



Pouvoir et déclin de l'intime : Films postréférendaires, identités genrées et identités sexuelles

Par Julie Ravary

The attempt to include only films that are somehow linked to a project of emergent, progressive nationalism will inevitably lead to romantic, and perhaps most importantly incomplete history of a national cinema.

~ Jerry White, «National belonging: Renewing the concept of national cinema for a global culture»¹

Postréférendaire :

Relatif à la suite des événements découlant du Référendum tenu par le gouvernement du Québec le 20 mai 1980 sur l'avenir de la nation.

Syndrome postréférendaire :

État d'âme et d'esprit empreint de malaise et d'inquiétude qui se manifeste par divers événements, attitudes et comportements individuels et collectifs depuis le Référendum.

~ Jean-Pierre Bonhomme, Michel Dongois et Pierre Migneault, *Le syndrome postréférendaire*²

La mise en récit de l'histoire d'un cinéma national se voit influencée par l'écriture de l'histoire sociale, politique et culturelle de la nation en question. Le cinéma québécois n'y fait pas exception. Il ne s'agit que de recenser le nombre d'études portant sur le cinéma québécois ayant abordé la thématique de la politique, et plus particulièrement les différentes manifestations et remous du mouvement nationaliste indépendantiste, pour comprendre à quel point le cinéma québécois fut très souvent pensé en fonction de son contexte sociopolitique. L'une des périodes étudiées par ce corpus de littérature s'étant penché sur le lien entre nationalisme et cinéma québécois est celle des années 80. Pierre Véronneau, dans son texte « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de

¹ Jerry White, « National Belonging: Renewing the Concept of National Cinema for a Global Culture» dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, issue 2. 2004. p. 214.

² Jean-Pierre Bonhomme, Michel Dongois et Pierre Migneault (éds.), *Le syndrome postréférendaire*. Montréal, Édition Stanké. 1989. p. 1.

l'histoire? » (2008), résume l'impact de la défaite du Oui au référendum de 1980 pour le milieu du cinéma québécois :

Il était inévitable que le cinéma [québécois] fasse écho au référendum de 1980, d'autant plus qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que dans son ensemble le milieu du cinéma accordait son appui à la souveraineté-association. Mais la victoire du Non rend les gens amers et tétanise le milieu culturel, ce qui va se refléter dans plusieurs films.³

Cette ère cinématographique qu'ont été les années 80 porte d'ailleurs un nom plus qu'évocateur : l'ère des films « postréférendaires ». L'emblème de cette période est sans aucun doute devenu le film de Denys Arcand *Le Déclin de l'empire américain* (1986).

Malgré le fait que la vision d'Arcand face à l'avenir du projet national soit dans son ensemble plutôt pessimiste, il n'en demeure pas moins que le cinéaste porte une réflexion explicite sur l'évolution du mouvement nationaliste et plus particulièrement l'évolution des changements sociopolitiques engendrés par la Révolution tranquille, qui fut freinée par la défaite du Non en 1980. Le film d'Arcand, par son ton polémiste, sa distribution d'acteurs et d'actrices étoiles et sa grande popularité, tant locale qu'internationale, est devenu un marqueur historique cinématographique d'une époque déterminante pour la société québécoise. On peut tout à fait considérer *Le Déclin de l'empire américain* comme prenant part (et une part capitale!) à l'histoire romancée du cinéma national dans lequel il s'inscrit, un phénomène culturel auquel fait référence White ci-haut.

Quelques mois avant la sortie du film d'Arcand, un cinéaste coécrit et réalise un film proposant un ton et un style contrastant au *Déclin*. En empruntant les codes du film noir, en présentant des personnages possédant des identités hétérogènes et en félicitant, par un « happy-ending » empreint de symbolisme, deux personnages habituellement marginalisés par le cinéma (la femme « masculine » et l'homme

³ Pierre Véronneau, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire? » dans *Cinémas*, vol. 19, n°1, 2008. p. 94.

homosexuel), le film *Pouvoir intime* (1986) d'Yves Simoneau est une véritable bouffée d'air frais pour cette période postréférendaire du cinéma québécois.

Contrairement au film d'Arcand, *Pouvoir intime* est représentatif des œuvres exclues des grandes lignes de l'histoire romancée de son cinéma national auxquelles fait référence White dans la citation ci-haut. Il est de notre avis que *Pouvoir intime* demeure une œuvre méconnue, non pas par son manque de résonnance au contexte socio-politique de l'époque mais, plutôt puisque sa vision de la société québécoise ne cadre pas avec l'histoire romancée du mouvement nationaliste et sa représentation (son ressentiment face à) de la défaite du référendum.

Par une étude détaillée de son inscription dans l'histoire du cinéma québécois, nous souhaitons rendre hommage à l'œuvre d'Yves Simoneau *Pouvoir intime*. Notre approche n'est ni une critique objective ni une étude analytique. L'objectif de ce texte est de fournir des informations narratives et visuelles sur un film qui n'a jamais été distribué en VHS ou en DVD. Le fait que la seule copie de visionnement public réside à la *Cinémathèque québécoise* est la cause (ou la conséquence) du manque de rayonnement de ce film dans l'histoire du cinéma national québécois. Tout au long de ce texte, nous proposerons différentes hypothèses théoriques féministes et/ou historico-culturelles quant aux raisons de son absence des grandes lignes romancées du cinéma québécois. Ces propositions sont avant tout des pistes de réflexion qui n'agissent qu'en tant qu'agrément au recensement descriptif du film. Notre objectif est avant tout de faire découvrir ce film à ceux et celles qui n'auraient pas encore eu la chance de croiser son chemin. Nous tenons d'ailleurs à remercier Isabelle Desmarais de *Téléfiction* ainsi que les acteurs (Pierre Curzi, Jacques Godin et Jacques Lussier) et l'actrice (Marie Tifo) du film qui nous ont permis d'emprunter et de publier les éléments visuels que vous trouverez dans cet article.

Description et pistes de réflexion

L'étude de la mise en scène des deux personnages principaux, soit Roxane (la femme « masculine » hétérosexuelle) et Janvier (l'homme homosexuel) dans le contexte

socioculturel et politique de la nation québécoise des années 80, saura informer mes constats quant à la proposition inédite de Simoneau pour l'époque. En bref, nous comptons interroger cette production cinématographique en lien avec une dimension spécifique du cinéma national dans lequel il s'inscrit, soit à l'ère cinématographique post-référendaire des années 80. Mentionnons d'emblée que *Pouvoir intime* est sans aucun doute un film postréférendaire. Il propose simplement une vision différente de l'avenir, de l' « après », une lointaine version de celle proposée par plusieurs films de l'époque, dont celui de Denys Arcand.

Mon hypothèse est la suivante : c'est précisément à travers les personnages de Roxane et de Janvier que *Pouvoir intime* se propose comme un film « postréférendaire », un « postréférendaire » à l'opposé de la proposition d'Arcand. *Pouvoir intime* confronte un des aspects importants du mouvement nationaliste québécois de l'époque qui semble symptomatique d'un phénomène socio-culturel observé par la branche théorique féministe des *gender and nation* : le caractère hétérosexiste sous-jacent au développement de l'imaginaire national proposé par certains mouvements nationalistes. Afin de mieux comprendre ce phénomène socio-culturel, voici une brève description des grandes lignes de la théorie des *gender and nation*.

Gender and Nation

Durant les années 80, une branche de la discipline des *gender studies* concentre ses études sur le lien entre la construction des identités nationales et la représentation des identités sexuelles et genrées dans les récits nationaux propagés par ce que Benedict Anderson a appelé l' « imaginaire national »⁴. On appellera cette branche les « *gender and nation* ». Traitant spécifiquement du problème de la naturalisation de certaines identités sexuelles et genrées et de la marginalisation de d'autres par les imaginaires nationaux, à travers diverses époques et au sein de différentes nations, ces théoriciennes et théoriciens ont identifié les identités genrées impulsées par la rhétorique nationaliste. Ces ouvrages participèrent à l'intérêt que porta la troisième

⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities*. New York et Londres : Éditions Verso, 1983.

vague féministe⁵ pour l'étude de l'identité nationale dans la construction des identités genrées et sexuelles. Avant de débuter l'analyse des œuvres à l'étude, procédons à une revue étayée de la branche théorique des *gender and nation* par le biais de trois auteures spécifiques qui, selon nous, fournissent des pistes pertinentes à notre analyse de *Pouvoir intime*.

Sinha, Peterson et Sharp

Dans l'introduction de son texte « *Gender and Nation* » (2013), Mrinalini Sinha propose une synthèse des avancés théoriques du courant des *gender and nation*. Elle débute en soulignant la contribution de cette branche théorique aux aveuglements des études des États-nations/nationalismes, mais également à la discipline des études féministes. « If the scholarship on nationalism had demonstrated a certain indifference to gender as a category of analysis », souligne Sinha, « feminist scholarship was equally guilty of neglecting the study of the nation and of nationalism ».⁶

Selon Sinha, par le biais de leurs études du caractère inventé de l'identité nationale ainsi que de l'institutionnalisation de l'« Autre » sexuel et genré, les *gender and nation* ont ouvert la voie pour penser l'essence exclusive des discours nationalistes non seulement pour les identités genrées et sexuelles mais, également pour les identités ethniques, religieuses et de classes sociales :

Because the construction of national identities does not “depend on the existence of any objective linguistic or cultural differentiation but on the subjective experience of difference” it necessarily entails a continuous process of defining itself against a host of “others”.⁷

⁵ La troisième vague féministe voit le jour vers la fin des années 1980. Cette nouvelle vague est fondée sur le désir de plusieurs écrivaines et écrivains féministes revendiquant la pluralité de l'identité de la femme. Cette troisième vague 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.

⁶ Mrinalini Sinha, « *Gender and Nation* » dans *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, dirigé par Carole R. McCann and Seung-kyung Kim. Édition Routledge, 2013. p. 227.

⁷ Ibid. p. 228.

Cette subjectivité dans la construction de la nation nous oblige à reconsidérer les facteurs historiques et évolutifs des récits nationaux :

The gendered articulation of the nation—no less than its articulation in other forms of organizing differences—can be examined only in concrete historical situations [...] All nations are gendered, but there is no one privileged narrative of the gendering of nations.⁸

Remettre en contexte la perspective historique de la nation est exactement ce que nous souhaitons faire par le biais de notre analyse du « film postréférendaire ». Un second concept descriptif guidant notre étude des films d'Arcand et de Simoneau est celui avancé par V. Spike Peterson selon lequel l'identité politique nationaliste serait hétérosexiste. Dans « Sexing Political Identities / Nationalism as Heterosexism » (1999) Peterson décrit son concept comme suit:

Heterosexism presupposes a binary coding of polarized and hierarchical male/masculine and female/feminine identities (ostensibly based on a dichotomy of biophysical features) and denies all but heterosexual coupling as the basis of sexual intimacy, family, life, and group reproduction. And heterosexism is key to nationalism because today's state-centric nationalisms [...] not only engage in sexist practices that are now well documented by feminists, but also take for granted heterosexist sex/gender identities and forms of group reproduction that underpin sexism but which are not typically interrogated even in feminist critiques.⁹

L'auteure conclut que les idéologies nationalistes à travers les époques ont participé à une double marginalisation, en excluant autant sur une base de l'identité genrée que sexuelle. Cette idée de Peterson quant à la marginalisation d'identités précises par les mouvements nationalistes sera idoine à notre analyse des personnages « marginaux » de Roxane et Janvier.

De son côté, Joanne Sharp dans « Gendering Nationhood: A Feminist Engagement with National Identity » (1999) abonde dans la lignée du théoricien Benedict Anderson voulant que la nation ne soit pas créée à un moment originel distinct, mais plutôt par une répétition de symboles qui deviennent faits admis sur l'histoire et l'unicité de la

⁸ Ibid. p. 232.

⁹ V. Spike Peterson, « Sexing political identities/nationalism as heterosexism » dans *Women, States, Nationalism: At Home with the Nation?*, édité par Sita Ranchod-Nilsson et Mary Ann Tetreault, New York, Édition Routledge, 1999. p. 59.

nation en question. Les *gender and nation* ont également observé d'autres manifestations de l'idéologie nationaliste à travers la formation de symboles précis en lien avec la définition d'identité sexuelle et genrée. Mentionnons par exemple l'étude de l'archétype de la famille nucléaire hétéropatriarcale, les politiciens comme pères symboliques de la nation, la figure de la Terre-mère (corps de la femme/mère comme territoire national) ou encore la définition hégémonique de l'identité masculine militante. Sharp souligne justement qu'il ne faut pas négliger que, dans sa promotion d'une version particulière et étroitement définie de la masculinité, l'idéologie nationaliste s'avère également potentiellement oppressante et sexiste envers les versions/identités masculines qui ne cadrent pas dans l'identité privilégiée par cette idéologie :

But just as this gendering of the national privileges the masculine over the feminine, so too does it privilege one particular notion of masculinity. Nationalist rhetoric is characteristically heterosexual/heterosexist, most especially in its promotion of the nuclear family.¹⁰

Elle propose d'ailleurs un rapprochement tout à fait éclairant entre ce qu'elle appelle la généalogie poststructurelle de la construction sociale de l'identité de genre développée par la théoricienne féministe Judith Butler et la construction du fait « national ». Tout comme les définitions de la masculinité et de la féminité propagées par l'hégémonie dominante, les mouvements nationalistes, mouvements fondateurs de toutes nations, prolifèrent d'une manière semblable des versions bien définies et cadrant dans l'histoire romancée de la nation.

Cette valorisation d'une certaine version de la masculinité au détriment des « autres » versions de la masculinité et de la féminité en général par certains mouvements nationalistes, a également été observée dans certains discours politiques québécois. Dans « Writing the History of Sexuality and 'National' History in Quebec » (2005) Jeffery Vacante se penche sur les discours sexuels enchâssés dans certaines strates du mouvement nationaliste de la Révolution tranquille :

The Quiet Revolution, then, became the means through which the feminized, emasculated, and "homosexualized" man/nation could reassert

¹⁰ Joanne R. Sharp, « Gendering Nationhood: A Feminist Engagement with National Identity » dans *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, dirigé par Nancy Duncan, New York, Édition Routledge, 1996, p. 105.

his/its heterosexuality [...] “National” liberation, then, can be seen as little more than a means of entrenching traditional sexual hierarchies and reaffirming a male virility that is thought to be missing. In the process, heterosexual expression becomes naturalized alongside the attainment of Quebec independence.¹¹

L'historien et sociologue Robert Schwartzwald s'est d'ailleurs intéressé au lien entre discours sexuel et question nationale dans de nombreuses études dont plusieurs avaient précisément pour objet la société québécoise. Dans « La fédérastrophobie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille » (1997), l'auteur interroge « l'allégorisation de la question nationale selon une mise en scène de la différence sexuelle »¹² dans certaines œuvres littéraires et cinématographiques québécoises. Il choisit précisément *Pouvoir intime* comme contre-exemple de la tendance d'un certain cinéma nationaliste prenant place au Québec à l'époque.

Cependant, le film [*Pouvoir intime*] n'aura pas recours à une allégorie de dysfonction sexuelle pour expliquer la dissolution de ces codes [« sûrs »], de même qu'il s'abstient de stigmatiser ses personnages les plus marginaux- les hommes gais et une femme « masculine »- ou de les tenir responsables de cette déchéance. Au contraire, le film nous fait nous demander selon quel droit, hors de la convention elle-même, nous avons pu croire que ces codes devaient fonctionner.¹³

C'est exactement dans cette confrontation des conventions entourant les discours sexuels comme allégorie de la question nationale que nous concevons *Pouvoir intime* comme une œuvre postréférendaire.

Plutôt que de discriminer deux identités habituellement condamnées par l'idéologie hétérosexiste, soit l'identité sexuelle non hétérosexuelle et l'identité genrée féminine, comme l'ont fait nombreux films nationalistes, Simoneau choisit au contraire de privilégier précisément ces deux personnages, Roxane et Janvier, en faisant d'eux les uniques survivants. Nous proposons l'hypothèse qu'en renversant le sort habituellement réservé au personnage de la femme « masculine » et de l'homme « homosexuel » dans

¹¹ Jeffery Vacante, « Writing the History of Sexuality and “National” History in Quebec », dans *Journal of Canadian Studies*, vol. 2, n°39, 2005. p. 37-38.

¹² Robert Schwartzwald, « La fédérastrophobie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille. », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n°1, 1997. P.129.

¹³ Ibid. p.141.

les codes narratifs du film noir, Simoneau prend position quant au discours identitaire nationaliste québécois, une position politique éclairante à bien des égards et qui, encore aujourd'hui, est malheureusement méconnue contrairement à d'autres.

Analyse filmique de *Pouvoir intime*

Je propose une analyse des personnages de Roxane et Janvier en me penchant particulièrement sur la mise en scène de leur féminité et masculinité à travers le concept de performativité tel que décrit par Judith Butler.¹⁴ Nous sélectionnons cinq séquences qui sauront informer nos constats quant à la représentation des identités sexuelles et genrées que présente *Pouvoir intime*.

Schéma narratif

Pouvoir intime fut présenté pour la première fois en 1986. Ce film est une scénarisation de Pierre Curzi et d'Yves Simoneau. Ce dernier assure également la réalisation de l'œuvre tandis que Curzi tient le rôle de l'un des personnages principaux, un brigand nommé Gildor. L'intrigue du film, se résumant principalement à un vol à main armée qui tourne mal, n'est en fait qu'une trame de fond au propos central du film : les différentes relations qui se tissent et se délient entre les personnages tout au long du film.

La distribution est complétée par Marie Tifo dans le rôle de Roxane, Jacques Lussier dans le rôle de Janvier ainsi que Robert Gravel dans le rôle du gardien de banque Martial. Roxane fait partie de la bande de brigands qui manigance le vol d'un camion de banque. Martial, l'un des gardiens de ce camion, restera coincé à l'intérieur du véhicule pendant le vol. Janvier est le conjoint de Martial. Il sera témoin de l'enlèvement de celui-ci devant la façade du casse-croûte dans lequel il travaille.

¹⁴ Dans *Undoing Gender* (2004), Butler indique que les conceptions idéologiques rattachées aux identités de genre ne sont jamais résolues, qu'elles sont constamment réinventées et qu'elles sont foncièrement influencées par le contexte historique, social, culturel et politique dans lequel elles évoluent : « Terms such as “masculine” and “feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose. » (p. 10)

Film noir

Lorsqu'on se penche sur les éléments esthétiques les plus reconnaissables du film noir tels que les costumes, les décors et la direction de la photographie, on peut facilement reconnaître l'influence de ce genre filmique dans la réalisation de Simoneau. Il existe également une autre composante de l'œuvre qui rappelle beaucoup le film noir et qui, contrairement aux éléments visuels et sonores, n'est peut-être pas si flagrante au premier coup d'œil : la dialectique entourant la masculinité et la féminité, élément inhérent au film noir. Richard Dyer dans son texte « Postscript : Queers and Women in Film Noir » (2000), explique la place importante accordée à l'élaboration et à la performativité des identités de genre :

Film noir queerness suggests that the feminine is not coterminous with womanhood –that there are different ways of being feminine, that some men can be feminine, that some women can be effeminate. [...] I'm inclined to believe that most culture works to hold the line of sexual differentiation, but not film noir, or at any rate not always definitely.¹⁵

La construction du personnage de Roxane s'inscrit tout à fait dans la ligne du constat que fait Dyer sur le discours de la féminité dans le film noir. Un exemple de cette discussion entourant l'identité genrée prend place dans la scène où Roxane fait sa première apparition.

¹⁵ Richard Dyer, « Postscript: Queers and Women in Film Noir », *Women in Film Noir*, Édité par E. Ann Kaplan. British Film Institute, 2000. p. 129.



Scène 1: L'entrée en scène de Roxane

Cette séquence débute avec un plan moyen en plongée sur les chaussures de Roxane. Un plan sur des bottes de cuir brunes qui pourraient autant appartenir à un homme qu'à une femme. La caméra se déplace tranquillement vers le haut du corps de la femme. On aperçoit encore une fois des vêtements qui ne laissent pas présager l'identité féminine du personnage : elle est vêtue d'un pantalon de couleur kaki, d'une ample chemise et d'un blouson de cuir brun. Ce n'est qu'en apercevant son visage que l'on peut constater que ce corps est celui d'une femme. Dès le premier plan de Roxane, on met l'accent sur le jeu de la performativité des genres et surtout sur les présomptions vestimentaires associées à la féminité et à la masculinité. Quelques scènes plus tard, lors de la rencontre entre Roxane et Théo, le brigand à la tête du groupe, l'allure plus « masculine » de Roxane sera abordée de façon plus explicite.



Scène 2 : Présentation de Roxane à Théo

Cette séquence débute avec un plan d'ensemble de l'entrepôt de théâtre. La caméra, dans un travelling avant, se rapproche de Roxane qui fait son entrée dans cet espace. Roxane inspecte le lieu. Cet endroit rempli de torses de plâtre, de mannequins et de costumes, ajoute à l'élément performatif de cette scène. On aperçoit la silhouette de Théo au deuxième étage. Il descend tranquillement les escaliers tout en épantant Roxane qui se tient dans la seule lumière de la pièce, comme si elle se tenait sous un projecteur. Théo s'approche d'elle, mais demeure dans l'ombre. Roxane, se sentant scrutée de la tête aux pieds, demande à l'homme s'il cherche quelqu'un de plus féminin

pour les besoins du vol.¹⁶ Gildor entre alors dans le cadre. Théo avance dans la lumière et lui signifie qu'en effet il cherche quelqu'un de plus féminin. Gildor intervient en suggérant qu'un caractère plus féminin « s'arrange facilement », ce n'est qu'une question de vêtements. La scène se termine sur la réaction des trois protagonistes à ce commentaire : ils se regardent et se sourient. Quelques scènes plus tard, lors du vol, Roxane délaissera son blouson de cuir et son pantalon ample pour un tailleur rose et une perruque aux cheveux longs, question de jouer un rôle « plus féminin » qu'on lui a attribué, soit celui d'une secrétaire. Cette scène rappelle le caractère performatif des identités de genre tel que suggéré par Butler. La féminité pour Roxane relève de choix lucides et non de fins ensoi. Son identité de genre n'est pas fixe, mais multiple et performative.

Dans une entrevue accordée à la revue *Séquences* en 1986, Simoneau témoigne de l'importance pour lui de renverser la figure de la femme-accessoire.

Nous avons décidé de modifier le personnage pour éviter de tomber encore une fois dans le piège de la femme-accessoire. [...] Dans un film noir, il y a toujours un héros qui, après une quête de l'absolu, va se faire tuer à la fin. Nous avons pris le même pattern pour le renverser, comme une photo dont on prend le négatif. Voilà une fille qui cherche l'absolu et qui, à la fin, s'en sort.¹⁷

Simoneau réussit son pari : il détourne l'axiome de la femme-accessoire en faisant de Roxane le personnage le plus indispensable du groupe de brigands. Non seulement elle n'est pas qu'accessoire, mais ce sera elle qui gardera son sang-froid durant le crime, motivera les troupes et effectuera la majorité des tâches physiques. Son identité et sa version de la féminité seront toujours assumées et, à aucun moment, problématiques ni pour elle ni pour ses acolytes. En laissant de côté son blouson de cuir et son pantalon ample pour un tailleur rose, question de jouer une secrétaire pour les besoins du vol, Roxane nous rappelle que les identités de genre ne sont ni binaires ni fixées ; elles relèvent plutôt de constructions culturelles, de choix et non de fins en soi.

¹⁶ Théo cherche une femme qui pourrait jouer le rôle d'une secrétaire se faisant kidnapper par les brigands en espérant forcer ainsi les gardiens à lui donner les clés du camion qu'il souhaite voler.

¹⁷ André Giguère, « Images d'ici » [Entrevue avec Yves Simoneau], *Séquences*, n°124, avril 1986. p. 8-9.

Comme l'écrit Butler : « [...] what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status ».¹⁸ Une des réflexions sur la performativité des identités genrées, et surtout sur les constructions socioculturelles de celles-ci, se produit également lors de l'association entre Janvier et Roxane.

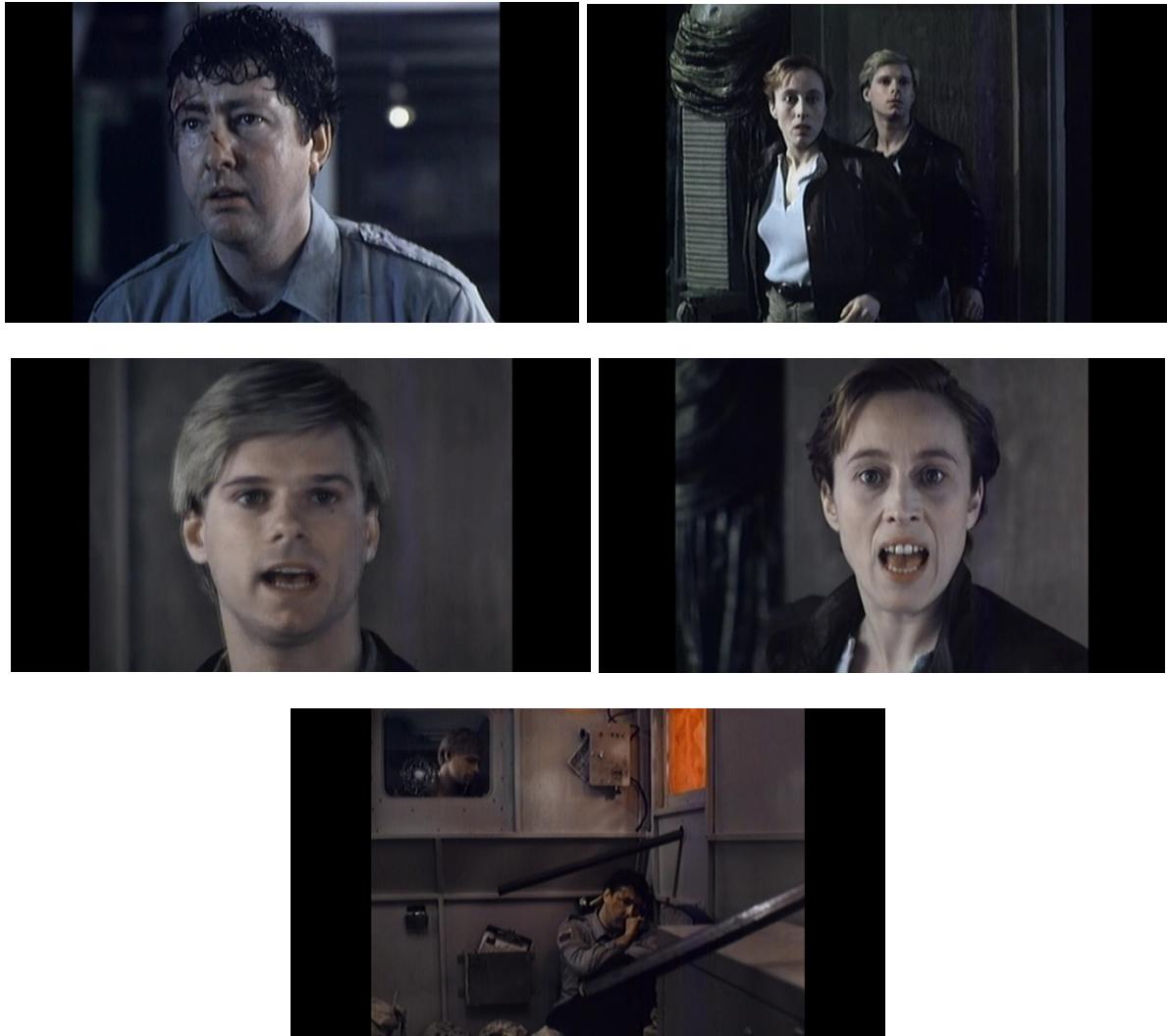


Scène 3 : Rencontre entre Roxane et Janvier

Après de nombreuses tentatives et échecs à convaincre Martial de sortir du camion, Roxane propose à son groupe de demander l'aide de Janvier afin de faire entendre raison à son conjoint enfermé dans le camion. La mise en scène de cette séquence est construite de manière à suggérer un jumelage entre les corps de ces deux personnages : Roxane et Janvier sont habillés de façon identique. Leur blouson, la couleur de leur chemise et de leur pantalon, même leur coupe de cheveux est similaire. Les allures semblables de Roxane et Janvier incorporent la flexibilité, la commutativité

¹⁸ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, dirigé par Carole R. McCann et Seung-kyung Kim, Routledge, 3ième édition, 2013. p. 463.

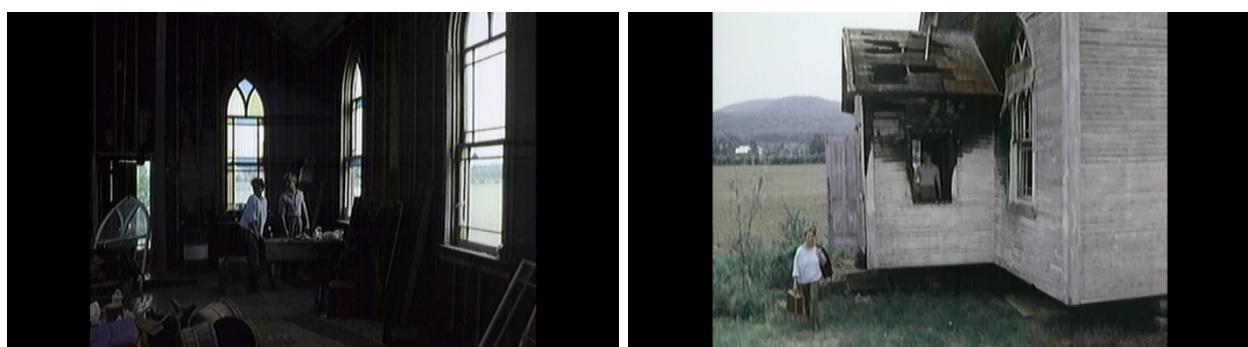
et, dans ce cas-ci, même l'interchangeabilité des performances de la masculinité et de la féminité entre l'homme et la femme. Ce brouillement des corps de Roxane et de Janvier viendra même jusqu'à fourvoyer Martial dans sa perception de la réalité. Dans la séquence qui relate l'arrivée de Janvier à l'entrepôt de théâtre, la vue de son conjoint aux côtés de Roxane fera croire au gardien de prison qu'il est en train d'halluciner.

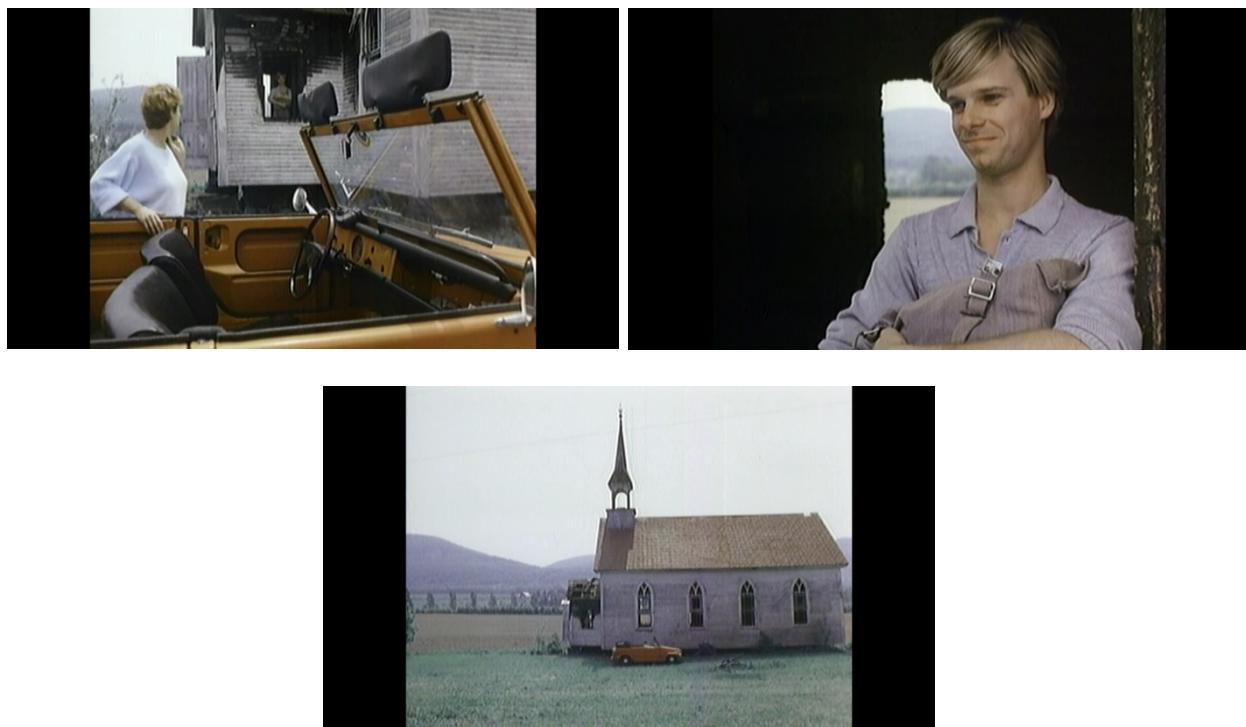


Scène 4 : La confusion de Martial

Cette séquence débute avec la première tentative de Martial de sortir du camion dans lequel il est reclus depuis le vol. La porte de l'entrepôt s'ouvre. On coupe alors à une prise à deux de Roxane qui entre dans la pièce suivie de près par Janvier. Les prises suivantes consistent en un montage rapide entre les visages de Martial, Janvier et

Roxane : on coupe à un plan moyen de Martial, puis à un plan moyen de Janvier qui appelle son conjoint. On revient à Martial, puis à Roxane et par la suite à Janvier. Martial semble de plus en plus confus par ce qu'il voit. Pour suggérer cette confusion de la part du gardien de prison face à la ressemblance entre les corps de Janvier et Roxane, le cinéaste alterne rapidement les prises créant un brouillage entre leur visage. On va même jusqu'à interchanger leur voix : on entend la voix de Roxane sortir de la bouche de Janvier et vice-versa. Martial, croyant sombrer dans la folie, rebrousse chemin et retourne rapidement s'enfermer dans son camion. Janvier tentera de le faire sortir, mais en vain : l'homme est convaincu d'halluciner la présence de Janvier sur le corps de Roxane.





Scène 5 : Séquence finale

La bande de brigands propose au gardien Martial de lui laisser la vie sauve à condition qu'il débarre la porte du camion. Ce dernier refuse de coopérer. Le tout se termine très mal pour la majorité des personnages : les gardiens de prison, les brigands, les policiers corrompus, tous y laisseront leur peau à l'exception de Roxane et Janvier qui réussiront à se sauver avec le butin. La scène finale, suivant la fusillade de l'entrepôt, débute avec un plan rapproché sur un contenant de verre emprisonnant un papillon de nuit, une main faisant résonner le verre à l'aide d'un couteau. On reconnaît le couteau que Martial a offert à Janvier avant le vol. La caméra recule tranquillement nous dévoilant que cette main est celle de Roxane. Elle entend un bruit, saisit son couteau et le plante sur la table. Une main entre dans le cadre, dépose un journal et un pistolet, celui que Gildor avait donné en cadeau à Roxane. La main soulève le contenant de verre libérant ainsi le papillon. On coupe à une prise à deux, en plan moyen, nous révélant ainsi que cette main était celle de Janvier. Roxane et Janvier en sont même venus à interchanger leur cadeau offert par leur amant respectif. Ils échangent quelques informations. On comprend alors qu'il s'agit du lendemain de la fusillade et

que Roxane et Janvier ont réussi à s'enfuir. Roxane se lève, on coupe à un plan large. On découvre alors le lieu dans lequel elle se trouve. Comme la scène ne débute pas avec un plan d'ensemble, à première vue, ce décor de vieux bois et de vitraux nous rappelle l'entrepôt de théâtre. Les vitraux en forme d'arche nous informent que Janvier et Roxane sont plutôt dans une église abandonnée. La prochaine prise le confirme : après avoir partagé le butin avec Janvier, Roxane sort de l'église. L'image remplie de symboles (de l'entrée de l'église brûlée aux champs verts à perte de vue) suggère également que les deux protagonistes ont quitté la ville. Janvier observe Roxane de l'intérieur de l'église. Ils se sourient et se séparent.

En situant le dénouement de ce film dans une église brûlée abandonnée, le cinéaste met en scène un relent de l'histoire du Québec. Le symbole de désuétude des ruines de l'église fait écho à une période post-Révolution tranquille, mais propose ici une inversion de l'exode rural associé à cette période. Roxane et Janvier quittent la métropole et trouvent refuge dans cette campagne. La caméra magnifie le paysage tandis que la musique englobant cette scène crée une atmosphère apaisante autour de cette église rurale. Il est clair ici que Simoneau propose une vision alternative de l'accès à la « modernité » de la société québécoise que plusieurs ont associé à cette séparation entre l'État et l'Église.

En gardant comme uniques survivants les personnages de Roxane et Janvier, Simoneau offre un dénouement rarement vu dans le cinéma québécois. Comme le souligne Thomas Waugh dans son texte « Ashes and Diamonds in the Year of the Queer » (1986), ce dénouement peut même sembler inédit pour le septième art à l'époque:

[*Pouvoir intime*] includes film star Marie Tifo in a tomboyish part whose sex role reversal complements the refreshing nonstereotype design of the film. [...] I can't resist mentioning the magically satisfying ending in which for the first time in film history the queer actually gets off with the loot.¹⁹

¹⁹ Thomas Waugh, « Ashes and Diamonds in the Year of the Queer » *The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, Duke University Press, 2000. p. 169.

Alors que Waugh soulignait quelques mois après la sortie de *Pouvoir intime* l'importante contribution du film à l'histoire du cinéma, quinze ans plus tard Bill Marshall, dans son livre *Quebec National Cinema* (2001), procède à une remise en contexte du rôle primordial de ce film pour la tradition du cinéma queer au Québec : « If there is little in Québec cinema that can approximate to the British and American New Queer Cinema of the early 1990s», affirme Marshall « a truly penetrating meditation on gender, sexuality, and nation can be found in Yves Simoneau's second feature, *Pouvoir intime* of 1986». ²⁰

Cette méditation entre genres, sexualité et nation, auquel fait référence Marshall, trouve tout à fait écho dans les lignes de pensée des *gender and nation*. Comme souligné plus tôt, l'un des concepts opératoires de cette théorie est que les mouvements nationalistes privilégient une identité genrée et sexuelle très précise (masculine et hétérosexuelle) au détriment des autres. Tamar Mayer dans son livre *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation* (2000) écrit « throughout the contemporary world these power systems [les différentes formes de nationalismes] generally reward heterosexual males and often punish women and gays ». ²¹ Dans *Pouvoir intime* c'est complètement le contraire. Ce sont les femmes et les gais qui sont récompensés et les hommes hétérosexuels qui périssent. À la lumière de cette citation, il semble indéniable que *Pouvoir intime* met en scène un discours sexuel à l'antithèse de celui proposé par les discours nationalistes de l'époque.

Postréférendaire versus syndrome postréférendaire

Les œuvres postréférendaires ne se résument pas uniquement aux films ayant mis en scène l'amertume de la défaite du Non, il s'agit simplement d'œuvres ayant pensé le référendum comme une scission ouvrant une nouvelle période (infortune ou non selon les positions). Dans *Le Déclin de l'empire américain*, Denys Arcand propose précisément une mise en image du syndrome postréférendaire. Le syndrome

²⁰ Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, Montréal et Kingston, McGill et Queen University Press, 2001. p. 128.

²¹ Tamar Mayer, *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, New York, Édition Routledge, 2000. p. 4.

postréférendaire est une des dimensions, une des visions que l'on peut avoir de la période postréférendaire. Comme le soulignait Véronneau, puisque la majorité des cinéastes québécois en 1980 affectionnait le projet nationaliste et que ceux-ci ont proposé des représentations de la société québécoise s'apparentant à ce qu'on a appelé le « syndrome postréférendaire », c'est cette vision de la période qui domine l'« histoire romancée », à laquelle fait référence White du cinéma québécois des années 1980.

De son côté, Simoneau met en scène cette « fin » d'une période que plusieurs ont associée à la « modernité québécoise » et propose plutôt la suite, le « post » comme une occasion de briser des barrières, de changer les codes et de proposer un modèle québécois plus inclusif. Pour toutes ces raisons, *Pouvoir intime* est un film postréférendaire bien inscrit dans son contexte de cinéma national de l'époque. Or, malgré son avant-gardisme sur plusieurs aspects, comme l'ont souligné Waugh, Marshall et Schwartzwald, il semble avoir été exclu de l'histoire romancée du cinéma national québécois, et ce, pour les raisons bien précises que j'ai soulignées ci-haut.

Conclusion

Plusieurs ont souligné le caractère problématique quant à la représentation du personnage de Claude, l'homme homosexuel et de certaines femmes dans *Le Déclin de l'empire américain*.²² À la lumière de ces constats, si l'on considère l'immense popularité du *Déclin de l'empire américain*, autant du point de vue du public que de sa place dans les ouvrages historiques québécois comparativement à la réception de

²² À titre d'exemple, mentionnons une citation de Thomas Waugh quant au personnage masculin homosexuel et à l'un des personnages féminins hétérosexuels : « No one knows what to make of Arcand's giving the gay character an AIDS-like non-AIDS illness (he pisses a very dramatic toiletful of blood early in the picture) [...] Many feminists have had similar reservations about Arcand's rendering the woman part-time lecturer as a masochist (played by the very unsubmitive rock singer, Louise Portal).» dans « Ashes and Diamonds in the Year of the Queer : *Decline of the American Empire*, *Anne Trister*, *A Virus Knows no Morals*, and *Man of Ashes* » (2000, 168).

Pouvoir intime,²³ il est tout à fait possible de tirer des constats quant à la version privilégiée à l'époque du lien entre sexe et nation dans le cinéma québécois et sa société. *Pouvoir intime* fait partie de l'histoire des œuvres avant-gardistes ayant défriché des chemins moins évidents pour l'époque dans laquelle elles s'inscrivaient. Or, trente ans plus tard, il est temps de rendre ses pellicules de noblesse à un film qui, dans sa mise en scène des identités genrées et sexuelles, en éclairera encore plusieurs.

Par le biais de ce texte, nous avons tenté de proposer différentes pistes pouvant expliquer l'omission de *Pouvoir intime* dans l'histoire romancée du cinéma québécois. En prenant en considération le contexte particulier du cinéma québécois des années 1980, son inscription dans la tradition du film noir, et une analyse filmique pointue de la mise en scène des identités genrées et sexuelles, il a été démontré que *Pouvoir intime* offre une vision à nulle autre seconde du lien entre discours sexuel et question nationale en période « postréférendaire ».

Julie Ravary est étudiante au doctorat à l'Université de Montréal. Sa thèse « Terre-mère : une figure engrainée dans le cinéma québécois » porte sur l'histoire de la figure genrée de la Femme-nation/Terre-mère dans le cinéma québécois.

²³ Selon mes recherches, ce film n'a jamais été distribué en DVD. La seule copie disponible pour visionnement public à Montréal réside à la Cinémathèque québécoise. Nous souhaitons d'ailleurs remercier le co-scénariste et acteur du film Pierre Curzi pour le prêt de sa copie personnelle.

Références

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, New York et Londres : Éditions Verso, 1983.
- Bonhomme, Jean-Pierre, Michel Dongois et Pierre Migneault (éds.). *Le syndrome postréférendaire*, Montréal, Édition Stanké, 1989.
- Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, dirigé par Carole R. McCann et Seung-kyung Kim, Routledge, 3ième édition, 2013.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*, New York, Édition Routledge, 2004.
- Dyer, Richard. « Postscript : Queers and Women in Film Noir », *Women in Film Noir*, dirigé par E. Ann Kaplan, Londres, British Film Institute, 2000.
- Giguère, André. « Images d'ici » [Entrevue avec Yves Simoneau], *Séquences*, n°124, avril 1986.
- Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*, Montréal et Kingston, McGill et Queen University Press, 2001.
- Mayer, Tamar. *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, New York, Édition Routledge, 2000.
- Peterson, V. Spike. « Sexing political identities/nationalism as heterosexism » dans *Women, States, Nationalism: At Home with the Nation?*, édité par Sita Ranchod-Nilsson et Mary Ann Tetreault, New York, Édition Routledge, 1999.
- Schwartzwald, Robert. « La Fédérastrophobie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille. », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n°1, 1997.
- Sharp, Joanne R. « Gendering Nationhood: A Feminist Engagement with National Identity » dans *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, dirigé par Nancy Duncan, New York, Éditions Routledge, 1996.
- Sinha, Mrinalini. « Gender and Nation » dans *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, dirigé par Carole R. McCann and Seung-kyung Kim. Édition Routledge, 2013.
- Vacante, Jeffery. « Writing the History of Sexuality and “National” History in Quebec », dans *Journal of Canadian Studies*, vol. 2, n°39, 2005.

Véronneau, Pierre. « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire? » dans *Cinémas*, vol. 19, n°1, 2008.

Waugh, Thomas. « Ashes and Diamonds in the Year of the Queer : *Decline of the American Empire, Anne Trister, A Virus Knows no Morals, and Man of Ashes* » *The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, Duke University Press, 2000 (Article publié à l'origine en 1986).

White, Jerry. « National belonging: Renewing the concept of national cinema for a global culture» dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, issue 2, 2004.

Filmographie

Le Déclin de l'empire américain. Réalisation: Denys Arcand, 1986, DVD, 102 min.

Pouvoir intime. Réalisation: Yves Simoneau, 1986, DVD, 85 min.