



Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

27 mars 2015, Québec

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2015-quebec-26-27-mars-2015/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2015/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Studio P à Québec le 27 mars 2015.

Pour citer ce document :

Julie Ravary, « Identité féminine, sexe et nation : la figure de la femme-nation dans le cinéma québécois des années 1960 », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Studio P, Québec, 27 mars 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2015/Ravary_Julie.pdf

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

Identité féminine, sexe et nation : la figure de la femme-nation dans le cinéma québécois des années 1960

Julie Ravary

Université de Montréal

L'étude de la représentation des rapports sociaux de sexe telle que nous la concevons, consiste au contraire à prendre au sérieux le cinéma de fiction ainsi qu'il s'est construit, comme lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle. [...] Comme des *constructions* culturelles et non comme des reflets de la société: les films participent à la construction des normes sexuées, à la « fabrique du genre » particulière à chaque société et à chaque période.

Noël BURCH et Geneviève SELLIER,
Le cinéma au prisme des rapports de sexe.

En 2004, la revue en ligne *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois* publiait, sous la direction de Bruno Cornellier, un numéro intitulé « Sexe, sexualité et nationalité ». La question principale posée par ces contributrices et contributeurs du numéro était la suivante: comment est-ce que le cinéma québécois peut nous permettre d'interroger l'évolution du lien socioculturel entre discours sexuel et question nationale dans

le contexte spécifique de la province du Québec? Cornellier, dans son article d'introduction « Sexe, sexualité et nationalité: coït interrompu ou orgasme continu », résume le discours sexuel dominant le contexte socioculturel considéré comme l'âge d'or du cinéma au Québec, la Révolution tranquille:

[...] la définition de la nouvelle nation québécoise se voulut d'abord celle d'une remise en scène du récit œdipien patriarcal appliqué au développement et à l'imaginaire d'une communauté. Bref, l'authenticité nationale, selon ce modèle, passe nécessairement par une allégorisation identitaire du sujet national/collectif qui se fait bien souvent par le détour de l'économie des sexes (2004).

Quelles sont les répercussions discursives de cette allégorisation identitaire sexuelle du sujet national dans les fictions présentées dans les films québécois? Comment le cinéma a-t-il participé ou résisté à cette mise en récit de l'authenticité nationale par l'allégorisation sexuelle? Comment s'y est-il opposé? Dans le présent article, j'aborderai à ces questions à partir d'une étude de la construction du discours genré féminin de deux films québécois des années 1960: *Valérie* de Denis Héroux de 1968, œuvre marquant le début du courant *Maple Syrup Porn* ainsi que *Q-bec my love* de Jean-Pierre Lefebvre sorti un an plus tard, soit en 1969, et se voulant un coup de gueule au phénomène *Valérie*.

Afin d'étudier la construction du lien entre identité genrée féminine et fictions nationales dans les représentations visuelles et narratives que propose le cinéma québécois, je me pencherai sur la façon dont les films ont contribué à un discours

national genré parfois unifié et homogène, mais également sur l'emploi du cinéma pour confronter le discours nationaliste patriarcal, voire y résister. La personnification allégorique de la « Femme-nation » me semble le point d'entrée idéal pour étudier ce lien entre discours sexuel et question nationale.

FICTIONS NATIONALES, « *GENDER AND NATION* » ET « *WOMAN AS NATION/FEMME-NATION* »

Le choix de la figure de la Femme-nation pour interroger le lien entre discours sexuel et question nationale est né de la lecture du livre *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figure* (2000) dirigé par Tricia Cusack et Síghle Bhreathnach-Lynch. Cusack, dans le chapitre introductif, se penche sur la place ou plutôt sur l'absence de la femme dans la tradition des *national cultures/cultures nationales*: « *[T]he “national culture” is necessarily a “selective tradition” and reflective of particular interests, rarely those of women* » (2000: 9).

Un second point important soulevé par Cusack, à l'époque en 2000, est l'aveuglement de la littérature scientifique par rapport au caractère genré construit par les fictions nationales:

Meanwhile, the nation, with its abstract civic virtues, is commonly allegorised in images of stereotypical female figures. Yet most texts on nations and nationalism have overlooked, or understated, the significance of gender for the construction of nationalist ideology, national life and the constitution of the state » (2000: 1).

Afin de pallier cet aveuglement, une branche théorique des *Gender studies*, les *Gender and nation*, concentre ses analyses sur le discours genré des imaginaires nationaux et plus précisément sur la représentation de l'identité féminine dans les récits nationaux.

« *GENDER AND NATION* »

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, ces théoriciens et théoriciennes ont traité spécifiquement du problème de la naturalisation de certaines identités sexuelles et genrées et de la marginalisation d'autres par les discours nationalistes à travers diverses époques et au sein de différentes nations. Ces ouvrages ont participé à l'intérêt qu'a porté la troisième vague féministe¹ à l'étude de l'identité nationale dans la construction des identités genrées et sexuelles. L'un des concepts opératoires définis par les *Gender and nation*, pouvant nous permettre de penser l'inscription de la femme dans les récits nationaux est la figure allégorique de la *Woman as nation*. J'emploierai, comme traduction francophone de ce concept, le terme de *Femme-nation*.

1. La troisième vague féministe voit le jour vers la fin des années 1980. Cette nouvelle vague est fondée sur le désir de plusieurs auteurs féministes revendiquant la pluralité de l'identité de la femme. Elle se veut une mise en lumière des différences qui existent entre les réalités des femmes de différentes nationalités, religions, classes sociales et orientations sexuelles. On accuse la deuxième vague de n'avoir présenté qu'un seul portrait, qu'une seule version de ce que peut être la réalité d'une femme.

FEMME-NATION

Ces théoriciens et théoriciennes ont proposé ce concept pour penser précisément la construction des liens entre corps féminin et territoire national, la passivité féminine (objet national) par rapport à l'activité masculine (sujet) ainsi que le caractère hétérosexiste du nationalisme.

V. Spike Peterson, dans son texte « Sexing political identities/nationalism as heterosexism » (1999), souligne justement les dimensions culturelles de la *Woman as nation* qui, selon elle, sont devenues aujourd'hui intrinsèques à la formation d'une identité nationale et donc rarement remises en question :

Nation-as-woman expresses a spatial, embodied femaleness: the land's fecundity, upon which the people depend, must be protected by defending the body/nation's boundaries against invasion and violation. [...] It is to emphasize how gender symbols/discourse/dichotomies stabilized through early state-making produced conceptual and structural effects in the modern era, and that these effects are depoliticized by being taken as « natural » (1999: 68 et 63).

À l'évidence, cette analogie entre la fécondité de la terre et celle de la femme est loin d'être anodine.

Cette figure de la Femme-nation, et plus particulièrement son implication dans la création du lien à la communauté, d'une analogie de la descendance d'un territoire à une mère symbolique, a été pensée par plusieurs théoriciens et écrivains venant du domaine de la fiction littéraire québécoise: Janine Boyard-Frot (1982), Mary Jean Green (2001),

Lori Saint-Martin (1999), Patricia Smart (1990). Ces études ont démontré que cette figure a été investie à maintes reprises par les écrivaines et écrivains québécois.

Malcolm Reid a également observé la construction du lien entre femme et territoire national dans la littérature politique québécoise produite par la revue *Parti pris* durant les années 1960 :

N'oublions pas la symbolique érotique : la terre en tant que femme, la femme en tant que terre. Conclusion inquiétante... Pour confondre l'une et l'autre, la terre doit être bonifiée et animée de bonnes doses de mythe et la femme simplifiée, réduite à un objet de conquête [...] faire d'un même combat la conquête du pays et la conquête de la femme c'est se heurter inévitablement aux revendications autonomes des femmes (2009 : 144).

Bien que cette figure semble avoir été observée et étudiée dans plusieurs formes de littérature québécoise, aucune étude ne s'est penchée spécifiquement sur la présence de la Femme-nation dans le cinéma québécois des années 1960.

FIGURE DE LA FEMME-NATION COMME PERSONNIFICATION ALLÉGORIQUE

Afin d'étudier la Femme-nation en tant que figure narrative, j'aurai recours au concept opératoire de la personnification allégorique. J'emprunte sa définition à Françoise Douay et Agnès Steuckardt comme elles la présentent dans leur texte « Le corps des maîtres mots : l'allégorie comme personnifica-

tion pendant la Révolution française» (2002). Les auteures s'intéressent précisément à l'inscription d'un discours politique sur des corps précis par le biais d'un personnage/d'une figure humaine: «La personnification allégorique intéresse les révolutionnaires par ses qualités pédagogiques, voire propagandistes: elle permet en effet la mise en scène concrète des valeurs idéologiques nouvelles» (2002: 99). Elles choisissent l'exemple de la personnification allégorique de la patrie pour démontrer comment le choix d'un personnage féminin confère un discours genré bien précis à cet élément national:

La patrie est fondamentalement représentée comme une mère: le secours lui est dû. Elle peut prendre la parole avec autorité comme on l'a vu; les rapports à la patrie sont formulés en termes de devoir/trahison: tout Français est un «soldat-né» de la patrie et celui qui la combat est forcément un traître. Il y a là bien sûr quelque sophisme: l'image maternelle est en principe liée à la conception de la patrie comme pays et non à son acception politique. C'est l'amalgame accompli dans le mot pendant la Révolution qui fait glisser vers la patrie politique la dette contractée envers la patrie territoriale (2002: 108).

Ce commentaire sur le lien entre personnification allégorique féminine, patrie politique et territoriale rejoint directement mes premiers constats en ce qui a trait à la mise en scène des personnages principaux féminins de *Valérie* et *Q-bec my love* comme allégorie de la nation.

HISTOIRE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
ET CONTEXTUALISATION DE *VALÉRIE*
ET DE *Q-BEC MY LOVE*

Afin de mieux positionner les films à l'étude, je présente ici une brève description de différents éléments sociaux, politiques et culturels qui agiront comme point d'amorce des hypothèses que je soulève.

Durant la première moitié des années 1960, malgré les grands bouleversements culturels qui secouent la société québécoise, la censure est encore bien présente, autant dans la production cinématographique nationale que dans la distribution et la diffusion des films internationaux dans les salles de cinéma du Québec.

Devant la frustration grandissante des spectateurs québécois, le gouvernement met en place, au début des années 1960, une commission afin de réviser le rôle et les pouvoirs du Bureau de la censure. En 1967, cette commission suggère l'abolition complète de ce bureau. C'est d'ailleurs cet événement qui mènera plusieurs cinéastes à explorer les limites des mœurs sexuelles et de la mise en scène de la nudité pouvant être projetées sur grand écran sans que leurs œuvres soient censurées ou étiquetées pornographiques. C'est le début des *Maple Syrup Porn*.

Le *Maple Syrup Porn*, terme faisant référence au cinéma québécois de «sexploitation»², est un courant cinématographique qui voit le jour en 1968, avec *Valérie*. Ce film devient le plus grand succès au *box-office* de l'histoire du cinéma canadien à l'époque. Devant ce succès commercial, plusieurs cinéastes perçoivent la bonne occasion derrière ce genre filmique alliant des éléments pornographiques dits *soft* dans le contexte sociopolitique de l'époque (montée du mouvement nationaliste et révolution sexuelle). Mis à part Héroux, qui récidivera entre autres avec *L'initiation* (1970) et *7 fois par jour* (1971), Claude Fournier deviendra également un cinéaste emblématique de ce courant, mais penchera plutôt pour une écriture plus comique et dérisoire avec des films tels que *Deux femmes en or* (1970), *Les chats bottés* (1971) et *La pomme, la queue et les pépins* (1974). Entre 1968 et 1971, 12 films de ce genre sont produits au Québec, ce qui totalise près d'un tiers de la production filmique québécoise de l'époque. La popularité de ces films au *box-office* s'essouffle vers la fin des années 1970, ce qui mènera à sa disparition au début des années 1980.

L'émergence concomitante de ces deux phénomènes cinématographiques, soit le *Maple Syrup Porn* ainsi que le

2. Il est important de préciser qu'au Québec, plusieurs critiques de cinéma reconnaissaient bien avant le magazine *Variety* une certaine corrélation entre ces différentes productions cinématographiques québécoises qu'ils nommèrent à l'époque *Cinéma de fesses*. Je choisis d'emprunter le terme *Maple Syrup Porn* puisque celui-ci me semble plus précisément faire référence d'abord directement aux films québécois, mais aussi faire une seconde allusion à l'aspect «sucré/sugar coded» des histoires et des propos parfois risibles et grossiers de ces productions.

cinéma identitaire national, représente bien cette période charnière de la société québécoise marquée par la Révolution tranquille et la révolution sexuelle. Ces deux événements, et surtout les changements socioculturels et politiques qui y sont rattachés, ont été si déterminants qu'il n'est pas rare de retrouver dans le cinéma de cette époque des œuvres portant sur l'identitaire national qui forgent directement un lien avec l'évolution des mœurs sexuelles ou encore des films appartenant à la *Maple Syrup Porn* qui intègrent un discours sur l'émancipation de l'individu à travers son désir de souveraineté nationale. Comme l'écrit Michèle Garneau dans son texte «Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours», «“Déshabiller la petite Québécoise” aura été le grand slogan de cette période marquée par un fort courant nationaliste qui cherche autant à sexualiser la nation qu'à nationaliser la sexualité» (2012: 213). Lorsque Garneau emploie l'expression «Déshabiller la petite québécoise», elle fait directement référence à la citation notoire du cinéaste Denys Arcand publiée dans son texte «Cinéma et sexualité» de la revue *Parti pris* en 1964:

Et à partir du moment où les cinéastes auront oublié leur maman pour déshabiller sereinement leur voisine qui s'appellera Yvette Tremblay ou Yolande Beauchemin, en plein soleil et avec une grande angulaire bien au foyer sur la caméra, à partir de ce moment-là, nous pourrons envisager comme Jean Renoir un cinéma libre en même temps que féroce national. Un cinéma de joie et de conquête (1964: 97).

Cette citation a été reprise par plusieurs et l'expression « déshabiller sa voisine/déshabiller la Québécoise » est devenue, comme le mentionne Garneau, symbolique de l'époque des années 1960 et 1970, non seulement pour le *Maple Syrup Porn*, mais aussi pour le cinéma québécois en général.

ANALYSE FILMIQUE DES DEUX ŒUVRES³

À partir d'une analyse détaillée de scènes précises, je soulèverai les différences ainsi que les convergences dans l'emprunt du corps de la femme comme personnification allégorique de la nation par Héroux (*Valérie*) et Lefebvre (*Q-bec my love*). En bref, je souhaite soulever la dimension politique derrière le « déshabillage de la petite Québécoise ».

VALÉRIE

Comme souligné ci-dessus, *Valérie*, film réalisé en 1968, est l'œuvre pionnière du courant cinématographique *Maple Syrup Porn*. L'histoire du film se ficelle autour de l'émancipation culturelle et particulièrement sexuelle d'une jeune femme. Le film débute lorsque l'adolescente orpheline décide de fuir le couvent avec un ami pour s'exiler vers la métropole montréalaise. Elle se dénichera un emploi comme danseuse à gogo pour ensuite être introduite par une collègue

3. J'aimerais remercier M. Greg Dunning de Cinepix ainsi que Jean-Pierre Lefebvre de m'avoir accordé le droit de publier les photogrammes ci-dessous.

dans le milieu de la prostitution. Valérie quittera ce milieu pour s'établir avec un veuf plus âgé vivant avec son jeune fils. Son émancipation sexuelle ne durera que quelques mois. Elle sera rapidement écartée au profit d'une vie conjugale rangée au bras d'un homme qui lui offre de vivre une expérience maternelle par l'entremise de son fils.

Dans ce film, le cinéaste tisse plusieurs liens clairs et explicites entre la situation de la province québécoise et celle de son personnage principal féminin; le fait qu'elle quitte le couvent pour se diriger vers Montréal établit un lien entre l'exode rural et la séparation de l'État québécois et du clergé durant la Révolution tranquille. Dans une entrevue accordée à George Privet dans le cadre de la série documentaire *Cinéma québécois*, le cinéaste souligne ceci: « Comme le Québec, Valérie exploite ses ressources naturelles » (2008). Il fait ici référence à la nationalisation de l'électricité québécoise. Il ne pourrait être plus clair que le personnage de Valérie représente une personnification allégorique de la nation.

Comme le mentionne le sociologue Jean-Philippe Warren, le mouvement nationaliste québécois avait tendance à associer émancipation identitaire nationale et émancipation sexuelle :

[La Révolution tranquille correspond à] une période d'intenses remises en question de la sexualité, non seulement en continuité avec les tendances libérales à la privatisation du corps et la montée de l'individualisme et de l'intimité, mais à l'intérieur même du courant nationaliste qui n'hésite pas à recycler la sexualité dans sa rhétorique émancipatrice (2012: 172).

Il est de mon avis que, par l'emploi du personnage féminin de Valérie comme figure de la Femme-nation, Héroux s'inscrit dans ce courant de l'époque associant libération nationale et libération sexuelle. Or, lorsqu'on dissèque les modes de regard cinématographique ainsi que l'arc narratif du personnage de Valérie, on observe une proposition cinématographique conservatrice, traditionnelle et misogyne. Une œuvre bien loin d'être le porte-étendard d'une libération sexuelle de la femme, que plusieurs voulaient faire admettre, son auteur le premier.

Le premier acte du film dans lequel Valérie entame son exode rural est non seulement évocateur de l'allégorie Femme-nation, mais il représente aussi la mise en scène typique du corps de la femme dans les *Maple Syrup Porn*.

Dès les premières minutes du film, le cinéaste crée un parallèle entre Valérie et la situation socioculturelle de l'époque. On assistera à une confrontation entre les mœurs sexuelles du clergé canadien-français et l'expérimentation des corps de la jeune génération québécoise que représente Valérie.

Valérie devant le miroir (00:00:00-0:01:17)

La première séquence débute avec un plan rapproché de l'œil d'une femme, que l'on découvrira plus tard être celui de Valérie. Elle trace à l'aide d'un pinceau une ligne noire sur sa paupière. On entend la pièce thématique au piano. Un fondu à l'image nous propose alors un plan plus éloigné dévoilant la moitié supérieure de son visage. Un second fondu sur

image fait ici une ellipse temporelle : elle, nue, assise devant sa coiffeuse et ne tenant plus le pinceau, mais plutôt une brosse à cheveux.



On coupe à cinq reprises toujours dans une transition par fondu sur image. Cette fois-ci, l'espace demeure le même, mais le montage nous fait avancer dans le temps. On assiste en succession à différents mouvements de la part de Valérie ; elle brosse ses cheveux, les relève en chignon, prend un air sérieux, rigole en plaçant l'une de ses mèches blondes sur sa lèvre en guise de moustache, etc.



On termine cette séquence sur un gros plan d'un œil ; cette fois-ci, il s'agit d'une voyeuse qui l'épie. On découvre alors qu'il s'agit d'une religieuse de son couvent.



Ici, ce n'est pas un homme, mais bien le clergé qui assiste à la libération des mœurs de cette jeune femme qui, rappelons-le, est une personnification allégorique de la province.

Valérie présente également des scènes dans lesquelles le « déshabillage » du personnage féminin n'est offert que pour le regard du spectateur. La scène de l'escale en forêt en est un exemple.

L'escale en forêt (00:07:46- 00:09:34)

Lors d'une escale de route entre le couvent et Montréal, Valérie profite du moment durant lequel son motard ajuste la mécanique de son bolide pour enlever son uniforme du couvent et enfiler une tenue plus décontractée. Elle se cache derrière un buisson et se déshabille. Le cinéaste invite le ton érotique en coupant toute source de son diégétique et en insérant subitement une musique langoureuse. La scène est montée de façon à sécuriser le spectateur dans sa position de voyeur.





Dans un montage champ contre champ, le cinéaste retourne à trois reprises sur l'homme qui répare sa motocyclette et qui ne regarde pas Valérie se déshabillant à quelques mètres de lui ou se baignant seins nus dans le lac. Comme l'explique Laura Mulvey dans l'un des textes les plus importants, encore aujourd'hui, des études cinématographiques, « Visual pleasure and narrative cinema », le cinéma propose trois modes de regard :

[...] the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down. There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience (1974: 17).

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette séquence de *Valérie* est que non seulement le cinéaste élimine les deux pre-

miers modes de regard (celui de la caméra et celui de la salle de cinéma), mais il empêche également le personnage masculin de partager la vision du spectateur sur le corps de Valérie. Le plaisir voyeur s'en voit d'autant plus rehaussé puisque le spectateur se conforte dans son intimité, son anonymat et même son exclusivité du corps de Valérie face au personnage masculin à l'intérieur du film.

D'autre part, le découpage des scènes est également évocateur du désir du cinéaste d'étoffer l'expérience de voyeurisme du spectateur. À l'évidence, le cinéaste fétichise la nudité de Valérie en enchaînant de multiples gros plans sur différentes parties de son corps. On indique au spectateur ce qu'il doit regarder. Le cadrage proscrit tout regard qui ne serait pas dirigé vers le corps de l'actrice. Il n'y a aucune ambiguïté, donc aucune culpabilité.

Cet enchaînement de gros plans invite le regard compulsif construit par le cinéma scopophilique auquel faisait référence Mulvey. Selon la théoricienne, la fragmentation du corps que produit cette succession de plans rapprochés soustrait le caractère narratif au personnage fragmenté. Ce personnage en question, qui selon Mulvey est la plupart du temps une femme, deviendrait automatiquement objet du regard et perdrait ainsi toute forme de subjectivité. « *The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look* » (1974 : 14).

Valérie présente de parfaits exemples de la construction d'un personnage féminin comme objet «à regarder». On retrouve entre autres cette caractéristique dans les scènes de «déshabillage» qui, n'ayant aucun contenu narratif, marquent une pause dans l'évolution narrative du film⁴.

Comme souligné plus tôt, le film d'Héroux débarque sur les écrans quelques mois après l'abolition du Bureau de censure en 1967. Plusieurs voient dans ce film un désir de la part d'Héroux d'instruire le peuple québécois que l'on accusait de n'avoir encore rien vu, en matière de sexualité.

La chercheuse Julie Beaulieu, dans son texte «Le plaisir visuel de *Valérie*», se penche justement sur les visées éducatives «sociosexuelles»/l'outil de libération derrière lesquels se cachait Héroux pour motiver la mise en scène des nombreuses «mises à nu» de Valérie :

Le dispositif exhibitionniste qu'est le déshabillage au cinéma, et sur lequel repose le film *Valérie*, réalise un double fantasme voyeuriste : à la fois masculin et nationaliste, d'où l'expression désormais associée au film : «Déshabiller la petite Québécoise». Et c'est d'ailleurs ce que fait le film, déshabiller une jeune fille bien de chez nous, mais dans quel but ? Pour témoigner de la liberté naissante d'une nation qui s'incarnerait dans le portrait d'une jeune femme aux mœurs plutôt légères ? Rien n'est moins certain (2014).

4. Mentionnons entre autres la scène de la salle d'essayage (00:16:00), la scène du massage (00:27:00) et la scène dans le bain (00:31:00).

C'est d'ailleurs une idée que dénonce le cinéaste Jean-Pierre Lefebvre dans une entrevue accordée pour le documentaire *Cinéma québécois*:

Malheureusement, le premier cinéma érotique ici l'a contournée [la libération], l'a évitée complètement. On n'a pas parlé de désir on a parlé de seins, on a parlé de fesses, on a parlé de frustration et donc on a créé un voyeurisme supplémentaire... Ce n'était surtout pas un instrument de libération, c'était justement un cinéma qui jouait sur la culpabilité des Québécois et sur le fait qu'on n'avait pas vu grand-chose. D'ailleurs, c'est tout ça qui m'a fait faire ma colère qui s'appelle *Q-bec my love* (2008).

Dans *Q-bec my love*, pour dénoncer le traitement du personnage féminin dans *Valérie*, Lefebvre pervertit et surtout tourne en dérision l'emploi de la personnification allégorique de la Femme-nation par l'entremise de son personnage féminin principal nommé Q-bec.

Q-BEC MY LOVE

Afin de dénoncer la perversité du discours sexuel de ce film, Lefebvre emprunte directement à Héroux cette personnification allégorique entre corps féminin et nation et la dénude complètement de subtilité: la femme s'appelle Q-bec, entretient des relations intimes avec Peter Ottawa et Sam Washington. La lettre Q du prénom du personnage fait directement référence à son homophone «cul» et par le fait même au qualificatif «film de cul» qui a été associé aux *Maple Syrup Porn*.

Q-bec my love ne présente pas un arc narratif tout à fait conventionnel. Le film est constitué de plusieurs tableaux tous indépendants les uns des autres : des vignettes parfois surréalistes, parfois purement iconiques, parfois empreintes d'une critique sociale explicite. Le personnage de Q-bec est présent dans la majorité des scènes et les vignettes peuvent être comprises comme représentant divers moments de son histoire, de Samuel de Champlain jusqu'à la Révolution tranquille.

Scène de la présentation « historique » du personnage Q-bec (24:05-24:58)

Dans une scène qui alterne entre des plans de Q-bec assise, dialoguant avec la caméra et des plans rapprochés de certaines parties de son corps nu, Q-bec se présente aux spectateurs. Afin de présenter à la fois le texte récité par le personnage et le montage des images qui y sont associées, j'entrecouperais les citations de Q-bec avec des descriptions des images en italique :

Je m'appelle Q-bec. Elle est assise droite, costumée d'un boa de plume, elle parle directement à la caméra.



J'ai 434 ans. Je fus découverte en 1535. *Q-bec couchée sur le ventre, on soulève le drap pour y découvrir son corps nu.*



En 1608, Samuel de Champlain, après avoir aperçu mon cap Diamant. *On coupe à un plan des fesses nues de Q-bec.*



Il débarqua sur moi et débroussailla un coin de ma forêt vierge. Mon nom, d'origine indienne, signifie « passage rétréci ». *Un plan en travelling vers le haut part de ses pieds et monte jusqu'au haut de ses cuisses.*



Samuel me glissa un jour à l'oreille... Samuel me glissa un jour à l'oreille... (Un homme en hors champ lui souffle le texte)... la conversion d'un infidèle vaut mieux que la conquête d'un empire. C'est ainsi qu'il fit d'une pierre deux coups, établissant à force de conversions l'empire de Dieu. *On coupe à un montage de photographies de différentes églises catholiques.*

Cet extrait n'est qu'une des nombreuses scènes pastichant l'emploi de la figure de la Femme-nation par les *Maple Syrup Porn*. De plus, par le biais de l'insertion d'un commentaire du souffleur de texte hors champ et par le fait que Q-bec s'adresse directement à la caméra, Lefebvre brise le quatrième mur rappelant au spectateur qu'il regarde une œuvre de fiction construite pour un public.

Le « rhabillage » (00:14:12- 0:17:38)

Dans cette scène, Lefebvre capture en plan large Q-bec et Peter Ottawa faisant dos à la caméra.



À l'habitude, durant les scènes de nudité, les personnages à un certain point font face à la caméra et la séquence est éditée autour d'une succession de gros plans. On regarde Q-bec et son partenaire se rhabiller dans une mise en scène intentionnellement ennuyeuse et mécanique. Comme l'explique Mulvey, ce refus du plaisir voyeur, cet *unpleasure* est en fait l'une des armes les plus fortes qu'un cinéaste peut prendre pour contester les mécanismes qu'emploie le cinéma dit « traditionnel » pour produire du désir à l'écran :

As an advanced representation system, the cinema poses questions of the ways the unconscious structures ways of seeing and pleasure in looking...The alternative [cinema] is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire (1974: 7 et 8).

La trame sonore propose également un paradoxe important : le cinéaste insère une musique lascive rappelant celle qui est normalement utilisée lors des scènes de *strip-tease* et en voix hors champ, on nous présente différentes données géographiques sur le Canada et le Québec. À travers ces juxtapositions paradoxales, Lefebvre déstabilise et dénature les attentes du spectateur.

Le miroir (0:18:06-0:18:44)

Alors qu'Héroux utilisait tous les moyens à sa disposition pour conforter le spectateur dans une position de voyeurisme, Lefebvre s'efforce de son côté de soutirer les plaisirs aux scènes de nudité en déconstruisant toute illusion de fiction. Dans la scène du miroir, il confronte par différents procédés cinématographiques les habitudes/attentes narratives du spectateur en ce qui a trait à la nudité féminine construite entre autres par *Valérie*.

La scène est tournée en plan large, une porte s'ouvre et on peut voir au fond de la pièce le personnage de Q-bec nue, les bras croisés se cachant la poitrine.



La scène coupe pour reprendre à la même prise de vue du départ. Ce montage produit un effet aguichant pour le spectateur qui se voit donner une image alléchante pour se la faire dérober quelques secondes plus tard. Dans la deuxième prise, la caméra pénètre dans la pièce, on se rapproche du corps de Q-bec. Peu à peu, elle décroise son bras gauche, on aperçoit alors que la femme tient un miroir rond, elle le déplace tranquillement vers son sexe.



La caméra est alors si près de son corps que la seule image dans le cadre devient alors la présence de l'équipe de tournage qui est reflétée par le miroir.



Le *close-up* sur le corps de la femme brise complètement la fiction transparente du film dans laquelle le spectateur est habituellement immergé. Il rappelle qu'il y a une équipe de tournage derrière ce plan : on brise le quatrième mur. L'équipe du film tente de capturer, à travers un zoom lent, les moindres détails du corps dénudé de l'actrice, mais Q-bec refuse en posant un miroir sur son corps, renvoyant ainsi le reflet de l'équipe de tournage qui se voit confrontée à son propre voyeurisme.

Lefebvre insère également dans l'environnement sonore un commentaire sur le voyeurisme au cinéma ; en voix hors champ on peut entendre un homme dire : « Si Dieu créa la femme, le cinéma créa le trou de serrure. » Avec cette phrase, Lefebvre renvoie encore à l'aspect parfois pervers du cinéma en faisant référence au symbole du voyeurisme par excellence : le trou de serrure. Mulvey aurait certainement félicité l'exercice de ce film qui, cinq ans avant la publication de son fameux article « Visual pleasure and narrative cinema », pervertissait déjà les mécanismes du regard au cinéma.

Jouets de guerre (0:44:16-0:46:30)

La scène des jouets de guerre est sans aucun doute celle qui pousse le plus loin les limites de la personnification allégorique de la Femme-nation : étendue nue sur un lit, Qbec se fait bombarder par des armes jouets que manie le personnage de Sam Washington. Il joue littéralement à la guerre sur son corps et Q-bec gémit à chaque attaque.



Sam commente à voix haute la scène de combat. Le lien entre le corps de la femme et le territoire national ne pourrait être plus évident. Mentionnons également que la scène est tournée en une seule et longue prise. La caméra est mobile et, plutôt que de focaliser sur le corps nu de la femme comme les films populaires de l'époque le faisaient habituellement, le mouvement est complètement désintéressé de cette exhibition. On lui préfère le scénario de guerre que nous offre Sam en suivant plutôt chaque mouvement de ses avions et chars d'assaut de plastique. Le corps de Q-bec entre et sort du cadre selon le va-et-vient des jouets sur son corps. On peut

comprendre ce choix esthétique comme un désir de confronter de nouveau le spectateur dans ses attentes.

Ces scènes de *Q-bec my love* décrites ci-dessus sont très clairement construites pour faire ressortir le paradoxe derrière la représentation des personnages féminins comme allégorie d'une nation entière comme la présentait le film devenu culte, *Valérie*.

NOUVELLES OUVERTURES ET CONCLUSION

Pour faire écho à une question soulevée en introduction, rappelons que *Valérie* et *Q-bec my love* sont des exemples péremptifs de la façon dont le cinéma a participé à la mise en récit de l'authenticité nationale par l'allégorisation sexuelle, et qu'il l'a également dénoncée.

Dans une entrevue que Lefebvre m'a accordée en avril 2014, le cinéaste décrit sa perception du film quarante-cinq ans plus tard :

C'est un film [*Q-bec my love*] qui s'inscrit dans l'évolution de notre cinéma, de notre mentalité, qui est contre la censure autant que contre une vague qui était au fond commerciale, mais qu'on disait libératrice de la femme et de sa sexualité. Comme je dis souvent c'était une colère, un geste de colère en me disant : *si on veut faire des films de cul faisons-le, mais ne prenons pas toutes les précautions, n'utilisons pas tous les prétextes*. C'était une époque où on pouvait faire des films dans un état d'urgence.

Ce film de Lefebvre est encore considérablement méconnu du public et étonnement oublié d'une majorité d'ouvrages

historiques sur le cinéma québécois alors que *Valérie* est devenue un film culte, un emblème des films des années 1960, mentionné et étudié par de nombreux historiens, chercheurs et critiques de cinéma. Il y a eu à la fin des années 1960 une vague de films qui a utilisé la situation sociopolitique et le décloisonnement des mœurs sexuelles pour faire quelques sous sur le dos d'une société qui avait soif de libération sociale et sexuelle. Et il y a aussi eu des artistes qui, voyant l'hypocrisie derrière ces mises en image de la nudité féminine, se sont efforcés de les dénoncer. Ne les oublions pas.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCAND, Denys (1964), « Cinéma et sexualité », *Parti pris*, n° 9, p. 90-97.
- BEAULIEU, Julie (2014), « Le plaisir visuel de Valérie », *Nouvelles Vues*, n° 15 (hiver 2013-2014), [En ligne], [<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-15-hiver-2013-14-les-pratiques-visuelles-pre-cinematographiques-dirige-par-g-lacasse-et-l-pelletier/articles-hors-dossier/le-plaisir-visuel-de-valerie-par-julie-beaulieu/>], (15 janvier 2015).
- BOYNARD-FROT, Janine (1982), *Un matriarcat en procès: analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal.
- BURCH, Noël, et Geneviève SELLIER (2009), *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Édition Vrin.
- CORNELLIER, Bruno (2004), « Introduction. Sexe, sexualité et nationalité: coït interrompu ou orgasme continu », *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois*, n° 2 (été-automne), [En ligne], [http://cinemaquebecois.net/edition2/parler_cornellier.htm], (15 janvier 2015).
- CUSACK, Tricia, et Síghle BHREATHNACH-LYNCH (2000), *Art, Nation, Gender: Ethnic Landscapes, Myths, and Mother-Figures*, Aldershot, Édition Ashgate.
- DOUAY, Françoise, et Agnès STEUCKARDT (2002), « Le corps des maîtres mots: l'allégorie comme personnification pendant la Révolution française » dans Joëlle GARDES TAMINE (dir.), *L'allégorie corps et âme: entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- GARNEAU, Michèle (2012), « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours », dans Jean-Philippe WARREN (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, p. 208-224.

- GREEN, Mary Jean (2001), *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal, McGill and Queen University Press.
- HÉROUX, Denis (2008), « Entrevue avec George Privet », *Cinéma québécois*, Télé-Québec, Montréal.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre (2008), « Entrevue avec George Privet », *Cinéma québécois*, Télé-Québec, Montréal.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre Lefebvre (2014), « Entrevue sur *Q-bec my love* », propos recueillis par Julie Ravary le 2 avril à Montréal.
- MULVEY, Laura (1974), « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, p. 6-18.
- PETERSON, V. Spike (1999), « Sexing political identities/Nationalism as heterosexism », dans Sita RANCHOD-MILSSON et Mary Ann TÉTREAU (dir.), *Women, States, Nationalism: At Home with the Nation?*, New York, Éditions Routledge, p. 55-82.
- REID, Malcolm (2009), *Notre parti est pris. Un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene.
- SMART, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique.
- WARREN, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel: la sexualité dans la revue *Parti pris* », dans Jean-Philippe WARREN (dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, p. 172-195.