiste de l'air et du feu, et qu'elle soit spécialiste de la terre et de l'eau, semblent en outre à l'origine de leur admiration réciproque. Alice affiche en effet un regard admiratif lorsqu'elle voit Marc arroser la pelouse au moyen de son avion-citerne. Marc semble quant à lui impressionné d'apprendre que les caisses d'Alice contiennent des sondes à magnétisme.

L'histoire d'amour du film *La turbulence des fluides* prend en outre la forme d'un lent apprivoisement entre deux personnes qui souffrent d'une « grande peine d'amour » (0 : 19.59). Bien qu'au sens littéral, le titre du film désigne l'arrêt de la marée, il semble connoter, à un deuxième niveau de lecture, un bouleversement de la « fluidité des affects » des personnages principaux (Irigaray, 1984 : 101). Lors du générique d'ouverture, un fondu enchaîné assurant la transition entre l'image d'une mer tumultueuse et l'image de filaments de fumée établit en effet un lien entre les fluides aquatiques et un autre type de fluides plus abstrait que l'on pourrait qualifier de fluides affectifs. Si la dispersion initiale des filaments de fumée dans l'espace évoque un « dérèglement » (0 : 18.55) de la fluidité affective, leur enchevêtrement progressif et leur répartition finale dans l'espace laisse néanmoins présager son rétablissement.

La turbulence des fluides affectifs d'Alice est discernable dès le début de film, alors qu'elle qualifie de « foutaises » (0 : 03.20) la déclaration d'amour de son amant japonais et émette avec froideur sa carte d'affaire au moyen d'une déchiqueteuse miniature. Alice affirme elle-même ne pas avoir de « sentiments » (1 : 04.27) et ne pas être très « sociale » (0 : 28.20). Elle révèle en outre la cause de son blocage affectif lorsqu'elle avoue être démenagée au Japon pour s'éloigner le plus possible « de quelqu'un qui ne l'aimait plus » (0 : 44.40). Liée au deuil non résolu de sa femme disparue, la turbulence des fluides affectifs de Marc devient quant à elle évidente lorsqu'il admet avoir arraché, dans tous les bottins téléphoniques de la ville, la page où se trouve son numéro de téléphone, par peur qu'Alice le

contacte. Au début du film, la turbulence des fluides affectifs de Marc et d'Alice les empêche d'ailleurs d'échanger une poignée de main sans être brusquement interrompus par la sensation d'une décharge électrique. Leur fluidité affective semble toutefois se rétablir vers la fin du film, alors qu'ils échangent un long baisé sur les paroles de la chanson « I'm falling for you » (1 : 48.45). Il est par ailleurs intéressant de noter que le retour à la fluidité affective d'Alice concorde avec son ouverture au mystique : « la marée, c'est Marie » (1 : 17.27), concède-t-elle à Catherine, tout juste avant de lui avouer ses sentiments pour Marc. Le rétablissement la fluidité affective chez Marc coïncide, pour sa part, avec le moment où le corps de sa femme est retrouvé et enterré. « Merci pour Marie, c'est une grande libération » (1 : 38.15), confie Marc à Alice, tout juste avant de lui remettre les pages de bottins téléphoniques sur lesquels se trouve son numéro.

2.4 Compenser l'absence de divinités féminines

Dans un autre ordre d'idées, le film *La turbulence des fluides* et la théorie d'Irigaray compensent l'absence de déesses femmes dans la religion chrétienne, en élevant l'icône de Marie au rang de divinité.

Selon Irigaray (1990), les religions détiennent encore aujourd'hui une influence considérable sur nos mœurs et notre culture, même si elles sont de moins en moins pratiquées. À son avis, nous sommes tous imprégnés des traditions grecques, latines, orientales, juives et chrétiennes qui se perpétuent de génération en génération par l'entremise de l'art, des mythes populaires, des discours officiels, etc.

Le film de Manon Briand accorde lui aussi une place importante à la religion, ne serait-ce qu'en multipliant la présence du symbole de la croix à l'écran (balle de golf, chocolats, pendentif et couvent). Tout comme Luce Irigaray, le film laisse entendre que l'avancement des sciences et le déclin de la religion mènent à la perte des références spirituelles (St-Cyr, 2000). « De nos jours », affirme sœur Berthe, « les gens ont besoin de catastrophes pour se rappeler que Dieu existe » (0 : 51.40). Comme la plupart des scientifiques, Alice rejette « l'idée d'une force supérieure qui échappe à la raison ». Puisqu'avoir la foi nécessite « une certaine dose d'abandon » (0 : 51.40), elle demeure réfractaire à tout ce qui concerne la religion et dénigre la « catéchèse » (0 : 43.00). Alice associe instinctivement les trois éléments essentiels à la vie à « l'hydrogène, l'oxygène et le carbone », à « l'eau, l'air et le feu », plutôt qu'« au désir, au désordre et au danger » (1 : 23.28). Elle relie spontanément le mot « foi » à la « crise de foie » d'ordre biologique, plutôt qu'à la « foi » religieuse ou spirituelle (0 : 54.45). Contrairement à son amie Catherine légèrement « ésotérique » (1 : 03.00), Alice ne croit ni au destin ni à la « synchronicité jungienne » qui opère supposément lorsque « l'esprit est sensible à des choses qui en apparence ont l'air de simples coïncidences, mais qui en réalité portent de véritables messages » (1 : 02. 54). Elle n'hésite donc pas à déchiqeter les indices qui pointent vers l'existence d'un phénomène surnaturel. À cet effet, il est tentant d'établir un lien entre l'Alice du film de Manon Briand et l'Alice aux pays des merveilles du célèbre conte pour enfants de Lewis Carroll, car l'une et l'autre doivent voir de leur propres yeux avant de



croire et parce que l'une et l'autre sont témoins d'étranges phénomènes qui finissent par ouvrir leur esprit au mystique (Irigaray, 1977).

Après avoir démontré l'importance de la spiritualité et de la religion, Luce Irigaray (1989) critique la mainmise des hommes sur les hautes fonctions de l'Église et dénonce le manque de représentations féminines divines. Selon la théoricienne, les religions occidentales ont non seulement privé les femmes de divinités féminines auxquelles elles peuvent s'identifier, mais ont aussi suspecté les femmes religieuses de sorcellerie plutôt que de reconnaître leur lien privilégié à la spiritualité. Pour pallier le manque de représentations divines féminines, Irigaray dépeint entre autres la Vierge Marie comme la mère spirituelle de Jésus, plutôt que comme le vulgaire « réceptacle » d'une semence divine ou la simple « médiatrice » entre Dieu et son fils (1980 : 177). Après tout, explique-t-elle, le Christ doit son existence et son charisme à la sensibilité spirituelle de sa mère et à son ouverture au mystique. Selon elle, la Vierge Marie devrait être considérée comme une divinité, aimée et célébrée au même titre que son fils. Plutôt que de jouer le rôle d'une figurante passive dans la scénographie religieuse, elle devrait tenir le rôle principal d'une histoire qui raconterait en détails chaque étape de sa vie (naissance, conception, accouchement, mort).

En lien avec ce que soutient Irigaray, il est intéressant de constater que le film de Manon Briand associe le personnage de Marie à une force divine qui retient la marée et fait trembler la terre. « La marée est la respiration de Dieu » (0 : 51.40), déclame sœur Berthe, quelques jours avant qu'Alice se rende à l'évidence que « la marée, c'est Marie » (1 : 17.27). Lors de l'enterrement de cette dernière, un habile jeu de montage établit d'ailleurs un parallèle entre l'aspersion de l'eau bénite et l'augmentation du niveau d'énergie dans le sol. Par ailleurs, le personnage de Marie ne détient pas seulement un rôle de mère, mais aussi un rôle de guide spirituel pour les gens de sa communauté. Psychologue de métier, « il n'y a pas grand monde en ville qu'elle n'a pas aidé d'une manière ou d'une autre » (1 : 01.40). La scène dans laquelle les religieuses du couvent chantent en chœur l'*Ave Maria* semble non seulement l'occasion de vouer un culte à cette déesse, mais aussi de véhiculer l'image d'une communauté de « femmes-sœurs » vivant en parfaite harmonie. L'*Ave Maria* rythme en outre un montage parallèle mettant tour à tour en scène les personnages féminins du film à l'aide de fondus enchaînés qui tissent entre ces femmes des liens d'appartenance à une même communauté spirituelle.

2.5 Revaloriser le couple mère-fille

La théorie irigarayenne et le long-métrage de Manon Briand redorent en outre l'image du couple mère-fille altérée par la psychanalyse freudienne et par la religion chrétienne, en mettant en évidence l'amour inconditionnel qui les unit et en rappelant l'existence de généalogies féminines divines.

Sans avancer l'idée que les liens entre les mères et leur fille sont nécessairement plus pures ou plus importants que ceux entre les mères et leur fils, Irigaray soutient qu'il existe une grande complicité entre les mères et leur fille, contrairement à ce que laissent croire les théories et les mythes phallogocentriques. La psychanalyse freudienne, par exemple, n'admet pas la possibilité d'échanges affectifs entre les mères et leurs filles, en les dépeignant comme des rivales. Elle fait du couple mère-fille « le *continent noir* du *continent noir* », en posant les rapports mère-fils comme les relations « les plus parfaites et les plus dénuées d'ambivalence »⁷ (Freud cité dans Irigaray, 1974 : 132). Elle dénie la singularité de la relation mère-fille, en nommant « phase virile » la période durant laquelle la fillette désire sa mère (1974 : 33). Elle dénature enfin la relation mère/fille en calquant le complexe œdipien de la fillette sur celui du garçon. Selon Freud, la fillette s'identifie à la mère à partir du moment où elle comprend qu'elle ne peut pas posséder son père, tout comme le garçon s'identifie au père à partir du moment où il comprend qu'il ne peut pas posséder sa mère. Puisqu'elle n'aura plus jamais de contact charnel avec une autre femme, qu'« elle ne rentrera plus jamais dans la mère » et qu'elle « ne lui fera jamais d'enfant », ajoute Freud, la fillette vit le sevrage de sa mère plus difficilement que le garçon et développe de l'hostilité envers celle qui lui a donné la vie (Irigaray, 1974 : 46-47).

Pour que cette théorie inversée puisse fonctionner, elle doit présumer que la fillette déplace au préalable le désir qu'elle a de posséder sa mère vers son père. Or, conteste Irigaray, la fillette ne peut considérer sa mère comme un objet de désir, car cela reviendrait à se réduire elle-même en objet. La fillette s'identifie en effet à sa mère⁸ ; elle « est directement en rapports intersubjectifs avec sa mère. Son économie est celle de l'*entre-sujets* plus que des rapports sujet-objet » (1989 : 37).

La théorie psychanalytique lacanienne soutient quant à elle que la relation fusionnelle entre la mère et le nourrisson doit nécessairement être rompue par un tiers (le père) pour que l'enfant puisse accéder au langage et se constituer en sujet (Irigaray, 1990 : 47). Ce faisant, elle rend tout à fait paradoxale l'expression « langue maternelle » et nie la possibilité que la mère soit la « première interlocutrice » de sa fille (1989 : 58).

Selon Irigaray (1984), la religion relègue aussi le couple mère-fille dans l'ombre des couples père-fils et mère-fils, en faisant tomber dans l'oubli des généalogies gynocratiques divines telles que celles de Déméter et de Perséphone, d'Anne et de Marie, de Clytemnestre et d'Iphigénie, de Jocaste et d'Antigone, etc. Alors que le couple Marie-Jésus figure dans tous les offices chrétiens, Marie n'est jamais mise en scène avec sa mère Anne dans le Nouveau Testament. Pourtant, la filiation entre Marie et sa mère est aussi miraculeuse que celle entre Marie et son fils, rappelle Irigaray, car Marie fut « conçue sans péché comme Jésus » (1989 : 71).

⁷ Freud contredit lui-même cette affirmation en avançant l'idée que la femme doit reporter sur son mari l'amour qu'elle éprouve pour son fils (Irigaray, 1981 : 61).

⁸ Suzanne Allen (1989) remet cette idée en question. Selon elle, la fillette ne s'identifie pas à sa mère, puisqu'elle ne considère pas les seins et le sexe velu de cette dernière comme l'équivalent de son anatomie.



Puisque la relation mère-fille est « en souffrance » dans la culture occidentale (Irigaray, 1984 : 101), il est essentiel que les femmes apprennent à exprimer en mots, en images et en symboles, la relation intersubjective qui les relie à leur mère. Selon Irigaray, cette tâche implique entre autres de véhiculer des images positives de couples mère-fille. En plus d'ériger le couple Anne/Marie au rang de généalogie féminine divine, Irigaray (1980, 1989) effectue donc une relecture du mythe grec de Déméter et de sa fille Perséphone. Pour la théoricienne, ce mythe raconte l'histoire d'une séparation tragique entre une mère et sa fille. Alors que Perséphone est séquestrée quelques mois chaque année par le dieu des enfers, sa mère — déesse de l'agriculture et des moissons — sombre dans un chagrin immense qui engendre le retour cyclique de la saison froide. Si les versions misogynes du mythe font porter le blâme du rapt à la jeune fille séductrice, Irigaray redirige le blâme de l'enlèvement vers le père de Perséphone qui aurait, selon sa version de l'histoire, offert sa fille en mariage au dieu des enfers sans le consentement de cette dernière et sans celui de la mère.

Le film de Manon Briand revalorise quant à lui le couple mère-fille en mettant en évidence le lien « magnétique » qui unit la petite Camille à sa défunte mère, Marie. Lorsque Catherine explique à Camille le mécanisme de la marée au moyen d'une habile analogie, elle lui assigne en effet le rôle de la lune, qui attire chaque jour la mer/mère⁹ comme un « aimant » (0 : 42.15). Depuis le jour où la marée s'est arrêtée, l'enfant somnambule marche d'ailleurs chaque nuit vers la mer/mère, à l'heure précise où devait avoir lieu la marée haute (1 : 01.13). Les allées et venues périodiques de Camille vers la mer/mère semble illustrer sa tristesse de la même façon que le cycle des saisons exprime le chagrin de Déméter. La scène où Camille se baptise avec l'eau d'un abreuvoir au son de l'*Ave Maria* suggère quant à elle l'existence d'une généalogie féminine divine entre cette petite chinoise et sa mère d'adoption. Précisons toutefois que l'amour de Camille pour sa mère ne l'empêche pas d'entretenir une relation affective saine avec son père adoptif. En effet, l'enfant n'hésite pas à chercher du réconfort auprès de lui lorsqu'elle se réveille apeurée ou lorsque le corps de sa défunte mère est rapatrié.

Dans *La turbulence des fluides*, l'idée d'un rapport mère-fille spirituel, plutôt que biologique, est non seulement véhiculée à travers la relation qui unit Camille à sa mère adoptive, mais aussi à travers la relation qui relie Alice à Colette. Ayant « aimé, bercé et réchauffé » la petite Alice prématurée en souhaitant « que sa mère ne revienne pas » la chercher (1 : 35.10), Colette arrive à reconnaître, trente ans plus tard, les yeux de celle qu'elle appelle affectueusement « mon enfant » (0 : 22.20). La relation spirituelle qu'entretiennent Alice et Colette se manifeste en outre à travers leur intérêt commun pour la sismologie et à travers les regards complices qu'elles échangent à quelques reprises dans le film.

⁹ Nous jouons ici avec l'homophonie de ces deux mots, puisque la mer est clairement associée à la mère de Camille dans le film *La turbulence des fluides*.

2.6 Ébranler l'économie du même phallogocentrique

Dans un autre ordre d'idées, la théorie irigarayenne et le long-métrage de Manon Briand ébranlent la logique du même sur laquelle repose la psychanalyse freudienne, en mettant en évidence la spécificité des univers corporel, sexuel et homosexuel féminins.

Selon Irigaray, la psychanalyse freudienne demeure prisonnière d'une « économie du même » phallogocentrique, dans la mesure où elle pose le désir masculin comme « paradigme de toute jouissance » et définit la sexualité féminine en opérant une symétrie par rapport à celle des hommes (1977 : 29). « Jalousie », « manque de », « absence de », le sexe féminin y est toujours envisagé comme le « négatif », le « contraire » ou « l'envers » du sexe masculin socialement valorisé (1974 : 58-59, 99). À titre d'exemple, la psychanalyse freudienne attribue à la fillette l'envie de posséder un pénis, pour faire contrepartie au complexe de castration masculin. Il n'est toutefois jamais question, dans le discours psychalytique, d'une envie du vagin, de la matrice ou de la vulve. La sexualité féminine ainsi définie renvoie donc à l'homme une image de lui-même et préserve l'universalité de sa sexualité.

La psychanalyse freudienne oppose en outre la sexualité « passive » de la femme réceptacle à la sexualité « active » de l'homme procréateur. Lors du coït, affirme Freud, les hommes reproduisent l'activité du spermatozoïde (pénétrer), alors que les femmes reproduisent la passivité de l'ovule (être pénétrée), à un degré qui diffère selon « le taux d'hermaphroditisme de leurs ovaires » (Freud cité dans Irigaray, 1974 : 11-12 ; Freud cité dans Irigaray, 1977 : 70). D'autres grands penseurs partagent d'ailleurs cette conception phallogocentrique de la sexualité. Hegel et Platon, par exemple, conçoivent l'érection du pénis et l'éjaculation comme preuves que l'homme détient un rôle actif dans la procréation. Ils envisagent en outre l'écoulement du sang menstruel et l'incapacité à atteindre l'orgasme comme preuves que la femme y joue un rôle passif (Irigaray, 1974). Selon Irigaray, la passivité et la frigidity des femmes sont la plupart du temps attribuables à une mécompréhension de la sexualité féminine. Croire qu'ils font partie du destin biologique de la femme revient à négliger l'influence de la culture sur la sexualité et demeurer prisonnier d'une pensée essentialiste archaïque.

L'importance démesurée accordée au pénis, au phallogocentrisme et à l'érection dans les sociétés occidentales contribue non seulement à renforcer le narcissisme du garçon, mais aussi à démolir l'estime de soi de la jeune fille en faisant paraître son sexe comme « *l'horreur du rien à voir* » (Freud cité dans Irigaray, 1977 : 25). La corporalité, les désirs et la sexualité des femmes n'ont jamais été adéquatement représentés dans les discours phallogocentriques, parce qu'ils y sont toujours définis à partir de la corporalité, des désirs et de la sexualité masculine. Or, la sexualité des femmes est bien trop différente de celle des hommes pour pouvoir « s'étalonner » en fonction de « paramètres masculins » (1977 : 23) :

[L'homme] a besoin d'un instrument pour se toucher : sa main, le sexe de la femme, le langage... Et cette auto-affection exige un minimum d'activité. La femme, elle, se touche d'elle-même et en elle-même sans la



nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme « se touche » tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. (1977 : 24)

Le sexe féminin n'est pas un « sexe-clitoris » qui devrait souffrir de « la comparaison avec l'organe phallique valeureux » ni un « sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter », mais un sexe entrouvert¹⁰ qui se touche et se retouche continuellement, dans un mouvement d'« auto-érotisme » (1977 : 23-24). Le sexe des femmes est par ailleurs irréductible à un¹¹ modèle unique : leurs seins, leur pubis, leur clitoris, leurs lèvres, leur vulve, leur vagin et tout le reste de leur corps sont susceptibles de les faire jouir. Oubliant que la fillette peut obtenir du plaisir par le simple frottement de ses lèvres ou de ses seins, Freud soutient qu'elle trouve l'équivalent du pénis dans le clitoris, avant que sa sensibilité se déplace vers le vagin. L'opposition qu'il pose entre l'activité clitoridienne « virile » de la fillette et l'activité vaginale passive de la femme mature ne se justifie pas aux yeux d'Irigaray. Pour elle, le vagin ne se substitue pas au clitoris, mais participe à la jouissance des femmes, de concert avec une multitude de zones érogènes (1974 : 30-31).

Dans le même esprit qu'Irigaray et dans un esprit contraire à celui de la psychanalyse freudienne, le film de Manon Briand souligne le rôle actif que joue la femme dans l'acte sexuel, en mettant en scène une femme entreprenante qui ne se gêne pas à déshabiller les hommes du regard et à les utiliser pour satisfaire ses besoins sexuels. En témoigne la désinvolture avec laquelle Alice se débarrasse de son amant japonais, l'intensité avec laquelle elle dévore Marc du regard à l'aéroport et l'impudence avec laquelle elle affirme vouloir simplement « baiser » avec lui (1 : 03.26).

Selon Irigaray, il faut non seulement reconnaître la spécificité de la sexualité féminine, mais aussi élaborer un « ailleurs de la jouissance » qui n'obéit pas aux lois de la sexualité masculine (1977 : 75). Dans ses ouvrages, elle cherche donc à proposer aux femmes une morphologie et une mécanique appropriées à leur corps, en métaphorisant ses parties les plus intimes. Ainsi recourt-elle à des concepts tels que le « muqueux » et le « coefficient de viscosité » pour décrire le sexe de la femme (1984 : 108 ; 1977 : 109). Dans *Le corps-à-corps avec la mère*, elle dépeint en outre l'utérus, traditionnellement perçu comme une « bouche dévorante », un « cloaque » ou un « trou déversoir », comme la « première enveloppe », la « première terre nourricière » et les « premières eaux » de l'enfant (1981 : 24, 20). Elle compare la jouissance féminine au « mouvement de la mer, d'aller-retour, de flux continu », plus « maritime » que « l'escalade [...] et la descente de la montagne » (1981 : 50). À la logique sexuelle masculine fondée sur une « mécanique » des solides, sur les principes thermodynamiques de la « tension » et de la « décharge », de « l'érection » et de la « détumescence », elle oppose une économie sexuelle féminine basée sur une « mécanique » des fluides, sur les principes thermodynamiques de la

¹⁰ Ni complètement ouvert, ni complètement fermé, « l'entr'ouverture » du sexe féminin symbolise, chez Irigaray, l'absence de « contours » et de « bordures » qui enfermeraient les femmes dans une essence immuable (1982 : 64).

¹¹ L'expression irigarayenne « ce sexe qui n'(en) est pas un » (nos parenthèses, 1977) signifie non seulement que la femme est une « réalité abstraite inexistante » dans l'univers du discours masculin, mais aussi que son sexe est multiple (1990 : 19).

« conductibilité », de la sensibilité aux pressions et du changement de force selon le degré de chaleur. Dans un monde qui accorde « préséance au solide », précise-t-elle, la « mécanique » des fluides occasionne des « turbulences » que le système cherche à limiter au moyen de « principe-parois solides » (1977 : 103-110). Dans l'ouvrage *Je, tu, nous*, elle décrit enfin le caractère cyclique de la sexualité féminine : alors que les menstruations relient les femmes à des cycles cosmiques, « à la lune, au soleil, aux marées, aux saisons », la puberté, la grossesse, l'allaitement et la ménopause marquent les différentes étapes de leur vie d'un nouvel équilibre hormonal (1990 : 129).

Dans le même ordre d'idée, le film de Manon Briand fait allusion à une « odeur » qui sent le « mouillé », le « soufre », le « sexe » (0 : 33.38), ainsi qu'à un environnement chaud et humide rappelant le sexe de la femme. Il représente en outre l'univers intra-utérin comme un lieu de renaissance, lorsqu'il met en scène le corps nu et recroquevillé d'Alice qui s'enfonce dans les eaux paisibles de la mer/mère avant d'en être brusquement extirpé. Cette mort symbolique/renaissance d'Alice est d'ailleurs annoncée au début du film par le proverbe japonais « même les poissons les plus insoucians retournent sur leur lieu de naissance quand vient le temps de la mort » (0 : 07.44). Aussitôt énoncé, un fondu enchaîné associe l'image d'un poisson mort qui défile sur le comptoir du restaurant à l'image d'Alice qui défile sur un tapis roulant. L'analogie entre Alice et les poissons se poursuit jusqu'à la fin du film : Alice coule dangereusement dans les eaux matricielles du fleuve, au moment même où les poissons rouges agonisent sur le plancher du restaurant.

Le film de Manon Briand va enfin dans le même sens que la théorie de Luce Irigaray, en reliant la mécanique sexuelle et affective d'Alice au cycle des marées. Le moment où Marc et Alice font l'amour sur la dune correspond en effet à l'instant où se rétablit le mouvement montant (flux) et descendant (reflux) des eaux du fleuve. Le titre et le générique d'ouverture du film laissent quant à eux croire que la mécanique des fluides sexuels et affectifs est autant sujette aux « turbulences » que la mécanique des fluides aquatiques.

Selon Irigaray, l'homosexualité féminine échappe autant à la psychanalyse freudienne que la subjectivité et la sexualité féminines. Puisque l'idée d'une femme qui en désire une autre ne cadre pas dans un mode de pensée phallogocentrique, Freud arrive seulement à expliquer l'homosexualité féminine en se référant au modèle de la sexualité masculine¹². Il attribue donc ce phénomène à une prolongation, chez la femme mature, de la phase « virile » au cours de laquelle la fillette désire sa mère (1974 : 33). Autrement dit, il croit que l'homosexuelle prend des femmes comme objet d'amour pour la simple raison qu'elle est devenue homme à la place de son père. Bien qu'Irigaray soit davantage une théoricienne de l'hétérosexualité qu'une théoricienne de l'homosexualité, elle explique, dans le dernier chapitre de son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*, que la sexualité lesbienne se passe très bien du « tranchant » et de la « rigidité » masculines (1977 : 214). Elle décrit aussi, d'une façon très poétique, comment

¹² C'est l'idée qu'Irigaray cherche à exprimer lorsqu'elle parle d'« homo-sexualité » ou « hom(m)osexualité » féminine (De lauretis 2007a : 49).



l'embrassement de deux paires de lèvres permet le passage sans limite « du dedans au-dehors, du dehors au-dedans » (1977 : 209).

Même si le thème de l'homosexualité n'est pas énormément développé dans le film *La turbulence des fluides*, l'échange d'un long et langoureux baiser entre Catherine et la policière contribue à redéfinir la sexualité des femmes en dehors d'une économie phallique. L'affirmation de Catherine « je ne comprendrai jamais comment une fille peut être attirée par un mec » (0 : 33.38) réoriente pour sa part le désir des femmes vers autre chose que le phallus.

2.7 Synthèse

Bref, la théorie d'Irigaray et le film *La turbulence des fluides* arrachent aux hommes le monopole du *logos* pour le redistribuer équitablement entre les hommes et les femmes. Ils redonnent ses lettres de noblesse à la « différence sexuelle » en la posant en termes d'égalité, d'asymétrie et de complémentarité, plutôt qu'en termes de hiérarchie, de symétrie et d'antagonisme.

La théorie irigarayenne et le long-métrage de Manon Briand pallient en outre le manque de figures féminines divines dans l'imaginaire collectif patriarcal, en érigeant la figure de la Vierge Marie au rang de déesse. Ils remettent en question l'idée freudienne selon laquelle la fillette doit renoncer à l'amour maternel pour se construire une identité sexuée, en illustrant les liens affectifs qui unissent les mères à leur fille, ainsi qu'en soulignant l'existence de filiations féminines divines.

Les essais d'Irigaray et l'œuvre filmique *La turbulence des fluides* remettent aussi en question l'économie du même phallogocentrique, en redéfinissant la morphologie, la sexualité et l'homosexualité féminines hors d'une structure phallique, d'une mécanique des solides et d'une dichotomie actif/passif. Ils comblent enfin le fossé entre la réalité corporelle féminine et les représentations du sexe féminin véhiculées par la psychanalyse freudienne, en dépeignant la géographie du corps féminin autrement qu'à partir de l'opposition réductrice clitoris/vagin.

C'est donc en posant une loupe sur les formes de subjectivité féminine historiquement négligées que la théorie d'Irigaray et le film de Manon Briand compensent les oublis de la culture patriarcale. C'est en redéfinissant positivement les formes de subjectivité féminine historiquement dénaturées qu'ils pallient les méprises des discours phallogocentriques. La stratégie de la « mimésis » qu'ils mettent en branle repose donc bel et bien sur des procédés « parodiques », dans la mesure où elle consiste à répéter les éléments de la cible parodiée (la culture patriarcale), en les grossissant, en les recontextualisant ou en y insérant de la différence (Harris, 2000).

Chapitre III

La figure du travesti/transsexuel

Parce que la théorie de Judith Butler et le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon traitent tous deux de la figure du travesti/transsexuel¹³, ce chapitre étudiera comment l'une et l'autre mettent à profit le potentiel subversif de cette forme alternative de subjectivité. Après avoir expliqué ce que Butler entend par « répétition parodique », il s'agira de voir comment la figure du travesti/transsexuel, développée dans la théorie de Butler et dans l'œuvre filmique de Paule Baillargeon, dénature les catégories « homme » et « femme », met en évidence le caractère performatif du genre et expose la rigidité des normes sociales.

3.1 Répétition parodique

Selon Judith Butler, il n'existe aucune forme de subjectivité affranchie du pouvoir. Comme Michel Foucault, cette théoricienne pense que l'inusité, l'anormal ou le marginal se situent davantage en marge qu'en dehors de l'espace normatif, car « toute opposition à la norme est déjà contenue dans la norme » (Butler, 2006a : 68). Penser que l'on peut se soustraire au pouvoir ou agir contre lui est donc une utopie impraticable qui nous empêche d'agir ici et maintenant.

Plutôt que de chercher à échapper au pouvoir, il faut donc repenser les actes de résistance en fonction du pouvoir lui-même. Puisque le système de genre consolide son hégémonie en favorisant la répétition des pratiques corporelles et des comportements liés à la féminité et à la masculinité, il faut repenser les stratégies subversives de l'identité sexuée comme des « répétitions parodiques » qui reproduisent le genre de façon exagérée pour mettre en évidence son caractère artificiel et mieux le dénoncer (2006b : 107-108). Dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, Butler pose la figure du travesti comme exemple de « répétition parodique » qui expose le fonctionnement du système de genre et révèle sa facticité. Puisque cette figure peut parfois être perçue comme une exception qui confirme la règle et puisque les répétitions parodiques peuvent être récupérées par le système et transformées en instruments de domination, il faut toutefois apprendre à départager les répétitions parodiques qui troublent le genre de celles qui le renforcent. Il faut se lancer à la recherche de répétitions parodiques qui répètent la loi, sans la consolider, pour mieux la déstabiliser.

À notre avis, les mises en scène qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel dans le film *Le sexe des étoiles* rehaussent sa capacité à dénaturer le genre. Ce long-métrage de Paule

¹³

À notre avis, la figure du transsexuel englobe celle du travesti, car celui qui procède à un changement de sexe adopte aussi les mimiques et porte les vêtements du sexe opposé à son sexe d'origine.

Baillargeon raconte l'histoire d'une jeune fille nommée Camille, qui consacre le plus clair de son temps à observer le ciel étoilé en espérant le retour de son père absent depuis plusieurs années. Lorsque celui-ci rapplique sous le nom de Marie-Pierre et sous les traits d'une femme, Camille tente en vain de le ramener à son identité initiale, ignorant la détresse psychologique dans laquelle elle le/la plonge. Alors que sa mère cherche à la protéger en tenant Marie-Pierre à l'écart, son petit ami Lucky l'aide pour sa part à faire face à la dure réalité.

3.2 Dénaturaliser les catégories de sexe et de genre

La figure du travesti/transsexuel, conceptualisée par Judith Butler et mise en scène par Paule Baillargeon, dénaturalise les catégories « homme » et « femme » en prouvant qu'elles pourraient être autrement, en démontrant que le sexe psychique d'une personne ne correspond pas toujours à son sexe biologique, ainsi qu'en répétant les conventions de genre de manière exagérée.

À la suite de Michel Foucault, Judith Butler (2006b) soutient que la corporalité du sujet subit toujours l'influence des instances de pouvoir. Autrement dit, elle pense que le corps et ses composantes anatomiques sont toujours pris dans des jeux de significations culturelles et toujours appréhendés à travers une grille de lecture normative qui les rend ou non intelligibles aux yeux de la société. Pour preuve, ce à quoi réfèrent les termes « masculin » et « féminin » diffère considérablement d'un contexte sociohistorique à l'autre. Dans cette optique, la « stylisation du corps » selon les catégories de sexe ne résulte pas de pulsions innées, mais implique l'intériorisation de lois assujettissantes et de prohibitions culturelles issues des régimes de discours et de pouvoir (2006b : 156). Le sexe n'est pas une réalité ontologique, mais un concept artificiel dissimulant les relations de pouvoir qui en sont à l'origine. Il ne relève pas d'une essence ou d'une substance, mais d'un ensemble de normes régulatrices socialement construites et stabilisées. Il serait toutefois erroné de croire que Butler nie la matérialité du corps, dans la mesure où elle cherche justement à comprendre comment la matérialité du corps est « investie » par les normes (2005 : 15).

Tout comme Monique Wittig (2007), Judith Butler (2006b) envisage le sexe comme une construction sociale au même titre que le genre. Plutôt que de prôner l'abolition des catégories de sexe, comme le fait Wittig, elle est toutefois d'avis que notre capacité d'action se limite à les dénaturaliser. Selon Butler, les individus dont le genre ne concorde pas avec le sexe, ou ceux dont les pratiques sexuelles ne correspondent pas au sexe ou au genre, prouvent que les catégories « homme » et « femme » pourraient être construites autrement. C'est le cas du *drag queen* et du *drag king* qui adoptent les mimiques et portent les vêtements du genre opposé sans laisser deviner leur sexe biologique. Lorsque l'anatomie du travesti est en inadéquation avec son genre, précise Butler, sa performance donne lieu à une discordance entre le sexe et le genre. Le *drag* prouve que la « réalité » n'est pas fixe et met en évidence la nécessité de repenser les catégories de genre. Butler ne considère donc pas le



travesti/transsexuel comme une figure utopique qui fait voler en éclats les catégories « homme » et « femme », mais comme une « pratique d'autodétermination » qui remet en question l'idée que le sexe de naissance corresponde toujours à la féminité ou à la masculinité « psychique » (2006a : 96, 260).

Dans le même ordre d'idée, le film de Paule Baillargeon ne présente pas la figure du travesti/transsexuel comme un idéal à atteindre pour échapper aux catégories de sexe et de genre, mais se sert de la figure du travesti/transsexuel pour révéler la facticité des catégories « homme » et « femme ». Le personnage de Lucky décrit en effet quelques inconvénients liés au changement de sexe, tels que la perte de sensibilité du côté des organes génitaux et le vieillissement prématuré qu'engendre la prise d'hormones. Le film rend aussi évidente la peine que peut subir l'entourage d'un travesti/transsexuel dans la scène où Camille dit aimer les étoiles « parce qu'elles n'ont pas de sexe » (1 : 17.20) et dans la scène où l'ex-femme de Marie-Pierre souffre visiblement de voir ainsi transformé celui qu'elle a jadis aimé et désiré « comme une folle » (1 : 15.40).

En revanche, les mises en scène qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel dans le film de Paule Baillargeon contribuent à dénaturer les catégories de sexe et de genre, en démontrant que les composantes anatomiques d'une personne ne peuvent être garantes de son sexe psychique : « La nature se trompe des fois », explique Marie-Pierre à sa fille Camille. « Il y a des femmes qui naissent avec le corps d'un homme » (0 : 55.00). Le film de Paule Baillargeon démontre non seulement que le sexe peut être construit par des pratiques chirurgicales, dans la scène où Marie-Pierre certifie l'authenticité de ses ongles, de ses seins et de son vagin (0 : 26.37), mais prouve aussi que le sexe est construit par les normes sociales, dans la scène où Marie-Pierre utilise la métaphore du « déguisement » pour expliquer sa transsexualité à Camille : « J'essayais tout ce temps-là d'enlever mon déguisement, comme la petite fille du lac » (0 : 55.00) :

Sa mère l'avait habillée en garçon pour une fête costumée. Mais sa mère est morte et la petite fille est restée habillée en garçon. Tout le monde a pensé qu'elle était un garçon pour vrai. Personne n'a jamais voulu croire qu'elle était une fille. (0 : 42.30)

Lorsque Lucky explique à Camille pourquoi certains individus effectuent un changement de sexe, il évoque non seulement la possibilité qu'ils aient été élevés comme des filles par leur mère, mais aussi la possibilité qu'ils soient nés avec le mauvais sexe (1 : 02.05). Lucky laisse donc sous-entendre, d'une part, que le sexe psychique est construit par la culture et, d'autre part, que les composantes anatomiques sont parfois en inadéquation avec le sexe psychique de naissance. Ce faisant, il soulève une interrogation propre aux études féministes, soit celle de savoir quelle influence détiennent les facteurs biologiques sur l'identité sexuée.

Le film indique en outre qu'un individu ne change pas nécessairement de personnalité parce qu'il apporte des modifications à son sexe ou à son genre : « Je suis encore moi », dit Marie-Pierre à sa fille lorsqu'il/elle la revoit pour la première fois depuis sa transformation (0 : 15.50). Ce faisant, le film évoque

l'idée qu'un changement de sexe ne transforme pas le sexe psychique d'une personne, mais permet à cette personne de faire correspondre son sexe psychique à l'image que s'en fait la société. Le fait que Marie-Pierre conserve son ancien prénom « Pierre » démontre aussi qu'il/elle n'a pas complètement renoncé à son identité passée. L'ajout du prénom « Marie » souligne, quant à lui, la nécessité de faire coïncider son prénom avec son sexe et son genre pour vivre en société. Bref, Pierre n'a pas changé du tout au tout en devenant Marie-Pierre ; il/elle n'a fait qu'adapter son sexe biologique et son prénom à l'image que la société se fait de son sexe psychique.

Selon Butler, la figure du travesti met en évidence le processus de répétition à l'origine de la naturalisation du genre lorsqu'elle performe exagérément les conventions de la féminité ou de la masculinité : le *drag*¹⁴ est « notre vérité à tous », car il/elle « révèle la structure imitative du genre lui-même » (2006b : 16, 261). Voir un homme surjouer le rôle d'une femme ou voir une femme surjouer le rôle d'un homme nous rappelle en effet que nous surjouons tous notre rôle et que nous sommes tous en quelque sorte des travestis. Butler n'envisage donc pas la figure du *drag* comme un « écart aberrant » par rapport à la norme, mais plutôt comme une « allégorie de la performance ordinaire du genre » (2005 : 124).

Dans *Le sexe des étoiles*, la performance musicale de la *drag queen* au bar *Nefertiti* illustre bien cette théorie de Butler. Lorsqu'elle se déhanche langoureusement dans sa robe corsetée en arborant fièrement une couronne de plumes, la chanteuse du bar *Nefertiti* met effectivement en évidence les pratiques corporelles propres à la féminité. Alors que la caméra s'arrête tour à tour sur chacun des « transgenres »¹⁵ qui admirent sa performance, Marie-Pierre n'apparaît plus comme une exception qui confirme la règle, mais comme une performance du genre parmi d'autres.

En plus de révéler le caractère artificiel du genre grâce à des procédés de répétition, d'exagération et de grossissement, le film de Paule Baillargeon l'expose grâce au procédé de suppression. En mettant en scène deux acteurs aux traits androgynes et à la physionomie semblable pour interpréter les rôles de la jeune Camille et de son petit ami Lucky, *Le sexe des étoiles* efface en effet les caractéristiques reliées à la féminité et à la masculinité, plutôt que de les grossir, les exagérer et les caricaturer. Selon Braidotti (1994), miser sur l'androgynie pour critiquer le genre comporte le danger de dénier la différence sexuelle. Nous pensons pour notre part qu'il est possible, dans certaines conditions, de dénoncer la facticité des normes du genre en les faisant briller par leur absence. Dans le film *Le sexe des étoiles*, l'effet de contraste engendré par la coexistence de l'androgynie et du travesti/transsexuel contribue à renforcer la force subversive de ces deux formes alternatives de subjectivité. *Le sexe des*

¹⁴ Les termes *drag king* (une femme déguisée en homme) et *drag queen* (un homme déguisé en femme) sont des synonymes du terme travesti.

¹⁵ Le mot « transgenre » est un terme « parapluie » englobant tous les êtres qui dérogent aux modèles jugés acceptables, dont les travestis, les transsexuels, les bigenrés, les intersexuels, les hermaphrodites, les femmes masculines, les hommes féminins, les androgynes, les femmes à barbe, les femmes qui font du body-building, etc. (Line Chamberland, 2004).



étoiles laisse toutefois croire qu'une femme doit tôt ou tard se conformer au mythe de la féminité. La scène où Camille détache ses cheveux et applique du mascara en se regardant dans le miroir coïncide en effet avec le début de sa puberté, c'est-à-dire avec le début de ses premières menstruations.

En plus de dénaturiser les catégories de sexe et de genre, explique Butler (2005), la figure du transsexuel nous force à repenser la sexualité autrement qu'en fonction des préfixes hétéro-, bi- et homo-. En effet, un transsexuel peut aimer les hommes et devenir une femme hétérosexuelle, tout comme il peut aimer les femmes et devenir une femme homosexuelle. Il peut aussi changer d'orientation sexuelle et vivre une série de déplacements identitaires.

Dans *Le sexe des étoiles*, l'identité de Pierre passe d'homosexuel inavoué à femme hétérosexuelle. Par ailleurs, le film de Paule Baillargeon pose un regard critique sur l'hétérosexualité obligatoire, dans la scène où Camille constate avec « dégoût » que l'univers est « rempli de couples », d'« étoiles doubles », de « galaxies doubles », de « trous noirs », de « quasars », d'hommes et de femmes qui, comme sa mère et son nouvel amant, se tiennent toujours « deux par deux » (0 : 01.30).

3.3 Illustrer le caractère performatif du genre

La figure du travesti/transsexuel, conceptualisée par Judith Butler et mise en scène par Paule Baillargeon, illustre en outre le caractère performatif du genre en démontrant qu'en société, l'habit fait le moine (et aussi la femme).

Partant de la conception foucauldienne d'un pouvoir qui produit les sujets et génère la fiction de sujets libres, Butler (2006b) affirme que le genre produit le sexe et génère la fiction d'un sexe naturel stable. Autrement dit, Butler ne conçoit pas le genre comme un processus culturel qui reflète un sexe naturel donné, mais comme un ensemble de moyens culturels qui construit le sexe et efface les traces de sa construction pour lui faire prendre l'allure d'un donné naturel. Elle avance donc l'idée que le genre est « performatif »¹⁶, c'est-à-dire qu'il construit l'identité qu'il est censé représenter (2006b : 35). Selon la théoricienne, c'est grâce à la répétition quotidienne des comportements liés à la féminité et à la masculinité que le genre acquiert son apparente naturalité et en vient à être confondu avec le sexe.

Pour certaines féministes, penser que le pouvoir construit le sujet ou que le genre produit le sexe revient à enrayer toutes possibilités de prendre son destin en main et de changer la société. Si nous ne sommes pas maîtres de nos actes parce que nous sommes déterminés par le pouvoir, pensent-elles, la transformation des rapports de domination dans la société est impossible. Selon Butler (2005), envisager

¹⁶ Développé par John L. Austin (1970), le concept « performatif » se rapporte à la « dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme » (Butler, 2005 : 17). Un énoncé est dit « performatif » lorsqu'il accomplit l'acte qu'il est censé désigner (exemple : « Je vous déclare mari et femme »).

l'identité sexuée comme l'effet de conventions régulatrices, plutôt que comme un donné naturel, permet au contraire d'échapper au déterminisme biologique et de développer une certaine puissance d'agir sur les normes du genre. Cette puissance d'agir se limite toutefois à démontrer que la féminité et la masculinité sont des « mascarade[s] » et des « comédies sociales » naturalisées grâce à une « répétition stylisée d'actes » (2006b : 126, 264-265).

Dans le film de Paule Baillargeon, les mises en scène et procédés parodiques qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel rendent évident le caractère performatif du genre. En dévoilant un à un les artefacts¹⁷ féminins étendus pêle-mêle sur le lit de Marie-Pierre par l'entremise d'un lent *travelling*, la deuxième scène du film révèle d'entrée de jeu leur importance. Les scènes subséquentes démontrent quant à elles que le travesti/transsexuel nécessite tous ces produits pour être reconnu comme une femme en société. Lorsque Marie-Pierre arbore vêtements, accessoires, bijoux et maquillage féminins, il/elle n'a en effet aucun mal à se faire passer pour une femme. Pour preuve, il/elle se fait siffler et draguer par des hommes partout sur son passage (rue, laboratoire, restaurant, bar). La scène dans laquelle Marie-Pierre regarde avec désolation son reflet dans une vitrine après que sa fille l'ait forcé/e à enlever son costume¹⁸ de femme, morceau par morceau, pour se « déguiser »¹⁹ en homme, démontre que la carrure de sa charpente et les traits de son visage feront toujours de lui/elle un homme aux yeux de la société, dès lors qu'il/elle n'aura pas recours à une panoplie de produits et d'accessoires pour peaufiner son changement de sexe. Cette scène contraste d'ailleurs avec la scène où Marie-Pierre contemple avec fierté son reflet dans le miroir après avoir revêtu la même robe et les mêmes verres fumés que la top-modèle d'une revue de mode. Mises en parallèle, ces deux scènes illustrent que le genre construit le sexe, puisque ce sont les vêtements, les accessoires et les produits cosmétiques qui donnent la possibilité à Marie-Pierre d'être perçue comme une femme, plus que ses faux seins et son simili vagin. Bref, Marie-Pierre ne porte pas une robe et des bijoux parce qu'il/elle est une femme, mais porte une robe et des bijoux pour *devenir* une femme. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Butler selon laquelle le genre construit le sexe qu'il est censé représenter.

Le fait qu'il/elle insiste à plusieurs reprises pour se faire appeler « Marie-Pierre » plutôt que « Pierre » ou « papa » démontre en outre que les prénoms et les surnoms créent le sexe plus qu'ils le reflètent. Marie-Pierre ne se nomme pas ainsi parce qu'elle est une femme, mais parce qu'il/elle désire être reconnu(e) comme une femme. Lorsque Camille l'appelle « papa » devant son prétendant, ce dernier pense immédiatement qu'il a affaire à un homme. Il ne pense pas une seconde que Camille s'est trompée ou que le terme « papa » est tout simplement inapproprié. Cette scène démontre alors que le mot « papa » construit le sexe plus qu'il le reflète.

¹⁷ Un soutien-gorge, un sac à main, des pots de crème, un collier, du fard à joue, un crayon à yeux, une bouteille de parfum, etc. Ces artefacts contrastent d'ailleurs avec les vêtements et accessoires qui appartenaient à Marie-Pierre quelques années auparavant (veston, soulier, chandail, cravate, montre, pinceau pour la barbe, etc.).

¹⁸ Son costume de femme comporte des boucles d'oreille, du rouge à lèvres, une jupe et des souliers à talons hauts.

¹⁹ Son déguisement d'homme comprend un veston et des chaussures de cuir.



3.4 Exposer la rigidité des normes sociales

La théorie de Judith Butler et le film de Paule Baillargeon exposent enfin la rigidité des normes sociales, en démontrant à quel point les êtres qui y dérogent souffrent de l'incompréhension, de la marginalisation et de la violence de leurs pairs.

Le modèle qui domine la société occidentale — et que Butler (2006b) nomme indifféremment « matrice d'intelligibilité », « matrice hétéronormative » ou encore, « hégémonie hétérosexuelle »²⁰ — impose des attitudes et des comportements tellement stéréotypés qu'il est pratiquement impossible de les incarner parfaitement. Selon Butler, ce système admet seulement les êtres dont le sexe est en adéquation avec le genre et les pratiques sexuelles. Selon Butler (2006b), les violences commises à l'égard des travestis/transsexuels traduisent l'anxiété et l'insécurité que ces derniers inspirent en ne se conformant pas à la matrice d'intelligibilité. Comme la plupart des transgenres, les travestis/transsexuels sont « inintelligibles » aux yeux de la majorité, c'est-à-dire qu'ils sont perçus comme des êtres inhumains ou comme de pures « impossibilités » (2006a : 247).

Plusieurs scènes du film *Le sexe des étoiles* démontrent à quel point les individus qui ne reproduisent pas les normes du genre sont condamnés à subir les jugements, les moqueries et la brutalité de leurs pairs. La désinvolture avec laquelle Marie-Pierre marche dans une rue sale et lugubre du centre-ville au beau milieu de clochards, de drogués et de prostitués illustre en effet à quel point les travestis/transsexuels sont confinés à des lieux réservés aux individus marginaux.

Le film indique aussi que les travestis/transsexuels n'obtiennent pas toujours l'assentiment et le respect des membres de leur entourage. Lorsque Lucky explique à Camille la différence entre un travesti et un transsexuel, sans lésiner sur les détails, celle-ci se borne à dire que son « père n'est pas comme ça » (1 : 01.00). Elle préfère considérer son père comme un « scientifique » qui se « déguise » temporairement « pour faire une expérience », plutôt que de « voir la vie en pleine face » (1 : 03.30 ; 1 : 08.05). Elle s'entête à appeler Marie-Pierre « papa », même si cette dernière lui demande à plusieurs reprises de ne pas employer ce terme et éprouve de la nostalgie devant tout ce qui lui rappelle son identité d'antan : « Je les aime tes mains », lui dit-elle, « parce qu'elles sont restées comme avant » (0 : 55.40). Lorsque Camille pénètre à l'intérieur d'un bar de transgenres, l'instabilité de la caméra — qui adopte son point de vue pour quelques instants — illustre en outre à quel point cet univers marginal lui est étrange et déstabilisant. La peur qui s'empare d'elle lorsqu'elle croit apercevoir son père dans les bras d'un autre transgenre l'incite d'ailleurs à s'enfuir à toutes jambes.

²⁰ Plutôt que d'utiliser l'expression *matrice*, Butler préfère désormais parler d'*hégémonie* hétérosexuelle pour « préserver la possibilité que cette matrice soit ouverte à des reformulations » et pour « lui reconnaître une certaine malléabilité » (2005 : 30). Nous pensons toutefois que le terme matrice rend mieux l'idée d'un « moule » ou d'une « forme » à laquelle les femmes doivent à tout prix correspondre.

Même si Lucky n'est « pas né de la dernière pluie », il semble lui aussi percevoir cet univers marginal d'un mauvais œil alors qu'il le décrit comme un monde « laid », « sale », qui « pue » et qui « est plein de merde » (1 : 08.05). Contrairement à Camille, il accepte toutefois de voir la réalité en face : « C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icitte, en bas », affirme-t-il sur un ton révolté (1 : 08.15). Son discours ne suffit toutefois pas à convaincre Camille d'accepter le changement de sexe de son père. En témoigne la violence avec laquelle Camille s'attaque à Marie-Pierre au moment où il/elle lui fait comprendre qu'il/elle ne « reviendr[a] jamais comme avant » (1 : 23.55). Dans cette scène, la prise de vue en contre-plongée de Camille accentue d'ailleurs la brutalité de ses actes. C'est paradoxalement au moment où son père remet son costume d'homme de son plein gré que Camille se décide enfin à l'appeler « Marie-Pierre ». En voyant la protubérance que forment ses faux seins sous son veston et sa cravate, Camille semble réaliser l'absurdité de la situation et se résigne enfin à accepter le changement de sexe de son père.

La mère de Camille encourage quant à elle sa fille à nier l'existence de son père et à le considérer comme un « fantôme » qui « ne peut plus faire de mal » (0 : 20.30). Elle-même n'arrive pas à contenir sa rage et sa peur face à cet être qu'elle a pourtant si longtemps aimé et désiré. En témoigne la gesticulation théâtrale qu'elle adopte lorsque Marie-Pierre débarque chez elle à l'improviste, ainsi que la violence qui s'empare d'elle lorsqu'elle le/la surprend dans sa maison une seconde fois. Dans la scène où la mère de Camille pousse Marie-Pierre en bas de l'escalier en l'assaillant de coups de poing et en poussant des cris de rage, la caméra bascule d'ailleurs d'un côté et de l'autre, comme pour illustrer à quel point cette visite impromptue vient bouleverser son équilibre de vie. Sa mécompréhension et sa rancune l'incitent d'ailleurs à considérer Marie-Pierre comme un être « dangereux », même si elle sait très bien qu'il/elle est « doux » et « inoffensif » « comme une femme » (1 : 15.40).

Marie-Pierre se heurte aussi à un mur de railleries et d'incompréhensions lorsqu'il/elle rend visite à son ancien confrère de travail. Ce dernier ne peut s'empêcher de tourner la situation en dérision pour mieux dissimuler son malaise : « Tu as des couilles », lui dit-il en sachant très bien qu'il/elle n'en a plus (0 : 28.28). « Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, du *striptease* ? », lance-t-il aussi en pouffant de rire (0 : 29.30). « Je ne comprends pas », finit-il par admettre avant d'annoncer à Marie-Pierre qu'il ne pourrait plus jamais travailler avec lui/elle sans avoir « envie de rire » tellement il le/la trouve « ridicule » (0 : 28.28).

Le déni et la colère de la fille de Marie-Pierre, la peur et la rage irrationnelles de son ex-femme, ainsi que les moqueries et l'incompréhension de son ancien collègue illustrent à quel point l'ensemble de la société est intolérante face aux gens qui échappent aux catégories de sexe et de genre.



Devant toute cette intolérance, Butler propose de faire du terme « humain » un concept plus englobant qui inclurait les individus marginaux et ferait d'eux des êtres intelligibles. *Le sexe des étoiles* prend aussi position en faveur de la diversité : « Il ne faut pas être comme tout le monde », dit Marie-Pierre à sa fille. « Il faut marcher toute seule à la tête et essayer de trouver un chemin que personne n'a pris avant [...] parce que le chemin des autres ne mène jamais assez loin. » (1 : 17.20)

Mentionnons au passage que Camille dévoile quelques statistiques sur la condition des femmes qui fait se demander pourquoi un homme voudrait en devenir une : « À toutes les minutes en Amérique du Nord, il y a une femme qui se fait violer » ; « Il y a une femme sur trois qui se fait battre au moins une fois dans sa vie », explique-t-elle à Marie-Pierre, pour lui faire réaliser à quel point il/elle s'est rendu(e) vulnérable en devenant une femme (0 : 48.00).

3.5 Synthèse

Plutôt que de dépeindre la figure du travesti/transsexuel comme une forme de subjectivité idéale qui permet d'échapper au système de genres, la théorie de Butler et le long-métrage de Paule Baillargeon la pose comme une figure qui questionne les catégories de genre, en démontrant que le sexe psychique d'une personne ne concorde pas toujours avec son sexe biologique.

La figure du travesti/transsexuel, mise en scène dans le film *Le sexe des étoiles*, peut en outre être considérée comme une « répétition parodique » subversive, au sens où l'entend Judith Butler, dans la mesure où elle révèle la facticité du genre en s'y conformant à la lettre. En mettant en scène un couple d'androgynes qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau, le film *Le sexe des étoiles* indique toutefois qu'il est aussi possible de mettre en évidence la facticité de la féminité et de la masculinité en effaçant complètement leurs caractéristiques.

La figure du travesti/transsexuel du film de Paule Baillargeon illustre en outre que le genre crée le sexe, dans la mesure où ses vêtements et son maquillage lui permettent davantage d'être reconnue comme une femme que sa transformation chirurgicale.

La théorie de Butler et le film de Baillargeon illustrent enfin le caractère discriminatoire des normes sociales et rappellent l'importance de rendre les catégories identitaires plus inclusives, en soulignant la brutalité et l'incompréhension auxquelles les travestis et les transsexuels sont continuellement confrontés.

Chapitre IV

La figure de la lesbienne

Puisque la théorie de Monique Wittig (2007) et le film *Rebelles*²¹ de Léa Pool (2001) mettent tous deux en scène la figure de la lesbienne, il s'agira, dans ce chapitre, d'observer comment l'une et l'autre utilisent le potentiel subversif de cette forme alternative de subjectivité féminine. Nous étudierons plus particulièrement comment la figure de la lesbienne, mise de l'avant dans la théorie de Wittig et dans le long-métrage de Léa Pool, ébranle la pensée *straight*, questionne l'hétérosexualité obligatoire, libère la sexualité féminine des contraintes phalliques et dénature les catégories de sexe. Nous verrons toutefois qu'il est problématique d'attribuer aux lesbiennes la capacité d'échapper aux catégories de sexe, ainsi que de conférer au lesbianisme le pouvoir de renverser le système hétérosexuel, comme le fait Monique Wittig. Pour éviter de réduire le film *Rebelles* à un manifeste en faveur du lesbianisme, nous aborderons en outre certains thèmes du film qui recoupent ceux mis de l'avant par Luce Irigaray, soit le lien de filiation mère-fille et le lieu de l'entre-femmes.

4.1 Ébranler la pensée *straight*

La théorie de Monique Wittig et le film *Rebelles* luttent chacun à leur façon contre la pensée *straight*, en prônant une plus grande ouverture d'esprit et une plus grande tolérance envers ceux qui ne se conforment pas à l'hétéronormativité.

Wittig appelle « pensée *straight* » l'ensemble des discours qui posent l'hétérosexualité comme fondement naturel de toute société et qui discréditent la sexualité gaie et lesbienne (2007 : 64). Bien qu'il soit possible de traduire l'expression « pensée *straight* » par pensée « hétéronormative » ou pensée « hétérocentrique », la traductrice de Wittig préfère conserver le terme *straight*, puisqu'il englobe tout ce qui imposent des « hétéronormes » en matière de sexe et de genre. Selon la traductrice, mettre en évidence le bilinguisme de Wittig démontre en outre à quel point la lesbienne est condamnée à se traduire pour se faire entendre, dans un monde où règnent en maîtres la pensée et la langue *straight*. Monique Wittig a en effet dû s'exiler de sa France natale et écrire en anglais pour rompre avec le *french féminisme* essentialiste et développer sa pensée constructiviste (Boursier cité dans Wittig, 2007 : 25, 29).

Le film *Rebelles* met en scène trois jeunes filles qui partagent la même chambre dans un pensionnat. Deux d'entre elles, Victoria (Tory) et Pauline (Paulie) entretiennent secrètement une relation

²¹

Dans sa version originale anglaise, le titre du film *Rebelles* est *Lost and Delirious*. Puisque la réalisatrice du film est francophone, nous supposons toutefois qu'elle approuve la traduction française de son film et nous n'hésitons pas à recourir aux dialogues français pour appuyer l'argumentaire de cette analyse.

amoureuse, jusqu'au jour où la sœur de Tory les surprend au lit et menace de tout raconter à ses parents. Tory met alors un terme à la relation et commence à fréquenter un garçon pour prouver à ses amies et à sa sœur qu'elle n'est pas lesbienne. De son côté, Paulie vit difficilement la rupture et adopte des comportements psychotiques. Mary tente en vain de l'aider à surmonter cette douloureuse épreuve, mais l'ampleur du chagrin de Paulie pousse cette dernière au suicide.

Dans ce film, la pensée *straight* se manifeste d'abord à travers le discours des jeunes filles du pensionnat qui se moquent des tendances lesbiennes de Paulie et qui racontent « des choses méchantes » sur Mary, parce qu'elle passe la plupart de son temps en compagnie de Paulie (0 : 59.70). La pensée *straight* se révèle en outre à travers le regard « dégoûté » de la sœur de Tory, lorsqu'elle surprend les deux jeunes filles au lit, ainsi qu'à travers le regard outré du père de Tory, lorsque Paulie lui demande la permission d'accompagner sa fille sur la piste de danse. « Il y en a qui aime la plaisanterie », lui répond-il. « Je ne pense pas que ce soit très approprié » (1 : 25.40).

Malgré son amour pour Paulie, Tory se laisse aussi guider par les principes d'une pensée *straight*. Redoutant la réaction de ses parents « super coincés et super religieux » (0 : 48.15), elle refuse en effet de vivre au grand jour son amour lesbien et préfère se conformer à la vie « aseptisée » que ses parents lui ont planifiée (0 : 20.00). Même si elle vit au « 21^e siècle », Tory a honte de sa liaison avec Paulie (0 : 40.40). Elle cherche à convaincre ses amies et sa sœur qu'elle « n'est pas de ce côté-là » et qu'elle « aime les garçons » (0 : 44.00). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que son nom est le même que celui donné aux partis politiques conservateurs britanniques.

Même si elle fait preuve d'une plus grande ouverture d'esprit en admettant publiquement son amour pour Tory, Paulie ne parvient pas, elle non plus, à se libérer complètement du joug de la pensée *straight*. En effet, Paulie émet des commentaires « homophobes » envers la directrice d'école, lorsqu'elle la qualifie de « gouine » et de « lesbos » (0 : 10.00). Elle contribue aussi à ridiculiser le lesbianisme lorsqu'elle lèche ses lèvres de façon suggestive devant sa professeure de mathématiques, pour faire allusion à l'homosexualité de cette dernière et l'humilier devant sa classe.

Désormais loin du quartier de *Rainy River* où rien « n'a changé depuis les années cinquante » (0 : 12.00), Mary vit pour sa part une période de « transition » durant laquelle sa pensée *straight* fait place à plus grande souplesse d'esprit (0 : 26.40). Ayant initialement l'impression de rêver en voyant Paulie et Tory échanger un baiser, croyant que les deux jeunes femmes « s'entraînent pour les garçons » et baissant les yeux avec embarras devant leurs manifestations sentimentales, Mary finit « au bout d'un moment » à s'y faire et à laisser « leurs bruits, ombres et chuchotements » nocturnes faire « partie de [s]es rêves » (0 : 12.00 ; 0 : 40.13). La mentalité des spectateurs est d'ailleurs appelée à évoluer au même rythme que celle de Mary, dans la mesure où cette dernière occupe, dans le film, les positions de narratrice et d'observatrice auxquelles l'auditoire peut facilement s'identifier.



4.2 Dénaturaliser le régime hétérosexuel

Si Wittig confère à la lesbienne le potentiel de dénaturaliser le régime hétérosexuel par sa seule existence, la théorie de Butler et le film *Rebelles* démontre que la répétition parodique du couple hétérosexuel au sein du couple lesbien permet autant — sinon plus — d'y parvenir.

Selon Monique Wittig, l'hétérosexualité fait intégralement partie du contrat social : « vivre en société c'est vivre en hétérosexualité » (2007 : 66). Il est pourtant erroné de penser que la relation homme-femme est plus « naturelle » que la relation femme-femme. Preuve en est que le concept « hétérosexualité » fut créé en réaction à la naissance du concept « homosexualité » au début du 20^e siècle (2007 : 67). En outre, la lesbienne prouve par sa simple existence que les femmes ne sont pas toutes programmées génétiquement pour aimer et désirer les hommes, puisqu'elle n'existe que par et pour les femmes.

Le film *Rebelles* questionne aussi le présupposé selon lequel une femme doit forcément chérir et convoiter une personne du sexe opposé, en mettant en évidence l'« amour passionné fou » qui unit deux adolescentes (0 : 46.10). Paulie et Tory semblent en effet se suffire l'une à l'autre sur les plans sexuel et amoureux lorsqu'elles s'embrassent longuement au soleil levant, lorsqu'elles s'effleurent avec sensualité du bout des doigts ou lorsqu'elles se blottissent l'une contre l'autre en faisant des plans d'avenir. Tory refuse même d'aller à la fête de son frère par peur de se « faire tripoter par des tas de types *dégueux* » (0 : 33.11). De son côté, Paulie ne semble pas porter les garçons en très haute estime lorsqu'elle les chasse de la petite fête en les traitant de « tête de nœud » (0 : 07.25).

Pour Judith Butler, la « répétition parodique » de la matrice hétérosexuelle au sein du couple lesbien permet autant — sinon plus — de mettre en évidence le caractère construit de l'hétérosexualité, que la figure de la lesbienne :

Que des cultures non hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. Le gai ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel-le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l'« original » [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original. (2006b : 107)

Autrement dit, la copie « *butch/fem* » du soi-disant modèle original « homme-femme » révèle que le modèle original « homme-femme » n'est rien d'autre qu'une copie de l'image que les gens se font du soi-disant modèle original.

La scène du film *Rebelles* où Paulie, vêtue d'un costume²² d'homme, danse avec Tory, vêtue d'une robe de soirée, semble en effet dénaturiser efficacement l'hétérosexualité. Voir Paulie *surjouer* le rôle de l'homme et voir Tory *surjouer* le rôle de la femme démontre en effet que la plupart des hommes et des femmes *surjouent* leur rôle au sein de leur couple hétérosexuel. À notre avis, cette répétition parodique provisoire de la matrice hétérosexuelle dans le couple de Paulie et Tory permet non seulement de prendre une distance critique par rapport à l'hétérosexualité, mais aussi de réaliser que le couple homosexuel risque lui aussi d'être enfermé dans un modèle (le modèle *butch/fem*).

4.3 Renverser le régime hétérosexuel

Si Wittig attribue au lesbianisme le pouvoir de renverser le système hétérosexuel, la théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent pour leur part que le couple lesbien n'échappe jamais totalement à l'emprise de ce système.

Selon Wittig, la sexualité à finalité reproductrice est imposée et maintenue par la propagande, pour servir les intérêts du patriarcat et soutenir la domination masculine. Wittig va même jusqu'à établir un parallèle entre l'appropriation du travail des esclaves par la classe des maîtres et l'appropriation du travail reproductif des femmes par la classe des hommes (2007 : 48). L'hétérosexualité est donc à cette féministe ce que le capitalisme est aux marxistes : un système à renverser.

À l'instar de Marx et d'Engels, Wittig pense que le contrat social implique un choix individuel et une association volontaire. Tout comme les serfs brisaient un par un leur contrat social en fuyant leur seigneurie, les femmes devraient donc s'arracher une par une à l'ordre hétérosexuel en devenant lesbiennes (2007 : 63-64). Cette lesbianisation du monde permettrait non seulement aux femmes d'échapper à l'« esclavagisation » sexuel, mais aussi de renverser le régime de l'hétérosexualité (2007 : 13).

Même si le film *Rebelles* ne dénonce pas directement le caractère oppressif du régime de l'hétérosexualité, il met néanmoins en évidence la force destructrice que ce système peut exercer sur une vie et un amour empreints de pureté et de simplicité. La scène où la caméra vacille au ralenti sur une musique mélancolique, au moment même où Tory nie son amour pour Paulie puis éclate en sanglots, démontre que le régime hétérosexuel force des gens à lutter contre leurs désirs et à faire des choix déchirants pour se conformer aux normes de la société. C'est en effet pour maintenir sa réputation auprès de sa famille et auprès des filles du pensionnat que Tory met un terme à sa relation avec Paulie, même si elle l'aime « de la façon dont Cléopâtre a aimé » (0 : 48.15). De plus, l'immense pression qu'exerce le système de l'hétérosexualité incite indirectement Paulie à se suicider. Lorsque Tory la laisse

²² Nous jouons ici sur le double sens du mot « costume » pouvant autant désigner un déguisement qu'une tenue vestimentaire composée d'un veston et d'un pantalon.



tomber pour préserver son intelligibilité sociale, Paulie ne voit tout simplement pas l'intérêt de s'attarder « dans un monde décoloré qui sans elle n'est plus que cloaque » (1 : 13.23). Si Monique Wittig soutient qu'il est possible de détruire le régime de l'hétérosexualité grâce au lesbianisme, la triste finale du film *Rebelles* laisse plutôt croire que le système finit toujours par triompher.

Contrairement à Wittig, Butler pense qu'aucune sexualité ne peut s'affranchir complètement du pouvoir. Même l'homosexualité est « embarquée dans les structures plus larges de l'hétérosexualité », car les régimes de pouvoir édictent autant la sexualité hétérosexuelle que la sexualité gaie et lesbienne (2006b : 238). Puisque toute sexualité est nécessairement prise dans une structure de pouvoir et forcément construite à travers des pratiques historiques, discursives et institutionnelles, affirme Butler, il est illusoire de croire à l'idée d'une sexualité qui se situe avant ou après la loi. Butler reproche en outre à Wittig de reconduire la binarité qu'elle cherche à dénoncer, en opposant l'homosexualité à l'hétérosexualité. Cette « disjonction radicale » ne se justifie pas aux yeux de Butler, car « il y a des structures psychiques de type homosexuel dans le cadre de relations hétérosexuelles, et des structures psychiques de type hétérosexuel dans les sexualités et les relations gaies et lesbiennes » (2006b : 239).

Suivant la critique que Butler adresse à Wittig, il est d'ailleurs intéressant de constater que la relation homosexuelle entre les deux héroïnes du film *Rebelles* n'échappe pas complètement à l'influence du modèle hétérosexuel, dans la mesure où le physique et l'attitude viriles de Paulie s'opposent au physique et à l'attitude féminines de Tory. Cette virilité et cette féminité sont non seulement perceptibles à travers les vêtements que portent les personnages (pantalon et chandail à capuchon / jupe et robe), mais aussi à travers l'attitude (démarche lourde / démarche souple) et la physionomie (petits seins / gros seins) des actrices qui les interprètent. Le film *Rebelles* remet donc en question l'idée que le lesbianisme renverse à coup sûr le système hétérosexuel, en démontrant que le couple lesbien demeure parfois prisonnier de sa structure.

4.4 Libérer la sexualité féminine des contraintes phalliques

À défaut de renverser le système hétérosexuel, la mise en scène d'une sexualité lesbienne, dans les romans de Wittig et dans le film *Rebelles*, contribue à libérer la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles.

Dans ses œuvres littéraires, Wittig décrit une économie des plaisirs féminins qui ne se fonde pas sur la génitalité, l'hétérosexualité et la reproduction. Dans son roman *Le corps lesbien*, par exemple, Wittig (1973) déconstruit « membre par membre, organe par organe, sécrétion par sécrétion » l'anatomie féminine telle qu'elle est représentée dans les discours phallogocentriques, pour mieux la reconstruire (De Lauretis, 2007a : 80). En opposant l'unité corporelle à la fragmentation patriarcale du corps, Wittig remet en question la croyance générale selon laquelle ce sont les parties du corps — le pénis, les seins et le

vagin — qui font nécessairement naître le désir. Selon Butler, l'ouvrage *Le corps lesbien* peut en outre être envisagé comme une lecture « inversée » de l'ouvrage freudien *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1987), dans la mesure où il met de l'avant les composantes d'une sexualité que Freud considérait sous-développée (2006b : 99).

Dans le même ordre d'idée, le film *Rebelles* met en évidence le contraste entre la sexualité sensuelle que Tory pratique avec Paulie et la sexualité phallique qu'elle expérimente lorsqu'elle « baise » avec Jake adossée « contre un arbre » (l'arbre étant le symbole phallique par excellence) (0 : 54.00). Les scènes érotiques entre Paulie et Tory prouvent en effet que les femmes peuvent se passer d'un pénis pour jouir et peuvent ressentir du plaisir sexuel sur toute la surface de leur corps. Leurs échanges de baisers et de caresses à des endroits qui ne sont habituellement pas considérés comme des zones « érogènes » (ventre, hanches, creux des reins, fesses, etc.) suffisent en effet à les faire frémir de plaisir. La simplicité et la spontanéité des rapports sexuels entre les deux jeunes femmes s'opposent en outre au souci de performance de la sexualité hétérosexuelle : « Jake peut continuer toute la nuit. Lui, c'est un homme », se vante Tory à toutes ses amies (1 : 01.20). « Je parie qu'il ne sait pas te faire tout ce que je te fais », souffle par la suite Paulie à l'oreille de Tory au même moment où elle se glisse dans son lit et réussit à lui procurer du plaisir en quelques secondes (1 : 08. 55).

4.5 Dénaturaliser la catégorie « femme »

Si Wittig attribue à la figure de la lesbienne le potentiel de dénaturaliser la catégorie « femme », la théorie de Butler et le long-métrage de Léa Pool démontrent qu'il est encore plus efficace d'y parvenir en performant les rôles de la femme et de l'homme de manière exagérée.

Selon Wittig, les femmes sont obligées de correspondre en tous points à l'image que la société se fait de la-femme : « faire la-femme c'est, comme un animal bien dressé, se livrer à une gesticulation réglée d'avance », à « un langage de gestes qui ne répète qu'une seule chose » (2007 : 94). La-femme est un mythe, une construction imprégnée par les projections et les attentes masculines. Elle ne doit pas être envisagée comme une catégorie naturelle stable, mais comme une catégorie politique « totalitaire » qui impose une unité artificielle à un ensemble d'attributs variables (2007 : 40). Qu'elle soit utilisée pour référer au sexe biologique d'une femme ou pour renvoyer au genre féminin, la catégorie « femme » doit toujours être envisagée comme un produit culturel, politique, idéologique et historique, plutôt que comme une essence. Même la catégorie de sexe « femme » ne doit pas être comprise comme un ensemble de caractéristiques physiques, anatomiques et morphologiques, mais comme la réinterprétation sociale de ces caractéristiques. Le film *Rebelles* illustre d'ailleurs l'idée que certaines composantes anatomiques sont culturellement valorisées et associées à la féminité, pensons entre autres à l'extrait où Tory avoue plaire aux hommes en raison de sa grosse poitrine.



Pour Wittig, la catégorie de sexe « femme » peut seulement exister à l'intérieur d'un système d'oppression et de domination. « Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime. C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse » (2007 : 36). Le mythe de la-femme est toutefois naturalisé à un point tel qu'il est perçu comme la *cause* de l'oppression des femmes, plutôt que comme le *résultat* (2007 : 45). Or, rappelle Wittig, les femmes ne forment pas un « groupe naturel » dont l'oppression serait attribuable à leur composantes biologiques, mais une « classe » sociale et politique dont l'oppression influence la conscience de ses membres (2007 : 43). Bien que le film *Rebelles* ne dénonce pas ouvertement l'oppression des femmes, le personnage de Paulie se révolte néanmoins contre la domination masculine avec une « rage au cœur » semblable à celle de Monique Wittig (1 : 32.00). Lorsque sa professeure de mathématiques emploie le qualificatif « jacasser » pour mettre un terme au bavardage de Tory, Paulie lui rappelle avec colère que ce mot « macho » est l'équivalent d'une « gifle », parce qu'il « insulte » les femmes et contribue à « déconsidérer » leurs discours (0 : 15.35).

Selon Wittig, la naturalisation de la catégorie « femme » masque le caractère économique, idéologique et politique des différences hiérarchiques entre mâles et femelles. Dans ses essais, la théoricienne cherche donc à libérer la catégorie « femme » de ses connotations essentialistes et à mettre en évidence le processus de naturalisation qui est à son origine, pour en faire ressortir la dimension politique. Selon Wittig, la figure de la lesbienne démontre pragmatiquement ce qu'elle s'efforce de prouver théoriquement : les femmes ne sont pas un groupe naturel à proprement dit, mais bien une construction idéologique.

Dans le film *Rebelles*, l'artificialité des catégories de sexe n'est pas tant mise en évidence par la présence de lesbiennes, que par leur performance grossière de la masculinité et de la féminité. En lissant ses cheveux vers l'arrière et en enfilant un veston pour aller à la petite fête, Paulie démontre en effet que les conventions de genre sont flexibles, arbitraires et artificielles. Elle fournit non seulement la preuve que les conventions de genre ne sont pas déterminées par des composantes biologiques, mais aussi la démonstration qu'elles pourraient être autrement. « Coupe mes cheveux », demande en outre Paulie à Mary avant que cette dernière lui fasse comprendre que changer de genre ne lui permettra pas de changer de sexe. « Tory veut un garçon et non une fille aux cheveux courts », lui répond Mary embarrassée (1 : 04.28).

La scène où Paulie revêt un habit masculin coïncide et contraste d'ailleurs avec la scène où les jeunes femmes du pensionnat se maquillent, se coiffent et s'habillent devant un labyrinthe de miroirs, en ayant recours à une panoplie d'artefacts féminins (mascara, fer à friser, rouge à lèvres, fard à joues, ombre à paupières, vernis à ongles, colliers, bagues, bracelets, talons hauts, etc.) que la caméra ne manque pas de saisir en gros plans. C'est donc en posant une lentille grossissante sur la « performance ordinaire du genre » féminin que le film *Rebelles* contribue le plus à la rendre visible (Butler, 2005 : 124).

4.6 Abolir de la catégorie « femme »

Si Monique Wittig confère à la lesbienne la capacité d'échapper aux catégories « homme » et « femme », la théorie de Butler et le film *Rebelles* laissent croire qu'aucune forme de subjectivité ne peut se soustraire complètement au pouvoir.

Afin de mettre un terme à l'oppression de la classe des femmes par la classe des hommes, Wittig prône rien de moins que la dissolution des catégories « hommes » et « femmes ». Puisque les femmes sont aux hommes ce que les esclaves sont aux maîtres, et puisqu'« il n'existe pas d'esclaves sans maîtres », explique-t-elle, les esclaves (les femmes) doivent s'anéantir eux-mêmes pour pouvoir enrayer les maîtres (les hommes) (2007 : 36).

Contrairement à Luce Irigaray, il ne s'agit pas, pour Wittig, de s'attaquer à l'infériorité des femmes en prônant « l'égalité dans la différence », mais plutôt de s'attaquer directement au « mythe de la-femme » (2007 : 48). Selon Wittig, promouvoir la femme en tant que catégorie émancipatrice revient à reproduire le mythe de la-femme duquel il faut justement se désengager. Si l'adhésion de nombreuses féministes à cette approche s'explique par leur désir « d'exister en tant qu'individus en même temps que comme membre d'une classe », argumente Wittig, prendre conscience de son appartenance à une classe sociale, tout en cherchant à s'en affranchir, permettrait justement aux femmes de devenir des individus à part entière (2007 : 51). Plutôt que de revaloriser la classe sociale « femme », il faut donc lutter pour la disparition des femmes en tant que classe sociale. Il faut envisager un monde sans catégories binaires ; un monde où « toutes les catégories de l'Autre seront transférées du côté de l'Un, de l'Être, du Sujet » (2007 : 76-77).

Le film *Rebelles* peut lui aussi être lu comme un plaidoyer en faveur de l'abolition des catégories de sexe : « J'aimerais bien devenir asexuée. [...] Au fond, tout cela n'est que des emmerdes » (1 : 18.00), affirme Tory, inspirée par le passage de l'œuvre shakespearienne dans lequel lady Macbeth clame : « Ô esprit qui veillez sur mes pensées de mort, faites de moi une asexuée, [...] appropriiez-vous mes seins de femme et que leur lait devienne fiel atroce » (1 : 15.10).

Pour abolir les catégories de sexe, précise toutefois Wittig, il ne s'agit pas de s'en remettre à une figure qui transgresse les règles du genre, mais plutôt de faire appel à une figure qui se situe au-delà des catégories de sexe et de genre, soit celle de la lesbienne. Selon la théoricienne, la lesbienne n'est pas une femme, dans la mesure où elle se définit ni par son rôle de mère ni par la relation qui l'unit aux hommes :

[...] le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée servage, relation qui implique des obligations économiques



(« assignation à la résidence », corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles. (2007 : 52)

Précisons toutefois que, pour Wittig, la lesbienne n'échappe pas seulement aux catégories de sexe parce qu'elle affiche des préférences sexuelles particulières, mais aussi parce qu'elle refuse le rôle de la femme et dénie la domination masculine.

Dans le film *Rebelles*, ce n'est d'ailleurs pas les préférences sexuelles de Paulie qui l'incite à devenir asexuée, mais le fait de vouloir échapper à sa condition de femme pour trouver la force d'aller « à la guerre » récupérer sa bien-aimée (1 : 04.28). Puisque « la fille en elle n'a pas le cran » d'affronter son rival en « duel pour le cœur de [s]a rène Victoria », Paulie cherche à s'en libérer (1 : 17.30 ; 1 : 21.40). « Le temps est venu » d'arrêter de « pleurer comme une fi-fille », dit-elle à Mary, avant de répéter à haute voix le monologue de l'héroïne shakespearienne pour « s'armer de courage » et se préparer au « triste midi » (1 : 29.25).

Il est par ailleurs intéressant de souligner que le devenir-asexué de Paulie coïncide avec son devenir-rapace²³. À partir du moment où Paulie décide de ne pas se « laiss[er] faire comme une fille » et de « grimper sur la plus haute branche » pour reprendre sa demoiselle « sous son aile », elle commence en effet à sentir le « sang du rapace » couler dans ses veines, à courir en imitant le cri d'un oiseau et à signer une lettre « Paulie, le rapace » (1 : 02.00 ; 1 : 04.20 ; 1 : 21.40). « On ne touche pas un rapace », dit-elle d'ailleurs à sa professeure de mathématiques en lui lançant un regard de prédateur, au moment même où la bande sonore du film laisse échapper le bruit d'un battement d'ailes (1 : 07.26). « C'est l'heure du rapace », annonce-t-elle aussi à Mary, lorsqu'elle renonce définitivement à la possibilité de pleurnicher « comme une fille » (1 : 24.20).

Si le devenir-asexué et le devenir-rapace permettent à Paulie de mettre sa sensibilité féminine de côté pour « faire ce qu'elle a à faire », son comportement est néanmoins mal perçu par les gens de son entourage, qui vont jusqu'à la traiter de « débile mentale » (1 : 17.30 ; 1 : 35.20). Le film *Rebelles* illustre alors à quel point les êtres qui ne se conforment pas aux catégories de sexe demeurent incompris. Le jugement des autres semble d'ailleurs pousser Paulie à mettre un terme à ses jours, tout comme l'héroïne shakespearienne. Après avoir blessé son rival, comme l'aurait fait un oiseau de proie, Paulie semble réaliser l'inhumanité de son geste et se jette du haut d'un toit (1 : 38.00). Les témoins du tragique événement tournent alors leur regard vers le ciel, comme si Paulie avait pris son envol. La triste finale du film *Rebelles* laisse alors croire que le devenir-asexué mène à la perte des individus qui le réalisent plutôt qu'à leur émancipation.

²³

Cette formulation s'inspire du concept de « devenir » qui, chez Deleuze et Guattari, peut prendre la forme d'un « devenir-femme », d'un « devenir-enfant », d'un « devenir-animal », etc. (1980 : 337, 297).

Selon Butler (2004), aucune forme de subjectivité (pas même la lesbienne) ne peut se soustraire à l'emprise des catégories normatives, car même être hors norme revient encore à se situer en marge de la norme, à se définir par rapport à elle et à subir ses effets. Plutôt que de concevoir les actes de résistance comme des actions libérées des contraintes de la norme, il faut donc les concevoir comme des actions sur la norme. Plutôt que de croire naïvement en la possibilité d'abolir les catégories « homme » et « femme », mieux vaut se rabattre sur l'idée de les dénaturiser au moyen de pratiques comme la « répétition parodique » (Butler, 2006b).

4.7 Critiques envers la théorie de Wittig

Le film *Rebelles* permet en outre de corroborer certaines critiques adressées à Wittig, dont celle qui l'accuse de faire de la lesbienne une catégorie de sexe aussi normative que celle de l'« homme » et de la « femme ».

Wittig tient un discours plutôt radical lorsqu'elle prône la création d'une société lesbienne pour renverser les catégories de sexe. Selon Rosi Braidotti, cette idée est problématique, dans la mesure où elle contribue à la mise en place d'un « troisième pôle de référence », plutôt qu'à l'abolition des catégories de sexe (1994 : 271). Judith Butler (2006b) est aussi d'avis que Wittig remplace trop facilement le sujet phallique et le sujet féminin par un sujet lesbien universel et souverain. Le long-métrage de Léa Pool démontre, pour sa part, que les individus à la sexualité distincte ne peuvent pas toujours être classés dans la catégorie gaie ou lesbienne. Paulie refuse en effet de se définir comme une « lesbienne » ou comme « une fille qui est amoureuse d'une fille », pour plutôt se décrire comme « Paulie qui est amoureuse de Tory » (1 : 04.28).

Selon Teresa de Lauretis, Butler échoue à comprendre le caractère figuratif et stratégique de la lesbienne wittigienne. Cette dernière ne doit pas être envisagée comme un être de chair et d'os, mais plutôt comme un sujet théorique qui n'est pas « femme » au sens où l'entend la société. Il ne faut pas considérer la lesbienne wittigienne comme une finalité ou comme un « horizon indépassable », mais plutôt comme « la première fêlure dans un système masculino-centré » (2007b : 25). Quant à la « société lesbienne » à laquelle Wittig fait allusion, elle ne réfère pas à une collectivité de femmes gaies, à une organisation sociale idéale ou à un modèle de société utopique, mais à un espace de contradictions conceptuel et expérimental. Autrement dit, la « société lesbienne » et la « lesbienne » wittigienne doivent être conçues comme des concepts théoriques émergeant d'une conscience féministe qui cherche à penser autrement (2007a : 76). Il ne s'agit pas, pour Wittig, de substituer « la lesbienne » à « la femme », explique pour sa part Louise Turcotte, mais d'utiliser la position stratégique de la lesbienne pour démolir le régime politique de l'hétérosexualité (Turcotte cité dans Wittig, 2007 : 19). Monique Wittig se défend d'ailleurs de faire du point de vue lesbien un point de vue universel, en précisant que cette position théorique « extrême » lui permet de bouleverser plus efficacement les conventions (2007 : 71).



Ce débat d'idées est à l'image des nombreuses dissensions qui divisent le milieu des études féministes. Plus souvent qu'autrement, ces conflits reposent sur le fait que les théoriciennes ne s'entendent pas sur les postulats à adopter, sur la définition des termes, sur la manière d'appréhender les concepts et sur la marge de manœuvre qui nous est donnée pour transformer le monde. La difficulté de s'entendre sur la définition de certains concepts est d'ailleurs illustrée par une scène du film *Rebelles*. Lorsque madame Vaughn demande à ses étudiantes ce que l'amour représente à leurs yeux, l'une d'entre elles le définit comme une attirance sexuelle, alors que les autres l'envisagent comme une « création de la société », comme une « projection » où l'« on voit dans l'autre ce que l'on veut bien y voir » ou encore, comme une « ardeur [...] chimique [...] fabriquée par le corps » pour favoriser la reproduction. Plus romantique que ses consœurs, Paulie s'empresse de les corriger en définissant l'amour comme un sentiment qui permet de « vivre intensément le moindre instant » (0 : 46.00).

À notre avis, l'usage du terme « lesbienne » pour faire référence à une forme alternative de subjectivité pose problème, puisqu'il est déjà lourdement chargé de sens dans le langage courant. L'utilisation du qualificatif « sujet excentrique » pour décrire les individus aux pratiques sexuelles particulières semble plus appropriée que celui de « lesbienne », dans le cadre d'un projet visant à renverser les catégories de sexe et de genre. Ce concept de Teresa de Lauretis ne réfère pas à une position « externe » au système de genre, mais à une position « auto-critique », « ironique » et en « excès » (2007a : 219) qui rappelle ce que Butler (2006b) nomme la « répétition parodique ». Si on ne peut désigner les héroïnes du film *Rebelles* de « lesbiennes », puisqu'elles ne correspondent pas exactement à la définition de ce concept dans le langage courant et puisqu'elles-mêmes refusent cette appellation, nous pouvons néanmoins qualifier Paulie de « sujet excentrique », dans la mesure où elle adopte volontairement, à certains moments du film, des pratiques corporelles qui excèdent sa pratique ordinaire du genre.

4.8 Lieu de l'entre-femmes et rapport mère-fille

Selon Monique Wittig (2007), un texte qui traite d'homosexualité risque souvent d'être réduit à un manifeste politique en faveur du lesbianisme. Pour ne pas tomber dans ce piège, soulignons au passage que le film *Rebelles* aborde aussi des thématiques qui dépassent la problématique de l'homosexualité et qui recoupent des sujets abordés par Luce Irigaray, soit le rapport mère-fille et le lieu de l'entre-femmes.

Le long-métrage de Léa Pool redore l'image du couple mère-fille en mettant en évidence, d'une façon bien particulière, la force des liens qui unissent les filles à leur mère. En effet, les mères biologiques de Paulie, de Tory et de Mary sont omniprésentes dans le film, malgré leur absence à l'écran. Dès la première scène du film, Mary observe son reflet dans le poudrier de sa défunte mère, parce que « l'odeur de la poudre » lui permet de se « rappeler » le « visage » de cette dernière (0 : 01.05). La façon avec laquelle elle serre la photo de sa mère sur sa poitrine, l'attention qu'elle porte à la statue d'une

femme qui embrasse son enfant et la nostalgie avec laquelle elle se remémore quelques bons souvenirs de sa mère témoignent aussi de la tendresse qu'elle éprouve pour celle qui lui a donné la vie. Selon Mary, « le véritable amour » que sa mère lui a « donné jusqu'à [s]a mort » est « la flamme » qu'il lui fallait pour s'« éclairer dans la noirceur », pour lui éviter de « se perdre » et pour la « sauver des profondes ténèbres » (1 : 37.35).

Même si elle n'a jamais connu sa mère biologique, Paulie la préfère de loin à sa « fausse mère » qui « a toujours les mains froides » et qui « sourit sans les yeux ». Quand « elle sera très vieille », rêve Paulie, « je la porterai [...] sur mon dos » (0 : 18.10). La ferveur avec laquelle Paulie fait des démarches pour retrouver sa mère naturelle, ainsi que la colère qui s'empare d'elle lorsque sa mère refuse de la revoir illustrent aussi l'attachement qu'elle voue à celle qui l'a mise au monde.

En tant que représentante de la *pensée straight*, Tory entretient quant à elle une relation amour-haine avec sa mère, qui ressemble davantage à la description que Freud donne de la relation mère-fille. Tory souhaite en effet la mort de sa mère, même si elle est « accro » à elle « comme on l'est du chocolat ». La « jalousie » malsaine que sa génitrice entretient envers elle ne l'empêche pas de vouloir constamment être « près » d'elle, « comme un pauvre animal domestique à qui on donne des coups de pied » (0 : 19.55).

À l'instar de Luce Irigaray, le film *Rebelles* prône la mise en place de lieux où les femmes peuvent coexister dans la joie et le bonheur. Tory et Paulie comparent en effet les filles du pensionnat aux « garçons perdus de *Peter Pan* » qui, selon le conte pour enfants, vivent en parfaite harmonie au pays Imaginaire (0 : 04.45). La scène où Paulie et Mary deviennent sœurs de sang illustre bien l'importance des liens d'amitié entre femmes. Il en va de même pour la scène où Paulie aide Mary, *alias* « Petite souris », à détruire l'image réductrice qu'elle a d'elle-même en donnant une souris à manger au rapace.

4.9 Synthèse

Puisqu'elle éprouve du désir pour l'une de ses semblables, la figure de la lesbienne, développée dans la théorie de Wittig et dans le film *Rebelles*, démontre que le contrat social hétérosexuel est loin d'être naturel et prouve que les femmes ne sont pas nécessairement nées pour aimer et désirer le sexe opposé. Le long-métrage de Léa Pool et la théorie de Butler laissent toutefois croire que les procédés « parodiques » entourant la mise en scène du couple lesbien augmente son potentiel à dénaturiser l'hétérosexualité.

La théorie de Wittig et l'histoire d'amour impossible du film *Rebelles* illustrent en outre à quel point le régime hétérosexuel opprime — voire anéantit — les individus qui ne parviennent pas à s'y



conformer. Alors que Wittig prône une lesbianisation du monde pour renverser le système hétérosexuel, la théorie de Butler et le long-métrage de Léa Pool démontrent que le couple lesbien peut rester enfermé dans sa structure. La mise en scène d'une sexualité lesbienne permet néanmoins de redéfinir la sexualité féminine en dehors des contraintes phalliques, en révélant la diversité érogène du corps féminin et en opposant à la sexualité hétérosexuelle de la performance, une sexualité lesbienne plus spontanée.

Si, pour Wittig, la lesbienne échappe aux catégories de sexe parce qu'elle ne correspond pas à l'image que la société se fait de la femme, la théorie de Butler et le film *Rebelles* montrent que la lesbienne peut facilement devenir une troisième catégorie de sexe normative. Celle-ci peut néanmoins dénaturer les catégories « homme » et « femme » si elle performe les conventions de genre d'une manière exagérée.

L'analyse du film *Rebelles* nous incite enfin à dire que le terme « lesbienne » ne devrait pas être utilisé pour décrire une forme alternative de subjectivité féminine, dans la mesure où il charrie de nombreux stéréotypes et préjugés. Le terme « sujet excentrique », développé par Teresa de Lauretis, semble plus approprié pour désigner une figure de résistance.

Chapitre V

Le sujet nomade

Puisque le film *Borderline* de Lyne Charlebois (2008) et la théorie de Rosi Braidotti (1994) développent tous deux l'idée d'un être multiple, changeant et pulsionnel, il s'agira, dans ce chapitre, de voir comment ces deux univers de pensée mettent à profit le potentiel subversif de cette forme alternative de subjectivité que Braidotti nomme « sujet nomade ». Après avoir défini ce que Braidotti entend par « sujet nomade », nous verrons plus précisément comment cette forme alternative de subjectivité bouleverse le mode de pensée dualiste, ébranle la métaphysique de la substance et remet en question le logocentrisme cartésien.

5.1 Sujet nomade

Rosi Braidotti (1994) emprunte l'image du nomade à Gilles Deleuze et à Félix Guattari (1980) pour rendre sa conception abstraite du sujet plus accessible. Dans notre imaginaire collectif, le « nomade » évoque l'idée d'un individu qui passe d'un lieu à un autre en effectuant des trajets coutumiers. Ce qui le distingue du migrant, qui va d'un point A à un point B dans un but parfaitement défini, c'est l'importance que prend à ses yeux le déplacement au détriment de la destination. Pour lui, chaque point d'arrêt n'est qu'un relais, puisque c'est l'entre-deux — le trajet — qui importe. Les déplacements successifs et rythmiques des nomades ne s'effectuent pas dans un espace fermé où chaque homme possède une part de territoire (ville), mais dans un espace ouvert où recule la forêt et grandit le désert, dans un espace sans clôtures ni frontières, dans une sorte de « no-(wo)man's land » (Braidotti, 1994 : 19). La racine étymologique du mot « nomade », *nomos*, fait en effet référence à un mode de distribution des terres qui n'a ni enceinte ni bordure, ainsi qu'à un espace nomade qui s'oppose au pouvoir sédentaire des villes (Deleuze et Guattari, 1980 : 472).

En exploitant l'image qu'évoque le nomade, Rosi Braidotti développe l'idée d'une forme alternative de subjectivité qui s'envisage en termes de flux, d'évolution et de devenir, qui se situe dans un espace de l'« entre-deux » et qui empiète toujours sur les limites (1994 : 77). Au sens où elle l'entend, le sujet nomade est une allégorie de l'être humain qui met en évidence son caractère multiple, fluide et pulsionnel. À l'instar des nomades qui refusent de se soumettre aux codes de conduites dominants, le sujet théorique nomade tient tête aux modes de pensée hégémoniques tels que le mode de pensée dualiste, la métaphysique de la substance et le logocentrisme cartésien. Selon Braidotti, le sujet nomade peut servir aux femmes de cadre de référence à partir duquel repenser leur identité. Puisqu'il possède une identité changeante, les cartographies qui le définissent doivent toutefois être continuellement redessinées.

Alors que la figure de la polyglotte incarne le sujet théorique nomade dans le livre de Rosi Braidotti (1994), la figure de la *borderline* personnifie le sujet théorique nomade de manière convaincante dans le film de Lyne Charlebois. De l'enfance à l'âge adulte, en passant par l'adolescence, cette œuvre filmique retrace les différentes étapes de la vie houleuse d'une jeune femme qui souffre d'un trouble de la personnalité « limite ». Entre l'écriture interminable de son mémoire de maîtrise, ses aventures avec son directeur de recherche marié, ses visites à l'hôpital psychiatrique de sa mère et les accidents de sa grand-mère en perte d'autonomie, Kiki tente de trouver un certain équilibre de vie. Pour y parvenir, elle doit toutefois faire la paix avec les « fantômes » de son passé (0 : 54.10) : avec sa mère folle, son père absent, ses nombreux amants, avec ses épisodes de dépendance affective, de nymphomanie, d'alcoolisme et d'automutilation. Alors qu'elle a généralement l'habitude de fuir les relations saines, Kiki se laisse finalement tenter par les avances d'un jeune boulanger romantique qui n'a « pas peur du danger privé » qu'elle représente (1 : 35.50). Puisque le personnage principal du film *Borderline* a « une personnalité malade, une personnalité qui a la grippe ou pire », un « cancer de la personnalité », en raison de sa dépendance affective et sexuelle, il doit toutefois être considéré comme un sujet nomade poussé à sa limite pathologique.

5.2 Critiquer la pensée dualiste

Le sujet nomade, développé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline*, remet en question le mode de pensée dualiste, dans la mesure où il se situe toujours dans un espace de l'entre-deux et se retrouve toujours à cheval sur les limites.

Selon Braidotti (2003), le contexte historique actuel de « post-modernité tardive » va de pair avec la déconstruction des catégories binaires (corps/esprit, pulsion/raison, nature/culture, féminin/masculin, etc.). Le pluralisme nous oblige en effet à concevoir l'altérité comme une réalité multiple. Le développement de nouvelles technologies nous force à repenser la communication comme un « dialogue en zigzag » impliquant une pluralité d'interlocuteurs. Les révolutions biotechnologiques (prothèse, stimulateur cardiaque, etc.) repoussent sans cesse les limites de ce qui est naturel et nous obligent à déplacer nos modèles de corporalité vers un entre-deux complexe et dynamique. Puisque nous faisons désormais face à de nombreux phénomènes d'hybridation qui déstabilisent les formes traditionnelles de subjectivité, le moment est venu de créer une nouvelle forme de subjectivité théorique « nomade » qui échappe aux systèmes de classification dualiste.

Selon Braidotti (1994), le sujet nomade symbolise sensiblement la même chose que l'image du « rhizome » mise de l'avant par Deleuze et Guattari dans l'ouvrage *Mille plateaux*. Puisqu'elle pousse à l'horizontale plutôt qu'à la verticale, cette tige souterraine « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel [elle] pousse et déborde » (1980 : 31). Contrairement à l'arbre qui illustre la



logique binaire au moyen de ses embranchements, le rhizome renvoie donc aux multiplicités qui ne se « laissent pas dichotomiser » (Deleuze et Parnet, 1997 : 33-34).

En tant que sujet nomade, une femme ne doit pas être envisagée comme l'inverse de l'homme, mais plutôt comme un sujet complexe et multiple qu'il faut concevoir en prenant non seulement en considération les différences entre les hommes et les femmes, mais aussi les différences entre les femmes et les contradictions au sein de chaque femme. Selon Braidotti (2006), dépasser le mode de pensée dualiste ne revient pas à nier l'existence de différences entre les hommes et les femmes. La différence sexuelle n'est pas une notion antagoniste divisante ni un marqueur de frontière, mais un type de différence parmi d'autres (différences entre les femmes, différences de classe, de race et de préférence sexuelle, etc.). La *nomadologie* est donc compatible avec la théorie de la différence sexuelle irigarayenne.

Puisqu'il se situe entre la névrose et la psychose, ainsi qu'entre la normalité et la folie, le personnage de Kiki incarne l'état intermédiaire du sujet nomade d'une manière si littérale qu'il rend évident le caractère réducteur des systèmes de classification dualistes. Le trouble de personnalité limite ou *borderline* se nomme ainsi parce que les gens concernés se situent à la frontière entre la névrose et la psychose (Sadock, 2003 : 809). Alors que la catégorie des névroses regroupent un ensemble de troubles émotifs qui se manifestent par des phobies, des angoisses ou des problèmes affectifs, la catégorie des psychoses rassemblent un ensemble de psychopathologies qui se caractérisent par une altération du sens de la réalité et par des idées délirantes. Une personne atteinte du trouble de la personnalité limite présente, quant à elle, des symptômes qui se rattachent à l'une et à l'autre de ces catégories (American Psychiatric Association, 2004). Puisqu'elle est incapable d'entretenir une « relation stable » avec quelqu'un d'autre que son chien et puisqu'elle « colle » « quand ça fait mal » et se « sauve » quand elle est « bien et confortable » avec une personne qui l'« aime », Kiki manifeste les symptômes d'un trouble affectif névrotique (1 : 09.45 ; 1 : 11.22). Lorsqu'elle « nage dans l'irréel », Kiki présente toutefois les symptômes d'un trouble psychotique : « Quand j'arrête de regarder la télé », raconte-t-elle, « tout se met à bouger comme à travers un kaléidoscope » (0 : 50.10).

Puisqu'ils ne peuvent se classer ni dans le groupe des névroses ni dans le groupe des psychoses, les cas « *borderline* », « limite » ou « intermédiaire », comme celui de Kiki, interrogent par leur seule existence la pertinence de la catégorisation binaire névrose/psychose instaurée par la psychanalyse freudienne vers la fin du 19^e siècle, maintenue en place jusqu'à la sortie du DSM-III²⁴ en 1980 et marquant encore aujourd'hui l'imaginaire collectif (Kaufmann, 1998). Le fait que la catégorie « personnalité limite ou *borderline* » existe désormais dans le DSM-IV démontre par ailleurs que des

²⁴ Élaborés par l'Association américaine de psychiatrie, les DSM sont des manuels qui répertorient l'ensemble des troubles mentaux et qui établissent la liste de leurs symptômes.

nouvelles catégories sont parfois créées à partir des cas intermédiaires pour justifier la mise à l'écart de tous ceux qui s'éloignent moindrement de la norme.

Les personnalités *borderline* se situent en outre à la frontière entre la normalité et la folie, dans la mesure où la psychose est plus souvent associée à la folie que la névrose. Depuis le 17^e siècle, explique Foucault, la folie s'évalue sur la base de deux critères principaux : « l'incapacité au travail » et « l'impossibilité de s'intégrer au groupe » (2004 : 84). La folie est en outre relative à la norme ; sa définition change donc au fur et à mesure que s'implantent de nouveaux interdits et que se déplacent les limites de la normalité (2004 : 87-88). Puisque ceux qui vivent dans un monde halluciné (les psychotiques) fonctionnent moins bien en société et s'écartent davantage de la norme que les gens démesurément affectés par leur monde (les névrosés), ils sont plus souvent associés à la folie, exclus de la société et internés dans des asiles psychiatriques. Les gens atteints d'un trouble de la personnalité limite sont pour leur part considérés fous un jour et sains d'esprit le lendemain, tout dépendant la nature de l'épisode qu'ils sont en train de vivre. Si le fou et son « dérèglement pathologique » servent de « négatif[s] » pour définir l'homme raisonnable et ses comportements « normaux » (Foucault, 2004 : 50, 35), la *borderline*, elle, ne peut servir de contre-modèle pour définir la norme, puisqu'elle n'est pas toujours folle.

Le film *Borderline* met en évidence les constants efforts que doit faire Kiki pour ne pas basculer du côté de la folie. Durant son enfance, Kiki cherche en effet à préserver son fragile équilibre mental malgré son environnement familial « dysfonctionnel ». Une mère « folle » qui a des tendances suicidaires ne rend certes pas la vie facile à un enfant qui tente d'être normal : « Ma mère est mon empêcheuse de regarder la télé en rond », dit Kiki. « Elle est mes bâtons dans les roues de bicycle » (0 : 50.10). « Vous êtes folles et vous allez la rendre folle », crie d'ailleurs le père de Kiki à la mère et à la grand-mère de cette dernière (1 : 04.08). Même la psychologue de la jeune Kiki pense que des « précautions » doivent être prises pour l'empêcher de sombrer dans la folie (0 : 48.36). La meilleure amie « All-bran » de Kiki est — comme les céréales riches en fibres du même nom — son seul « gage de régularité dans tout ce chaos ». Fidèle « au poste beau temps, mauvais temps », elle écoute ses mésaventures d'une oreille attentive et lui offre son support moral (0 : 51.40).

À l'âge adulte, Kiki craint toujours la folie : « J'ai peur de devenir folle comme toi », avoue-t-elle à sa génitrice. « J'aurais dû me pendre avec ton cordon ombilical quand je suis sortie de ton ventre de folle » (0 : 45.45). C'est d'ailleurs cette peur de sombrer dans la folie qui la pousse à réagir vivement lorsque son amant la qualifie de « folle » : « Dis-moi jamais ça », lui lance-t-elle sèchement en le fusillant du regard (0 : 59.30). « Je ne suis pas folle », écrit-elle aussi dans son roman comme pour s'en convaincre elle-même (0 : 41.53). L'œuvre littéraire de Kiki prend par ailleurs forme sur la mince frontière qui sépare la normalité et la folie, car Kiki arrive seulement à écrire « avec [s]es tripes » lorsqu'elle



exploite la folie de sa mère et lorsqu'elle puise dans son enfance chaotique ; « là où ça fait mal » (0 : 14.40).

Par ailleurs, on ne saurait trop dire si les comportements de Kiki relèvent de la folie ou simplement d'une envie de transgresser les normes sociales. Prendre son directeur de maîtrise comme amant, se déshabiller devant ses invités, coucher avec la copine de sa meilleure amie et tromper son amoureux avec « la ville au grand complet » sont des « interdit[s] à braver » pour Kiki, puisque l'éthique professionnelle, la pudeur, l'intégrité et la fidélité sont des valeurs et des comportements fortement encouragés dans nos sociétés (0 : 32.23 ; 0 : 55.50). « J'ai vingt-six ans et je baise avec mon prof de littérature. *Fuck the system do it, do it, do it, do it yeah !* », affirme d'ailleurs Kiki dans le roman *La brèche* à l'origine du film (Labrèche, 2008). Les comportements de Kiki sont toutefois perçus comme des symptômes de la folie par certains membres de son entourage : « Tu es vraiment malade Kiki Labrèche », déclare sa meilleure amie lesbienne lorsqu'elle la surprend au lit avec sa copine (0 : 57.00). « Crisse de folle », vocifère son copain après lui avoir reproché son infidélité (0 : 32.23). « Toujours pas de censure », plaisante enfin un de ses amis, en se remémorant la fête où il avait tenté en vain de couvrir le corps nu de Kiki (0 : 08.55).

5.3 Ébranler la métaphysique de la substance

Le sujet nomade, développé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film de Lyne Charlebois, ébranle en outre la métaphysique de la substance en mettant en évidence le caractère changeant de l'être humain.

La métaphysique de la substance est une branche de la philosophie qui étudie l'être en tant qu'être et qui postule l'existence, en chaque humain, d'une essence fixe et immuable. Le principe sur lequel se fonde la métaphysique de la substance est entre autres à l'origine de l'idée que les hommes et les femmes naissent avec des différences constitutives.

À la suite de Nietzsche (1996 [1887]), Braidotti (2006) délaisse l'idée d'une identité substantive invariable, propre à la métaphysique de la substance, pour dépeindre le sujet comme une puissance de métamorphose. À la conception kantienne d'un sujet unitaire et immuable, Nietzsche oppose en effet l'idée d'une « multiplicité *qui s'est construit une unité imaginaire* » (Nietzsche cité dans Haar, 1993 : 135). Le « moi ne se trouve qu'en s'oubliant comme pseudo-unité », affirme-t-il, « qu'en se plongeant dans la ronde des rôles et des perspectives » (Haar, 1993 : 132). Il faut donc retrouver les « degrés de l'être » et apprendre à assumer sa pluralité intra-individuelle pour vivre en toute liberté (1993 : 147). Pour Nietzsche, l'homme affirmatif est celui qui s'assume en tant qu'acteur, qui cherche spontanément de nouveaux rôles et qui participe avec enthousiasme à la comédie de la vie. Autrement dit, l'homme affirmatif est celui qui parvient à vivre *successivement* plusieurs rôles, plutôt que de se fixer dans un seul

personnage. Le « surhumain » est quant à lui celui qui parvient à se glisser *simultanément* dans la peau de nombreux personnages et ce, jusqu'aux plus contradictoires (Haar, 1993). Le « surhumain » nietzschéen n'est toutefois pas une forme de subjectivité accessible à l'homme, mais la plus haute forme d'affirmation vers laquelle l'homme doit tendre, une direction vers laquelle mettre le cap, un point de fuite vers lequel se projeter, un type idéal qui échappe aux mode de vie nihiliste de la culture occidentale contemporaine (Wotling, 2001 : 49). Le concept de surhumain implique donc l'idée que l'homme est « un animal en devenir, instable et inachevé, dont l'essence n'est pas encore fixée » (Choulet cité dans Nietzsche, 1996 [1887] : 16).

À l'instar de l'homme affirmatif et du surhumain nietzschéens, le sujet nomade de Rosi Braidotti (1994) repose sur une conception post-métaphysique de la subjectivité : il ne doit pas être envisagé comme une identité fixe et stable, mais comme une intersection de variables spatio-temporelles changeantes, comme le produit d'une série d'expériences qui s'accumulent dans le temps.

Les gens atteints d'un trouble de la personnalité *borderline* illustrent bien l'idée d'un être qui évolue dans le temps, qui se métamorphose continuellement et qui vit successivement plusieurs rôles, dans la mesure où leurs comportements et leurs états affectifs sont excessivement « instables » (Sadock, 2003 : 808-809). Un passage du DSM-IV, cité dans le livre *Borderline* à l'origine du film de Lyne Charlebois, décrit d'ailleurs cette instabilité : « The perception of impending separation or rejection, or the loss of external structure, can lead to profound changes in self-images, affect, cognition, and behavior » (DSM-IV cité dans Labrèche, 2003 : 101).

Le film de Lyne Charlebois rend non seulement cette instabilité palpable à travers les scènes où Kiki change soudainement de personnalité, mais aussi à travers les différents traitements filmiques qui caractérisent les trois époques de la vie de Kiki. La caméra à épaule nerveuse qui filme les scènes de Kiki adolescente contraste en effet avec la caméra stable qui filme les scènes de Kiki enfant et adulte, car l'adolescente aux cheveux décolorés, au décolleté plongeant, aux vêtements troués et au visage barbouillé diffère considérablement de la jeune adulte à la tenue vestimentaire sobre, discrète et soignée. L'adolescente qui se dessine un visage de clown avec le sang des plaies qu'elle s'est infligées n'a rien à voir avec la jeune adulte qui dessine un « visage de clown » à son amant pour lui signifier qu'elle n'est pas son « clown de chambre d'hôtel » (1 : 40.30). L'adolescente qui « bais[e] la ville au grand complet » est bien éloignée de la jeune adulte qui accorde l'exclusivité à son amant (0 : 17.30). L'enfant qui fait de sa poupée « Kiki » la victime de ses mauvais traitements se distingue aussi nettement de la jeune adulte qui refuse de se considérer comme une « victime » et qui prend son amant pour « [s]a petite poupée » avec laquelle elle peut s'amuser une dernière fois (1 : 07.25 ; 1 : 40.10). L'enfant qui dessine « les yeux de [s]a mère folle » est très différente de la jeune adulte qui lance le dessin de sa mère folle d'un geste symbolique, comme pour en finir avec la folie (0 : 27.25). En fait, les différences entre Kiki enfant, adolescente et adulte sont si marquantes que d'astucieux raccords d'objets (poupée, télévision, gâteau



de fête), de lieux (pont, portique et façade de l'appartement) et de situations, servent à faire comprendre qu'il s'agit du même personnage à différentes étapes de sa vie. Kiki considère elle-même son enfance chaotique et son adolescence débauchée comme des « vie[s] antérieure[s] » (0 : 35.00). En subissant de constantes métamorphoses, Kiki personnifie si bien le caractère changeant du sujet nomade qu'elle met en évidence la mutabilité propre à chaque être humain.

5.4 Remettre en question le logocentrisme

Le sujet nomade, développé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline*, remet aussi en question la traditionnelle dichotomie corps/esprit du rationalisme classique, en démontrant l'influence des pulsions inconscientes sur le déroulement de la pensée.

Dans le prolongement de la pensée nietzschéenne et deleuzienne, Rosi Braidotti (1994) opte en faveur d'une dissolution des prémisses logocentriques du rationalisme cartésien qui postulent la toute-puissance de la raison et accordent le privilège de la pensée à la conscience. En avançant l'idée que les pulsions à l'origine de la pensée outrepassent l'expérience qui est immédiatement donnée à l'homme, Nietzsche opère un déplacement par rapport au *cogito ergo sum* cartésien, vers une sorte de *desidero ergo sum* nietzschéen (1994 : 13). Alors que le « Je pense, donc je suis » cartésien laisse sous-entendre que l'homme contrôle pleinement le déploiement de sa pensée grâce à sa conscience omnisciente, Nietzsche soutient que la majeure partie de notre activité intellectuelle se déroule à notre insu. Le sujet « Je » n'est pas la condition du prédicat « pense », explique-t-il. Il serait plus juste de dire que « Ça » pense (2000 : 64). Nietzsche reconnaît non seulement les origines corporelles de la pensée inconsciente, mais admet aussi que le moi se construit à partir de cette pensée inconsciente. Si Freud a rendu ces constats évidents à notre modernité en posant le moi entre les exigences contradictoires du ça et du surmoi, Nietzsche appartient non seulement à cette modernité, mais la devance aussi de bien des façons (Haar, 1993 : 127-128). Dans son ouvrage *Méditations*, Descartes pose en outre la folie comme antithèse de la raison et comme « condition d'impossibilité de la pensée » lorsqu'il affirme : « Moi qui pense, je ne peux pas être fou » (Foucault, 2004 : 74, 139). Or, sa théorie se trouve en quelque sorte contestée par l'existence d'êtres qui, comme Kiki, se trouvent à cheval sur la limite de la folie.

Tout comme Nietzsche, Braidotti (1994) ne croit pas en l'existence d'une conscience omnisciente, en la totale maîtrise de soi, ainsi qu'en la correspondance des désirs inconscients et des choix volontaires. Depuis que Nietzsche a révélé l'existence de pulsions qui échappent à l'homme dans une infranchissable extériorité, affirme-t-elle, le mode de pensée logocentrique tombe graduellement en discrédit au profit d'une approche qui postule la non-coïncidence du sujet et de sa conscience. Cette crise du *logos* nous pousse à abandonner le dualisme corps/esprit que conjugue le discours logocentrique pour admettre le rôle des pulsions dans l'activité intellectuelle.

À l'instar de Gilles Deleuze, Rosi Braidotti (2006) considère l'affectivité et les désirs comme les principaux éléments qui constituent le sujet. Selon elle, la conception deleuzienne du sujet comme surface libidinale ou comme interface de volonté et de désirs est un bon point de départ pour repenser la subjectivité en dehors des contraintes du rationalisme classique. C'est d'ailleurs ce qu'elle cherche à faire en développant l'idée d'un sujet « nomade » dont les pulsions inconscientes échappent à la raison.

Puisque la *borderline* a de la difficulté à réprimer ses émotions, elle prouve par sa seule existence que la raison n'a pas toujours le dessus sur les pulsions (American Psychiatric Association, 2004 : 290-291). Dans le film de Lyne Charlebois, le personnage de Kiki incarne le sujet nomade pulsionnel d'une façon si littérale qu'elle révèle la présence de pulsions inconscientes en chaque être humain. Kiki se décrit elle-même comme une boule d'émotions qui est incapable de se contenir :

Mes sentiments, c'est impossible de les retenir. Ils débordent de partout comme du vomi d'un sac en papier. C'est pour ça que je me contrôle très mal. En fait, je ne me contrôle pas du tout. J'explose. Je suis ma propre bombe. C'est Hiroshima en permanence dans ma tête. (1 : 02.05)

Dans le même ordre d'idée, Kiki admet elle-même l'absence de frontières ou de limites entre son monde intérieur et le monde extérieur :

Je suis sans frontières. C'est ce que ma psy m'a dit. J'ai un problème de limites. Je ne fais pas de différence entre l'extérieur et l'intérieur. C'est à cause de ma peau qui est à l'envers. C'est à cause de mes nerfs qui sont à fleur de peau. Tout le monde peut voir à l'intérieur de moi, j'ai l'impression. Je suis transparente. (0 : 00.20)

Consciente de son problème de limites, sa meilleure amie lui offre d'ailleurs en cadeau un foulard couvert de boutons en spécifiant que « les boutons, c'est pas juste décoratifs. Ça sert de limite sur le corps. À chacun ses boutons, à chacun ses limites » (0 : 55.25).

L'idée d'une boule d'émotions qui explose ou d'un problème de frontières est aussi illustrée dans le film par une peinture abstraite sur laquelle Kiki pose longuement son regard. Cette esquisse d'une enveloppe circulaire dont le contenu fuit de partout semble en effet illustrer le « Moi-peau » de Kiki. Partant de l'idée que le Moi joue un rôle d'interface entre le corps et le monde extérieur, au même titre que la peau, Didier Anzieu (1985) appelle « Moi-Peau » la pseudo-membrane qui contient les pulsions et tempère l'énergie libidinale. En plus de faire référence à son entre-jambes, le nom de famille de Kiki Labrèche semble faire référence à la « brèche » de son « moi-peau » : « Moi, j'ai un nom de trou, un nom qui me prédestine à passer ma vie couchée dans des chambres d'hôtel, les jambes grandes ouvertes », affirme-t-elle dans le roman *Borderline* qui a servi à l'écriture du scénario (Labrèche 2008 : 92). « Je pensais qu'aimer, c'était d'ouvrir les jambes jusqu'à l'infini », mentionne-t-elle dans le film, établissant ainsi un lien entre le débordement de ses sentiments et le débordement de sa sexualité (0 : 07.05).



5.5 Synthèse

Bref, le sujet nomade, mis de l'avant dans l'ouvrage *Nomadic Subject* de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline* de Lyne Charlebois, ébranle le mode de pensée binaire, la métaphysique de la substance et le logocentrisme cartésien, en soulignant à gros traits le caractère intermédiaire, changeant et pulsionnel de chaque être humain. La figure de la *borderline* mise en scène dans le long-métrage de Lyne Charlebois incarne la figure allégorique du nomade d'une façon si littérale qu'elle révèle le nomadisme humain d'une manière très efficace. Voir un personnage qui se situe entre deux états cliniques, qui se métamorphose radicalement et qui perd fréquemment le contrôle de ses pulsions permet en effet de réaliser que tous les êtres humains sont plus ou moins multiples, instables et déraisonnables, contrairement à ce que laissent entendre les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste.

C'est donc en grossissant les composantes de la subjectivité humaine niées par les modes de pensée dominants que le sujet nomade permet de repenser la subjectivité féminine différemment. Pour reprendre un concept cher à Judith Butler (2006b), le sujet nomade, incarné par la figure de la *borderline*, est en quelques sortes une « répétition parodique » du caractère humain multiple, changeant et pulsionnel, qui rappelle que tous les humains sont, à plus ou moins de degrés, multiples, changeants et pulsionnels. Alors que la figure de travesti/transsexuel répète le genre de façon exagérée pour le dénaturer, le sujet nomade répète le caractère humain instable et conflictuel de manière excessive pour le mettre en évidence. Le sujet nomade ou la figure de la *borderline* jouent en outre un rôle semblable à celui qu'occupent les déesses femmes et le couple mère/fille dans la stratégie mimétique irigarayenne. Plutôt que de mettre en évidence les formes de subjectivité féminine oubliées par le patriarcat, ils grossissent certains traits du caractère humain sur lesquels les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste ont historiquement fermé les yeux.

Conclusion

Il est devenu évident, au fil de cette recherche, que les formes alternatives de subjectivité féminine telles que la divine, le couple mère/fille, la lesbienne, le travesti/transsexuel et le sujet nomade ne sont pas des modèles à prescrire ou des idéaux à atteindre, mais des figures de résistance qui compensent les oublis des cultures patriarcales, pallient les méprises des discours phallogocentriques et mettent en évidence le caractère réducteur des systèmes de classification traditionnels. Les quatre analyses de film effectuées dans le cadre cette recherche révèlent toutefois que ces formes alternatives de subjectivité féminine ne comportent pas, en soi, un pouvoir subversif. C'est plutôt la manière avec laquelle elles sont mises en scène, tantôt par des procédés de répétition et d'exagération, tantôt par des procédés de recontextualisation, d'inversion ou de suppression, qui leur confère le potentiel de perturber l'ordre établi.

À la lumière de la théorie d'Irigaray et du film *La turbulence des fluides* de Manon Briand, grossir, embellir et redéfinir les formes de subjectivité féminine historiquement négligées ou altérées apparaissent comme des moyens efficaces de compenser les oublis des cultures patriarcales et les mécompréhensions de la psychanalyse freudienne. Réattribuer aux femmes corps et esprit pallie en effet les méprises de la pensée phallogocentrique. Poser la différence entre les hommes et les femmes en termes d'égalité, d'asymétrie ou de complémentarité, plutôt qu'en termes de hiérarchie, de symétrie ou d'antagonisme réhabilite, à certains égards, le concept de « différence sexuelle ». Ériger la Vierge Marie au rang de divinité, plutôt que la considérer comme une courroie de transmission entre Dieu et son fils, remédie au manque de représentations divines féminines dans l'univers religieux patriarcal. Véhiculer des images de généalogies féminines divines en illustrant l'amour inconditionnel qui unit les mères et leurs filles questionne l'idée freudienne selon laquelle la fillette doit nécessairement haïr sa mère pour entrer dans le désir du père. Opposer une « mécanique » des fluides à la traditionnelle « mécanique » des solides réajuste les représentations de la sexualité féminine à la réalité multiple des femmes. Dépeindre la morphologie et la sexualité féminines autrement qu'en fonction des oppositions clitoris/vagin et actif/passif ébranle enfin l'économie du même, propre à la psychanalyse freudienne. Fonctionnant grâce à des procédés « parodiques » tels que la répétition, l'exagération et la recontextualisation, la stratégie de la *mimésis* développée par Irigaray et par *La turbulence des fluides* permet de repenser la subjectivité féminine différemment et positivement.

Sous l'éclairage de la théorie wittigienne et du film *Rebelles* de Léa Pool, la figure de la lesbienne semble dénaturiser le système hétérosexuel, en fournissant la preuve qu'une femme peut en aimer et en désirer une autre. La théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent toutefois que la répétition parodique de la matrice hétérosexuelle dans le couple lesbien permet autant — sinon plus — d'y arriver. Le film *Rebelles* révèle en outre le caractère oppresseur du régime hétérosexuel, sans toutefois le dénoncer ouvertement comme le fait Wittig. Les essais de cette théoricienne et le long-métrage de Léa

Pool prouvent que la mise en scène d'une sexualité lesbienne spontanée et sensuelle libère la sexualité féminine des contraintes phalliques, du souci de la performance et de sa réduction à certaines zones du corps. Si Wittig attribue à la lesbienne la capacité de dénaturiser le genre parce qu'elle se définit autrement qu'en fonction de sa relation aux hommes, la théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent qu'elle y parvient encore plus lorsqu'elle performe les conventions de genre de manière exagérée. Les procédés parodiques qui accompagnent la mise en scène d'une figure lesbienne renforcent donc le pouvoir qu'elle a de révéler la facticité du genre. Si Monique Wittig soutient l'idée qu'une lesbianisation du monde permettrait d'abolir les catégories de sexe, les critiques de la théorie de Wittig et le film *Rebelles* rappellent pour leur part que le couple lesbien n'échappe jamais complètement à la structure hétérosexuelle et que la figure de la lesbienne peut elle-même devenir une troisième catégorie normative.

La théorie de Judith Butler et le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon révèlent pour leur part que la figure du travesti/transsexuel prouve par sa seule existence que les composantes anatomiques d'une personne ne sont pas toujours en adéquation avec son sexe psychique. Ils laissent toutefois croire que la figure du travesti/transsexuel dénature encore mieux les catégories « homme » et « femme » lorsqu'elle est accompagnée d'une mise en scène parodique des traits de la féminité ou de la masculinité. La mise en scène de deux androgynes dans *Le sexe des étoiles* indique qu'il est aussi possible de dénaturiser les catégories de sexe grâce à la complète suppression des attributs liés à la féminité ou à la masculinité. Voir un travesti/transsexuel être reconnu comme une femme seulement lorsqu'il arbore une panoplie d'artefacts typiquement féminins, tel que c'est le cas dans *Le sexe des étoiles*, prouve en outre que le genre construit le sexe. Le film de Paule Baillargeon et la théorie de Butler illustrent enfin le caractère discriminatoire des normes sociales, en soulignant la violence commise à l'endroit des êtres marginaux.

La théorie de Rosi Braidotti et le film *Borderline* de Lyne Charlebois nous incitent quant à eux à concevoir le sujet nomade comme une allégorie de l'être humain conflictuel, instinctuel et instable, qui ébranle le mode de pensée dualiste, la croyance en une toute-puissance de la raison et l'idée d'une identité substantive immuable. Le film *Borderline* démontre en outre qu'une incarnation littérale — voire parodique — du caractère humain multiple, transitoire et pulsionnel permet encore mieux de révéler la nature du caractère humain dénié par les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste.

En démontrant à quel point les mises en scène et les procédés qui accompagnent les formes alternatives de subjectivité peuvent rehausser leur potentiel subversif, cette étude prouve qu'il est nécessaire de recourir à une analyse sémiotique détaillée pour départager les représentations de la subjectivité féminine qui sont subversives de celles qui ne le sont pas. Pour jauger le potentiel subversif du cinéma féminin à partir d'un échantillon plus important, on ne pourrait pas se contenter d'y relever la présence de formes alternatives de subjectivité féminine. Il faudrait prendre le temps d'analyser en détail



les mises en scène et les procédés qui entourent ces formes alternatives de subjectivité, pour voir si elles consolident ou questionnent les modèles dominants.

À la lumière des quatre analyses filmiques réalisées dans le cadre de cette recherche, les procédés de type « parodique » apparaissent comme un moyen particulièrement efficace de rehausser la force subversive des formes alternatives de subjectivité féminine, que ce soit par la redéfinition positive des figures féminines historiquement dénaturées, par la répétition de la matrice hétérosexuelle dans le couple lesbien, par la performance caricaturale de la féminité ou encore par l'exagération du caractère humain multiple, transitoire et pulsionnel. Dans une recherche ultérieure, il serait donc pertinent d'étudier le fonctionnement subversif des procédés parodiques dans le médium cinématographique à partir d'un corpus filmique plus varié et plus volumineux. Certains seront peut-être même intéressés à vérifier expérimentalement l'impact de ces différents procédés sur les conceptions des spectateurs.

L'exploration que nous avons menée dans le paysage cinématographique féminin québécois révèle en outre que certains films de fiction grand public réalisés par des femmes au Québec proposent des formes alternatives de subjectivité féminine sans critiquer ouvertement le sexisme, les injustices, les rapports de domination et les stéréotypes, comme le fait le cinéma féministe. Si Laura Mulvey (1989) pense qu'un cinéma d'avant-garde ne peut exister qu'en marge du cinéma dominant, nous pouvons, à la lumière de cette recherche, avancer l'idée qu'il existe, à l'intérieur même de l'espace narratif du cinéma dominant, des actes de résistance dont le potentiel subversif fonctionne à la manière d'un cheval de Troie. Si Teresa de Lauretis (1987) fait uniquement référence à des pratiques cinématographiques qui opèrent à un niveau local de résistance, nous pouvons quant à nous affirmer l'existence de pratiques cinématographiques qui diffusent une pensée marginale à plus grande échelle.

En nous inspirant de la définition que Deleuze et Guattari (1975) donnent de la « littérature mineure », nous pouvons aussi lancer l'idée que les films de notre corpus appartiennent à une sorte de cinéma « mineur » qui propose une vision révolutionnaire de la subjectivité féminine, développe une autre conscience, instaure une nouvelle sensibilité, branche chaque histoire individuelle sur le politique et développe les thèmes sous-représentés dans le cinéma dominant. Si l'on se fie à la définition de Deleuze et de Guattari, le terme « mineur » devrait en effet être utilisé pour décrire les actes de résistance qui s'insèrent à même le cinéma dominant, plutôt que pour qualifier un cinéma marginal. Le terme « mineur » devrait en outre être attribué à un cinéma qui accorde la priorité aux traitements des idées plutôt qu'aux idées elles-mêmes, en usant de certains procédés. Alors qu'une littérature [ou un cinéma] « majeure » donne naissance à un contenu qu'elle s'efforce par la suite de mettre en forme, affirment Deleuze et Guattari, une littérature [ou un cinéma] « mineure » anticipe les formes rigides dans lesquelles les contenus pourraient se mouler pour leur faire emprunter, dès le départ, une ligne de fuite créatrice. Autrement dit, une littérature [ou un cinéma] mineure cherche d'emblée à briser les formes d'expression conventionnelles pour que son contenu soit en rupture avec l'ordre établi. À titre d'exemple, précisons

Deleuze et Guattari, la politisation d'un discours peut s'effectuer grâce à un usage parodique et stéréotypé du langage, comme elle peut s'effectuer grâce à un usage démesurément sobre du langage faisant prendre au discours un ton provocateur.

Au demeurant, la quête de représentations alternatives entamée dans le cadre cette recherche mériterait d'être poursuivie sur d'autres terrains théoriques et pratiques. Il serait entre autres intéressant de voir comment la figure de l'hermaphrodite, conceptualisée par Michel Foucault (1980) et mise en scène dans le film *XXY* de Lucía Puenzo, remet en question le classement binaire des sexes. Il serait aussi pertinent de voir comment la figure du *cyborg* (hybride corps-machine), théorisée par Donna Haraway (1991) et illustrée²⁵ par l'artiste Lynn Randolph, questionne la dichotomie nature-culture. Il serait enfin intéressant de voir comment la figure des siamois, mise de l'avant dans le film *Twin Falls Idaho* de Mark et Michael Polish, questionne la singularité humaine en évoquant l'idée d'une « consubstantialité », c'est-à-dire en faisant référence à deux êtres qui partagent la même substance.

*

Au cours de cette recherche, de constants efforts ont été faits pour ne pas reproduire le système de classification rigide qu'il s'agissait de dénoncer. L'écriture de ce mémoire me laisse malgré tout l'impression qu'il est difficile de s'extirper des modèles dominants. Le combat pour transformer notre monde risque à tout le moins d'être long et éprouvant. Mais n'est-ce pas justement en s'éprouvant qu'on se révèle et se transforme dans un même mouvement ?

²⁵

On peut retrouver sa peinture intitulée « Cyborg » sur la couverture du livre de Donna Haraway (1991) aux éditions Routledge/New York.

Bibliographie

- Allen, Suzanne. 1989. « Reliefs. La Crise du concept ». In *Physiologie et mythologie du féminin*, sous la dir. de Jean Decottignies, p. 57-134. Paris : Presses universitaires de Lille.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-peau*. Paris : Éditions Bordas, 254 p.
- American Psychiatric Association. 2004. *Mini DSM-IV-TR. Critères diagnostiques*. Paris : Éditions Masson, 384 p.
- Aumont, Jacques et Michel Marie. 1989. *L'analyse des films*. Paris : Éditions Nathan, 231 p.
- Austin, John L. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil, 183 p.
- Baril, A. 2005. Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé. Mémoire de Maîtrise. Sherbrooke : Université de Sherbrooke, 241 p.
- Barrette, Pierre. 1997. *Cinq films contemporains d'auteurs américains : analyse sémio-pragmatique*. Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 322 p.
- Barthes, Roland. 1978. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Éditions du Seuil, 45 p.
- _____. 1970. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 269 p.
- Bonneville, Luc, Sylvie Grosjean et Martine Lagacé. 2007. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Éditions Gaëtan Morin, 238 p.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 110 p.
- Braidotti, Rosi. 2006. *Metamorphoses: Toward a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge : Polity Press, 317 p.
- _____. 2003. « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ». *Multitudes*, n° 12 (printemps), p. 28-38. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article360>. Consulté le 24 août 2008.
- _____. 1994. *Nomadic Subjects*. New York : Éditions Routledge, 316 p.
- Butler, Judith. 2006a. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam, 311 p.
- _____. 2006b. *Trouble dans le genre*. Paris : Éditions La découverte, 283 p.
- _____. 2005. *Humain, inhumain*. Paris : Éditions Amsterdam, 154 p.
- _____. 2004. *Le pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*. Paris : Amsterdam, 220 p.
- Carrière, Louise. 1983. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Éditions Boréal Express, 282 p.
- Chamberland, Line. 2004. « La pensée "queer" et la déconstruction du sujet lesbien ». *Sisyphé*, avril. En ligne : http://sisyphe.org/article.php?id_article=1052. Consultée le 9 mai 2008.
- Choulet, Philippe. 1996. « Introduction ». *Généalogie de la morale*. Paris : Éditions Garnier Flammarion, p. 7-20.

- De Beauvoir, Simone. 1976 [1949]. *Le Deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris : Éditions Gallimard, 654 p.
- De Lauretis, Teresa. 2007a. *Figure of Resistance*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 310 p.
- _____. 2007b. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : Éditions La Dispute, 189 p.
- _____. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 151 p.
- _____. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 220 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1977. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion, 177 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- _____. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 159 p.
- Demers, Maxime. 2007. « Peu de femmes derrière la caméra. Les réalisatrices québécoises signent une dénonciation ». *Journal de Montréal*, 6 mars.
En ligne : <http://www.canoe.com/divertissement/cinema/nouvelles/2007/03/06/3703657-jdm.html>. Consulté le 3 janvier 2008.
- Descarries, Francine et Marie-Julie Garneau. 2008. *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)*. Montréal : Institut de recherches et d'études féministes, 15 p. En ligne : <http://www.realisatrices-equitables.org/>. Consulté le 21 avril 2008.
- Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 314 p.
- _____. 1979. *Lector in fabula*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 413 p.
- _____. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 313 p.
- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Éditions Gallimard, 211 p.
- Foucault, Michel. 2004. *Philosophie anthologie*. Paris : Éditions Gallimard, 940 p.
- _____. 1980. « Introduction ». In *Herculine Barbin*. New York : Pantheon Books, p. vii-xvii.
- _____. 1976. *La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard, 211 p.
- Haar, Michel. 1993. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris : Éditions Gallimard, 294 p.
- Hackett, Sharon. 2000. « Luce Irigaray , le féminisme et le divin : oser l'inclusion ». *Religiologiques*, n° 21 (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/hackett.htm>. Consulté le 24 août 2008.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Woman*. New York : Éditions Routledge, 287 p.
- Harris, Dan. 2000. *Film Parody*. Londres : British Film Institute, 153 p.
- Irigaray, Luce. 2000. « Tâches spirituelles pour notre temps ». *Religiologiques*, n° 21, printemps. En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/irigaray.htm>. Consulté le 3 janvier 2008.



- _____. 1990. *Je, tu, nous*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 152 p.
- _____. 1989. *Le temps de la différence*. Paris : Librairie générale française, 123 p.
- _____. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Éditions de Minuit, 198 p.
- _____. 1982. *Passions élémentaires*. Paris : Éditions de Minuit, 129 p.
- _____. 1981. *Corps-à-corps avec la mère*. Paris : Éditions de la pleine lune, 89 p.
- _____. 1980. *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris : Éditions de Minuit, 204 p.
- _____. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 224 p.
- _____. 1974. *Speculum et l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 463 p.
- Kaufmann, Pierre. 1998. *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris : Éditions Larousse-Bordas, 933 p.
- Kremer-Marietti, Angèle. 1972. *L'homme et ses labyrinthes. Essai sur Friedrich Nietzsche*. Paris : Union Générale d'Éditions, 314 p.
- Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris : Éditions du Seuil, 737 p.
- Labrèche, Marie-Sissi. 2008. *La brèche*. Montréal : Éditions du Boréal, 157 p.
- _____. 2003. *Borderline*. Montréal : Éditions du Boréal, 159 p.
- Lacroix, Jean-Guy. 1992. *Septième art et discrimination*. Montréal : Éditions VLB, 228 p.
- Lamartine, Thérèse. 1981. *Elles, cinéastes Ad lib*. Montréal : Éditions Remue-ménage, 441 p.
- Lefebvre, Martin. 2007. « Le parti pris de la spectature ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de Rachel Bouvet et Bertrand Gervais, p. 225-270. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- MacKinnon, Catharine A. 1991. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge : Harvard University Press, 350 p.
- Marx, Karl. 1845. « 11^e Thèse sur Feuerbach ». In *Œuvre III*. Paris : Éditions Gallimard, p. 1 033.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1989. « Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre ». In *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, sous la dir. de Anne-Marie Daune-Richard et al., p. 109-148. Aix-en-Provence : Centre d'Études Féminines de l'Université de Provence.
- Meunier, Jean-Pierre et Daniel Peraya. 2004. *Introduction aux théories de la communication*. Paris : Éditions de Boeck, 459 p.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 201 p.
- Nicholson, Linda. 1999. *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern*. Ithaca : Cornell University Press, 179 p.
- Nietzsche, Friedrich. 2000 [1886]. *Par-delà bien et mal*. Paris : Éditions Garnier Flammarion, 285 p.
- _____. 1996 [1887]. *Généalogie de la morale*. Paris : Éditions Garnier Flammarion, 278 p.

- Observatoire de la culture et des communications du Québec. 2009. « Statistiques sur l'industrie du film ». *Institut de la statistique du Québec*, n° 45 (février). En ligne : www.stat.gouv.qc.ca/observatoire. Consulté le 21 octobre 2010.
- _____. 2005. *Statistiques sur l'industrie du film — Annexe statistique*. Québec : Institut de la statistique du Québec, p. 104-122.
- _____. 2004. *Statistiques sur l'industrie du film — Annexe statistique*. Québec : Institut de la statistique du Québec, p. 102-118.
- _____. 1996. *Statistiques sur l'industrie du film — Annexe statistique*. Québec : Institut de la statistique du Québec, p. 94-109.
- Odin, Roger. 1992. « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique ». *Communication*, vol. 13, n° 2, p. 39-58.
- _____. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris*, n° 1, p. 67-81.
- Robert, Paul. 1978. *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*. Paris : S.N.L., 2 171 p.
- Revel, Judith. 2002. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Éditions Ellipses, 68 p.
- Rodriguez, Purificación Mayobre. 2002. « Représentations alternatives de la subjectivité féminine ». *Andaina*, n° 32 (été), p. 30-34. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1542>. Consulté le 9 mai 2008.
- Sadock, Benjamin James et Virginia Alcott Sadock. 2003. *Synopsis of psychiatry*. Philadelphie : Lippincott Williams & Wilkins, 1 460 p.
- Seger, Linda. 1996. *When Women Call the Shots*. New York : Henry Holt, 304 p.
- Sharp, Carolyn. 2000. « Les filles d'Émerentienne : la relation mère-fille comme lieu du divin dans l'oeuvre de Luce Irigaray ». *Religiologiques, Luce Irigaray : le féminin et la religion*, n° 21 (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/sharp.htm>. Consulté le 24 août 2008.
- Shor, Naomi. 1993. « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un ». *Multitude Web*. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article993>. Consulté le 24 août 2008.
- St-Cyr, Luce. « La dimension spirituelle et religieuse chez Luce Irigaray ». *Religiologiques, Luce Irigaray : le féminin et la religion*, no 21 (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/st-cyr.htm>. Consulté le 24 août 2008.
- Wittig, Monique. 2007. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 119 p.
- _____. 1973. *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de Minuit, 188 p.
- Wotling, Patrick. 2001. *Le vocabulaire de Nietzsche*. Paris : Éditions Ellipses, 61 p.

Filmographie

Baillargeon, Paule. 1993. *Le sexe des étoiles*. DVD, coul., son, 100 min. Saint-Laurent : Films Lions Gate.

Briand, Manon. 2002. *La turbulence des fluides*. DVD, coul., son, 113 min. Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm.

Charlebois, Lyne. 2008. *Borderline*. DVD, coul., son, 110 min. Montréal : Studio Max Films.

Pool, Léa. 2001. *Lost and Delirious*. DVD, coul., son, 102 min. Montréal: Film Séville.

Pool, Léa. 1998. *Emporte-moi*. DVD, coul., son, 94 min. Montréal : France Film.

Polish, Michael et Mark. 1999. *Twin Falls Idaho*. DVD, coul., son, 105 min. Hout Bay : Free Range Films.

Puenzo, Lucía. 2008. *XXY*. DVD, coul., son, 90 min. Historias Cinematograficas Cinemania.