



GRAAT On-Line #22 - October 2019

« Fils de la Laurentie » : Sexualité explicite et malaise identitaire dans *Laurentie*

Maude Riverin

Université du Québec à Montréal

Dans un article portant sur la relation entre la construction de l'identité nationale et l'expression de la sexualité dans les films québécois post-référendaires¹ à partir de 1980, Julie Ravary présente l'idée selon laquelle la manière dont s'écrit l'histoire d'un cinéma national est nécessairement influencée par l'histoire de tous les enjeux sociaux, politiques et culturels qui ont façonné la nation en question (Ravary, 2016, 55). Essayer de concevoir comment les réalisateurs, au Québec et ailleurs, ont travaillé à créer des images de leur nation respective appelle ainsi, pour une compréhension claire, l'influence directe des contextes sociopolitiques sur la création d'images (Maggi, 1970 ; Nagel, 1998 ; Pryke, 1998 ; Ravary, 2016). Ravary poursuit par ailleurs en remarquant le caractère hétérosexiste sous-jacent au développement de certains récits nationaux (56). Il s'agit là d'une affirmation qui peut paraître audacieuse. Ceci dit, elle n'est pas la seule, ni même la première à affirmer une telle chose. La question n'est pas ici de débattre sur les possibles compréhensions de l'hétérosexisme au sein des mouvements nationaux, ni de nier les spécificités liées aux identités nationales en pleine et constante construction. Le texte de Ravary établit plutôt les bases permettant une observation du cinéma québécois depuis que le « non » l'a emporté sur le « oui » au référendum de 1980, laissant le projet de la souveraineté québécoise à un avenir vague et incertain.

Ravary n'est pas non plus la première à avoir remarqué un possible parallèle entre le nationalisme et les questions se rapportant aux enjeux liés à la sexualité. Joane Nagel, par exemple, explore, dans son article « Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations », les manières dont la masculinité, d'un point de vue intime, a été cadrée au sein des idéologies nationalistes. Elle écrit :

[Masculinity has been shaped] through the construction of patriotic manhood and exalted motherhood as icons of nationalist ideology; through the designation of gendered 'places' for men and women in national politics; through the domination of masculine interests and ideology in nationalist movements; through the interplay between masculine micro cultures and nationalist ideology; through sexualized militarism including the construction of simultaneously over-sexed and under-sexed 'enemy' men (rapists and wimps) and promiscuous 'enemy' women (sluts and whores) » (Nagel, 1998, 242).

Sur une note similaire, le sociologue Sam Pryke a lui-même exploré ce qu'il qualifie de *motivations nationalistes* en relation avec les discours portant sur le sexe et la sexualité (Pryke, 1998, 529). Dans son article « Nationalism and Sexuality, What Are the Issues? », il affirme que les interconnexions entre la construction de l'identité nationale et la sexualité ont produit des récits – vrais et imaginés – qui ont travaillé à façonner les manières dont les nationalités ont été, et sont encore, perçues internationalement (cela incluant les stéréotypes sexuels, les façons d'inclure et d'utiliser la et les sexualités dans les conflits nationaux et l'expression de la et des sexualités dans les discours nationaux et la construction d'identités nationales). Il écrit par ailleurs :

it only really states that there is a general assumption that the world is divided not only by cultures and languages but also by sexualities, and that Benedict Anderson's conception of a nation as an 'imagined community'² – understood as a subjective social construction – is of use in this » (Pryke, 1998, 531).

Le corpus choisi par Pryke est composé majoritairement d'œuvres issues des pays dits *en développement*, et de la manière dont les histoires et enjeux coloniaux, sociaux, politiques, culturels et économiques ont forgé des normes en matière de sexualité – il mentionne d'ailleurs, à titre d'exemple, le cas de l'homosexualité en Afrique du Sud.

Même si le présent article ne considère pas le même corpus, il n'en reste pas moins que la compréhension que fait Pryke de la relation entre la sexualité et les considérations nationales et nationalistes demeurent pertinentes. La sexualité, en tant que notion qui interagit avec les identités humaines, existe forcément au sein d'une sphère sociale et tout ce qui arrive autour de nous forge donc nos propres définitions de la sexualité – qu'elles soient individuelles ou nationales. Ainsi, si la sexualité peut être considérée comme étant toujours sociale, il serait donc vrai d'affirmer qu'elle est impliquée – peut-être même implicitement – dans la construction de l'identité nationale.

Dans le cadre spécifique qui nous intéresse aujourd'hui, la sexualité et les considérations nationales et nationalistes sont intrinsèquement connectées. Le nationalisme québécois a une intime relation avec la sexualité qui reflète, à la fois, l'importance du catholicisme dans la construction d'une identité canadienne-française et la libération sexuelle qui a suivi la Révolution tranquille³. Dans tous les cas, le lien unissant la sexualité au nationalisme s'est forgé jusqu'à devenir partie prenante de la conscience nationale québécoise : des réalisateurs comme Denys Arcand et, plus récemment, Xavier Dolan⁴, pour ne nommer qu'eux, ont en effet fait de ce lien une partie essentielle de leurs œuvres, où la sexualité à l'écran est utilisée afin de mobiliser un récit plus large entourant la construction de l'identité nationale. Dans un autre article portant sur la relation entre le nationalisme québécois et l'utilisation de la sexualité au cinéma, Gilbert Maggi affirme également que la sexualité, au Québec, existe comme phénomène social formé à l'intérieur d'enjeux sociopolitiques spécifiques au contexte national québécois (1970). À ce sujet, il semble intéressant – et tout autant pertinent – de s'interroger sur cette relation toujours existante, mais le texte de Maggi ayant été écrit en 1970, il s'agira, cette-fois-ci, d'une perspective plus contemporaine considérant des œuvres plus récentes, lesquelles ont le potentiel de refléter plus adéquatement l'état de la construction identitaire québécoise chez les générations plus jeunes. Plusieurs travaux de nature académique ont déjà été écrits sur l'analyse du cinéma québécois du point de vue du nationalisme et de la question identitaire ; ceci dit, même les travaux plus récents se penchent encore sur un corpus cinématographique passé (Bachand, 2008 ; Cornellier, 2005-2006 ; Poirier, 2005 ; Ravary, 2016 ; Sirois-Trahan, 2009-2010). Avec l'importance croissante du multiculturalisme, comment le nationalisme se retrouve-t-il négocié par les

nouvelles générations de cinéastes québécois ? Et plus précisément, comment la sexualité et le nationalisme sont-ils aujourd'hui définis dans les films réalisés par ces jeunes cinéastes ?

C'est lors d'une table-ronde organisée par *Les Rendez-vous du cinéma québécois* de 2009 que l'on entend, non pas pour la première fois dans l'histoire du cinéma québécois, mais pour la première fois dans le contexte des cinémas des années 2000, l'appellation de *nouvelle vague* pour définir et décrire le cinéma québécois des années 2010. Cette table-ronde aura désigné les films produits et/ou réalisés au Québec depuis le tournant de 2010 comme appartenant à une certaine *nouvelle vague québécoise* (Dequen & Gajan, 2011 ; Bailey, 2010) – sans date précise, le commencement de cette dite *nouvelle vague* se situerait aux alentours de 2007-2008 avec l'arrivée de réalisateurs comme, en commençant, Rafaël Ouellet, Stéphane Lafleur, Maxime Giroux, Simon Lavoie, en autres. Et plus tard, Anne Émond et Chloé Robichaud. Sans oublier également l'arrivée de Xavier Dolan. Cette *nouvelle vague* donc, se caractérise par : de nouveaux modes de production et de distribution, par une reconnaissance à l'international, une influence directe et assumée d'Hollywood sur la manière de filmer et de raconter des histoires. De même que l'influence grandissante du multiculturalisme québécois sur les histoires racontées.

Ce n'est pas la première fois qu'une période du cinéma québécois est caractérisée comme étant une potentielle *nouvelle vague*. On avait déjà évoqué, par exemple, le cinéma de Denys Arcand, à ses débuts, comme instigateur d'une certaine *nouvelle vague* québécoise. Toutefois, il reste que, pour plusieurs auteurs, le tournant des années 2010 marque en effet un *renouveau* dans le cinéma québécois (Dequen et Gajan, 2011 ; Galiero, 2013 ; Poirier, 2005 ; Sirois-Trahan, 2010). En considérant l'importance du multiculturalisme toujours en croissance au Québec, de même que le projet souverainiste qui, depuis le référendum de 1995, a été relégué à un avenir flou, vague et, pour le moins qu'on puisse dire, incertain, comment se donne aujourd'hui à voir le nationalisme dans ces œuvres de cette dite *nouvelle vague*?

En utilisant plus précisément le film de 2011 *Laurentie*⁵ (réalisé par Mathieu Denis et Simon Lavoie⁶), l'objectif de ce présent article est d'observer la manière dont a été mis en scène un portrait cru de la difficulté pour les jeunes québécois francophones de négocier leur identité nationale – entre l'héritage francophone du

Québec et son contexte multiculturel toujours en croissance. *Laurentie* présente l'histoire de Louis (Emmanuel Schwartz), un francophone vivant à Montréal qui se sent soudainement menacé par l'arrivée de son nouveau voisin, un anglophone prénommé Jay (Jade Hassouné). Mélangeant ensemble la sexualité ambiguë de Louis et sa haine grandissante pour son voisin, le film ne met pas seulement en place un personnage en quête de sa propre identité, mais dessine également un discours critique sur les façons dont la jeunesse francophone québécoise gère sa conscience nationale.

La jeunesse francophone québécoise post-référendaire a dû négocier à la fois l'aspect historique de l'identité québécoise et la position multiculturelle dans laquelle elle vit désormais. *Laurentie* devient alors, dans ce contexte, porteur des récits de pluralités et d'ambivalence qui coïncident avec la tension existant entre l'identité nationale telle que construite par leurs parents et grands-parents et la formation de nouvelles identités émergeant du contexte contemporain du multiculturalisme. C'est à travers son voisin que Louis devient conscient de cette tension, alors qu'il se retrouve confronté à un récit différant des sensibilités historiques ayant jusqu'à présent forgé l'identité francophone du Québec. Cette tension qui, dans le présent article est comprise comme *malaise*, est mise en scène par l'entremise de l'utilisation d'une sexualité explicite – à la limite de la pornographie – où l'érotique est entremêlé au récit politique de l'identité nationale et où ces scènes à caractère sexuel déstabilisent les discours et imaginaires traditionnels de l'identité québécoise francophone.

La manière dont *Laurentie* est ici considéré reflète, de façons similaires, comment Bill Marshall (2011) définit la relation entre sexualité et nationalisme. Dans son ouvrage portant sur le cinéma national québécois, il écrit que les mouvements nationalistes ont privilégié une identité genrée et sexuelle spécifique, une identité basée sur l'hétérosexualité masculine. D'autres auteurs en sont également venus à une conclusion semblable, à savoir que les identités nationales et politiques étaient hétérosexistes (Peterson, 1999 ; Ravary, 2016). Ceci dit, c'est dans sa mise en scène d'une sexualité explicite et d'un désir homosexuel implicite que *Laurentie* transgresse la traditionnelle rhétorique genrée de la construction de l'identité nationale. Ce que le présent article propose de faire ici, c'est spécialement de s'intéresser à l'analyse de la manière – et des manières – dont le film intègre l'érotique et le sexuel au sein d'une

vision critique sur le nationalisme québécois : comment la sexualité explicite expose-t-elle les manières dont la jeunesse québécoise francophone doit négocier et gérer — ou non — une identité nationale en pleine redéfinition, et comment cette exposition dérange-t-elle les récits traditionnels face au nationalisme?

La Laurentie : l'identité nationale québécoise

D'après la notion largement connue de la *communauté imaginaire* de Benedict Anderson, l'auteure spécialiste en études internationales Pauline Curien affirmait que l'identité nationale, de manière générale, dépendait principalement et surtout des récits imaginaires à travers lesquels se construisait une identité en créant et en forgeant un *Autre* — que c'est en se constituant un *Autre* que l'on détermine, donc par opposition, sa propre identité (Curien, 2003, 39 ; Sirois-Trahan, 2009-2010). Les identités collectives imaginaires et imaginées sont donc des produits et des productions de facteurs symboliques unis dans un même discours harmonieux qui garde les membres de cette même société ensemble, en situant l'idée de l'identité nationale comme existant à l'extérieur et en contraste avec les autres sociétés existant ailleurs. Ce discours symbolique, par lequel l'identité nationale se construit comme unique et original, module, ajuste et harmonise donc les imaginaires nationaux qui produisent les individus de cette société et crée, par le fait même, une dynamique où un individu comprend son appartenance nationale en opposition à celle des autres — en opposition à celle d'autrui, ailleurs.

Joëlle Rouleau, qui a récemment soutenu une thèse de doctorat portant sur le cinéma québécois, considère l'identité nationale québécoise de manière similaire: la notion de l'identité, en elle-même, renvoie automatiquement à l'*Autre* — autrement dit, à la compréhension que l'un s'est fait de l'*Autre*. En d'autres mots, et de manière très — peut-être même trop — simpliste : nous ne sommes pas comme les autres (Rouleau, 2015, 37). Rouleau supporte son affirmation en situant l'histoire nationale francophone du Québec dans le contexte du colonialisme. Même s'il est nécessaire et essentiel de reconnaître la présence coloniale française sur les territoires autochtones et les impacts néfastes et toujours actuels de cette présence, il demeure que la présence coloniale anglaise sur les populations québécoises francophones a créé une minorité

collective de francophones qui a par la suite, et comme le constate Rouleau, construit son identité nationale collective comme *Autres* (43-44).

Kathryn Woodward, dans son ouvrage *Identity and Difference* (2002), définit d'ailleurs cette possibilité de concevoir la notion de l'*Autre* et elle écrit que l'identité marque les façons à partir desquelles nous sommes, tout comme les autres le sont également, différents de ceux qui ne partagent pas le même imaginaire :

Identity marks the ways in which we are the same as others who share that position, and the ways in which we are different from those who do not. Often, identity is most clearly defined by difference, that is by what it is not [...] social order is maintained through binary oppositions in the creation of 'insiders' and 'outsiders' as well as through the construction of different categories within the social structure where it is symbolic systems and culture which mediate this classification. Social control is exercised through producing categories whereby individuals who transgress are relegated to 'outsiders' statuses according to the social system in operation. (Woodward, 2002, 37)

C'est d'ailleurs ce que Christian Poirier, dont le champ d'expertise se situe justement dans la définition des identités collectives dans le contexte du cinéma québécois, qualifie de *mise en récit*: l'élaboration d'un récit qui participe à la mémoire collective de l'histoire québécoise (Poirier, 2005, 165-166). Dans ce cas-ci il s'agit de la manière dont l'identité québécoise francophone a été mise en récit comme *autre*, comme minorité collective. La dualité existant dans la construction identitaire québécoise entre l'anglais et le français s'est complexifiée avec les tentatives échouées du Québec d'accéder à l'indépendance – une première fois en 1980, une seconde et dernière fois en 1995 (Thérien, 1987, 112). Ce qui nous amène donc à un contexte plus actuel. Ces tentatives ont de surcroît contribué à complexifier la problématique de la construction identitaire nationale du Québec, un problème que plusieurs auteurs, dont Denis Bachand, attribuent à la difficulté du Québec de négocier la pluralité de ces identités (Bachand, 2008, 58).

Laurentie, donc, met en scène, de manière crue et qui peut certainement ouvrir la porte à de nombreux débats, cette difficulté. Louis est un technicien vidéo sans histoire qui n'a que ses deux meilleurs amis, Christian (Guillaume Cyr) et David (Martin Boily), et sa copine Rosalie (Eugénie Beaudry). Sa vie se retrouva pourtant

soudainement bousculée par l'arrivée d'un nouveau voisin, Jay, lequel est anglophone. Le film débute d'ailleurs avec un monologue du personnage principal:

Je m'appelle Louis Després, j'ai 28 ans. J'habite à Montréal, dans cette ostie de province de merde. Je ne sais pas ce que j'aime. Je ne sais pas qui j'aime. Je ne sais pas ce que je veux faire de ma vie. Je ne sais pas qui je suis. Mais je sais pourtant que je ne suis pas cet Autre. Cet Autre est beau, sa langue est belle et séduisante – mais je ne la parle pas. Il est entouré d'amis – je n'en ai pas. Il est heureux – je ne le suis pas. Depuis peu, cet Autre est mon voisin de palier. Sa présence à mes côtés, sa simple existence me rappellent sans cesse ma propre déchéance et m'apparaissent de plus en plus intolérables. Je me sentirais tellement mieux s'il n'était pas là... Tellement mieux parmi les miens: fils et fille de la Laurentie.

Dans ce monologue d'ouverture, le personnage principal se présente, non seulement comme individu, mais également à l'intérieur de ce cadre dualiste. Ceci dit, Louis ne représente pas tous les Québécois francophones, ni même une majorité de ceux-ci. Au Canada, l'anglais et le français sont toutes les deux considérées comme les langues officielles du pays. En 2011, selon les données de Statistiques Canada, de l'Institut de la statistique du Québec et du gouvernement du Québec, même si environ 78,9% de la population québécoise pratiquaient le français comme langue maternelle, 94,4% des québécois déclaraient être capables de tenir une conversation en français. De ce chiffre, 51,8% déclaraient n'être seulement capables de tenir une conversation simple en Français, alors que 42,6% se considéraient partiellement ou parfaitement bilingues. Cela représente presque la moitié de la population du Québec. En considérant qu'en 2016, on comptait approximativement 8 millions d'habitants au Québec et que, de ce nombre, environ 4 millions de personnes vivaient dans la grande région de Montréal et ses environs, on peut facilement reconnaître qu'une vaste majorité de la population Montréalaise, laquelle est dépeinte dans *Laurentie*, peut s'exprimer autant en anglais et en français.

L'objectif n'est donc pas de regarder Louis comme une représentation fictive de la jeunesse québécoise francophone, ni de le voir comme une interprétation qui pourrait laisser reconnaître la jeunesse québécoise francophone comme raciste ou, au moins, intolérante. Plutôt, l'objectif est de voir Louis comme une représentation

symbolique de ce que nombreux films de cette nouvelle vague québécoise mettent en scène, soit le malaise identitaire, ce sentiment d'inconfort ressenti par cette nouvelle génération plus jeune et générée par la dualité grandissante de la construction identitaire québécoise. Cette dualité, qui engendre donc le malaise, va d'ailleurs plus loin que la seule négociation du français et de l'anglais. Il s'agit plutôt de la frontière entre l'héritage que la souveraineté non-accomplie du Québec a laissé – et par cela j'entends principalement la définition identitaire québécoise construite par leurs parents, grands-parents, etc. – et le multiculturalisme grandissant dans lequel vit quotidiennement cette nouvelle génération de cinéastes québécois et qui vient déstabiliser les notions identitaires pré-référendaires.

Le second et dernier référendum a eu lieu en 1995 et, encore selon les données de Statistiques Canada, de l'Institut de la statistique du Québec et du gouvernement du Québec, 1 254 280 québécois étaient, en 2016, âgés entre 18 et 30 ans et incapables de se souvenir non seulement du dernier référendum, mais aussi des événements y ayant mené et de ceux engendrés par la défaite du oui. Il n'y a pas encore de recherches intensives qui ont été faites sur les répercussions que peuvent avoir des événements historiques non-vécus sur la construction identitaire collective et nationale québécoise. Il reste tout de même que Louis, un exemple parmi d'autres, représente à lui seul l'articulation de ce malaise ressenti face à une identité nationale construite à partir d'événements historiques qui n'ont pas été vécus par une partie de la population. C'est par ailleurs sensiblement ce qu'affirme lui-même un des réalisateurs du film, Mathieu Denis :

Louis n'est pas le Québécois, mais bien un type de Québécois. Le Québec d'aujourd'hui n'est pas blanc, francophone et catholique. C'est une multitude d'origines, de langues, de coutumes. Mais tous ces gens vivent dans une relative indifférence, chacun de leur côté. Avec *Laurentie*, nous voulions témoigner du profond malaise que nous ressentons dans la société québécoise [...] Ce malaise-là est diffus, il n'est pas nommé. Et c'est pourquoi ça peut exploser, comme Louis, à tout moment. Le problème, c'est que dans la mesure où Louis est complètement désarticulé, son geste l'est aussi (Gendreau, 2012, 58).

Gregor Fitzi a notamment étudié ce rapport entre multiculturalisme et cultures nationales occidentales contemporaines et renvoie à une constatation semblable, alors qu'il parle de l'angoisse ressentie au sein de sociétés désormais plus complexes :

En raison de la complexité des sociétés contemporaines, la construction de l'image de l'Autre dispose de moins en moins d'éléments caractéristiques, qui ne soient pas superficiels, ce qui provoque une aliénation réciproque croissante du moi et de l'Autre dans l'interaction. Le rythme des échanges sociaux s'intensifie de plus en plus, donnant l'impression d'une diminution de la distance spatiale entre les acteurs (Fitzi, 2012, 132).

La première rencontre entre Louis et son voisin, Jay, se trouve au début du film. Louis est dans son appartement et entend, au loin, une conversation téléphonique. La caméra suit tranquillement Louis alors qu'il se dirige lentement vers la porte menant à son balcon, laissant soudainement apparaître Jay, parlant au téléphone. Cette exacte mise en scène est d'ailleurs reproduite à chaque fois que Jay apparaît à l'écran : le spectateur entend d'abord sa voix, avant de voir apparaître le personnage – lorsqu'il vient cogner à la porte d'entrée de Louis, lorsqu'il a une discussion avec un ami sur son balcon ou lorsqu'il invite Louis à une soirée qu'il organise chez lui. Cette mise en scène consciente et consciencieuse pointe évidemment directement à l'importance de la langue dans ce récit porté par le personnage principal, Louis. Au départ subtile, la haine grandissante de Louis envers la langue anglaise s'exemplifie à mesure que le film progresse.

Le ressentiment senti par Louis face à l'anglais est d'ailleurs explicitement démontré dans la scène du bar. Louis est assis à une table d'un bar avec ses deux amis, Christian et David. David raconte une histoire quelconque qui, pour les besoins de la scène, ne semble pas particulièrement pertinente. Louis ne l'écoute pas et fixe plutôt délibérément la table voisine, critiquant ses occupants dont la discussion se déroule en anglais. Un de ceux-ci se tourne et dit à Louis: « What is your fucking problem? ». Ce à quoi Louis répond du tac au tac: « C'est quoi ton fucking problème? ». Il semble important de noter ici l'utilisation, par les deux personnages, du juron « fucking », un mot qui, au Québec, n'est pas seulement associé à la langue anglaise, mais qui est également largement utilisé par les québécois francophones. Même si le film met en avant le fait que Louis ressente une haine grandissante envers ceux s'exprimant en

anglais, il est évident qu'il vit et a grandi dans la dualité présentée précédemment. Le comportement hautement intolérant de Louis est à maintes occasions critiqué par ses deux amis et jamais le film ne semble faire l'apologie d'un tel comportement ; au contraire, l'importance de la langue et l'intolérance de Louis ne sont que des facettes permettant l'élaboration d'une métaphore plus grande liant un profond malaise à la négociation de l'identité québécoise francophone. Et à ce sujet, Mathieu Denis est clair :

Dans l'œil de Louis, cet anglophone est en paix avec lui-même, car il sait qui il est. [...] Il a l'air cool. Il n'est pas engoncé dans le marasme comme Louis et incarne même son exact opposé. C'était important qu'il parle l'anglais et que Louis le maîtrise mal. Ça fait ressortir notre rapport historique à la langue, rapport qui est celui du colonisé. Louis est ainsi incapable de s'intégrer au party qui a lieu chez son voisin, alors qu'il y a sûrement des francophones qui s'y trouvent et s'y amusent » (Gendreau, 2012, 57).

L'extrême solitude de Louis n'est pas seulement textuelle et narrative. Bien qu'il soit évident que le personnage se sente seul face à un anglais qui lui semble si loin de ses repères sociaux, culturels et traditionnels, la mise en scène du film rend compte que l'importance de ne pas reconnaître Louis comme une représentation formelle de la jeunesse québécoise. En effet, plus souvent qu'autrement, il est laissé seul à lui-même lors des longs plans-séquence qui structurent le film⁷. La solitude oppressante de Louis participe ainsi donc à la mise en place du *malaise* – le malaise étant, à la fois, discursif, narratif et métaphorique. Discursif, parce que le spectateur confronté à une telle solitude ne peut que ressentir un profond malaise à l'idée d'un quotidien ressemblant ne serait-ce que minimalement à celui de Louis ; narratif, parce que Louis, lui-même, semble porter avec malaise le poids de cette solitude, et métaphorique, parce que le malaise n'est pas seulement lié à la solitude vécue par le personnage principal. Ce malaise traduit le sentiment produit par la dualité existant dans la construction d'une identité nationale francophone québécoise.

Le plus intéressant pourtant reste à venir. Dans *Laurentie*, le malaise est malsain et mène à la perte du personnage principal. D'un point de vue narratif et visuel, ce malaise est mis en scène à travers la sexualité: une sexualité explicite, quasi-pornographique, présentée aux spectateurs en plans-séquence d'une dizaine de minutes chacun. Durant tout le film, Louis utilisera le sexe comme moyen de gérer son

profond malaise et les réalisateurs ont délibérément décidé de le mettre à l'écran, choix entraînant directement le spectateur dans le même sentiment. La toute première scène du film est d'ailleurs un plan-séquence montrant Louis dans un bar de danseuses nues. Il existe une tension et une relation claires entre la sexualité et les récits des constructions identitaires nationales, ce qui marque l'importance des discours entourant la sexualité non seulement dans l'histoire de l'identité nationale du Québec, mais également dans l'histoire de son cinéma.

Le sexe est-il la réponse ? Laurentie et la sexualité dans le cinéma québécois

L'historien spécialiste de la question des genres Jeffery Vacante a écrit de manière intensive sur les liens formels et informels existant entre l'histoire du Québec et l'histoire de la sexualité⁸:

He [Vacante] specifically located in the Quiet Revolution the point of origin for the configuration of Québec's nationhood as a heteronormative, androcentric project - in opposition to the attempts of the Sexual Revolution to revise fixed (mis)conceptions of gender dynamics. The promotion of male heterosexual power as a way to overcome the myth of Québec's 'homosexual' nation—since historically emasculated by the Church and subjugated by the Anglophone colonizer—is at the core of Vacante's interrogation of the relationship between masculinity and nationalism in revolutionary Québec. Referring back to the pre-secularized conditions of Catholic Québec in the 1920s and the 1930s, Vacante identifies in the Quiet Revolution 'an important stage in Québec's evolving heterosexual identity [...] that fulfilled many men's long-held desire to overthrow the devirilizing influence of their mothers, wives, and the Catholic Church' » (Massimi, 2016, 11).

Suivant cela, Jean-François Boutin affirme que l'homosexualité, de même que la diversité sexuelle, sont devenues, dans les films québécois, une allégorie dans l'expression de ce qu'il considère comme une *oppression nationale*. En d'autres mots, les problèmes encourus par les personnages non-hétérosexuels au sein de leur famille représenteraient, de manière figurative, les différences entre le Québec et le ROC (*Rest of Canada*) (Boutin, 2016, 20). C'est également ce qui fait constater à Boutin l'importance de la famille dans le cinéma québécois: la famille et le nationalisme sont devenus une

importante dimension du cinéma national québécois, puisqu'ils lient symboliquement les thèmes chers à la définition d'une identité nationale francophone québécoise, soit la religion – catholique, de surcroît – et la souveraineté. Robert Schwartzwald, dans son influent texte « Fear of Federasty: Quebec's Inverted Fictions » (1991) s'intéresse à la relation existant entre l'homosexualité et l'identité nationale, en prenant comme exemple l'œuvre du réalisateur Denys Arcand. Se basant sur les théories des *gender studies* et de la *queer theory*, Schwartzwald soutient que ce qui a déjà été un débat sur l'identité nationale a viré, au Québec, en un débat sur l'appartenance nationale (1997, 130), où l'homosexualité s'est vue utiliser, dans la culture populaire, comme métaphore de l'oppression nationale (133). Il ajoute également que l'homosexualité, dans les années 1980, était même perçue, dans les œuvres populaires, comme un manque de ce qu'il nomme « *phallo-national maturity* » (134).

Dans *Laurentie*, même si Louis est engagé dans une relation hétérosexuelle avec Rosalie, sa copine des dernières années, il exprime des désirs implicites pour son nouveau voisin, Jay. À un certain moment du film, Louis se trouve sur son balcon lorsqu'il remarque que la porte menant à l'appartement de Jay a été laissée ouverte. Il décide d'y entrer et parcourt l'appartement jusqu'à la chambre à coucher. La porte de la chambre n'étant pas complètement fermée, Louis la pousse doucement, juste assez pour permettre à la caméra de cadrer Jay, endormi dans son lit. Le spectateur, à ce moment, se doute fort bien que Jay n'est pas seul dans son lit, bien que la caméra ne dévoile jamais l'identité de la personne se retrouvant à ses côtés. Plutôt, la caméra suit le regard de Louis, alors qu'il contemple, pendant quelques secondes, son voisin endormi avant de regagner son propre appartement. L'attrait ressenti par Louis n'est jamais explicitement formulé pour tendre vers un désir sexuel, mais est tout de même mis en scène de manière à mettre en avant ce désir naissant. Jay représente un contraire que Louis ne semble pas pouvoir comprendre, ni même posséder. Pourtant Louis regarde son voisin dormir avec un désir de rentrer dans son intimité, un désir qui visuellement semble beaucoup plus fort que le simple besoin de compréhension. Ce n'est pas seulement que Louis ne comprend pas – ou ne veut pas comprendre – son voisin, c'est davantage que ce nouveau voisin déstabilise les repères – tant sociaux, culturels et traditionnels que sexuels – de Louis.

Le désir implicite que Louis ressent pour son voisin n'est pas anodin et, de par la mise en scène et la métaphore que ce désir représente, il engendre un malaise ressenti tant par Louis que par le spectateur témoin de l'incapacité qu'a Louis de gérer ses sentiments ambigus. Et pour Louis, cette négociation du malaise passe par la sexualité. Dans une des premières scènes du film, tout juste après que Louis ait réalisé que son nouveau voisin s'exprime majoritairement en anglais – même s'il est clairement présenté dans le film qu'il est également capable de comprendre le français –, on retrouve Louis au travail. L'image est hors-champ, mais le spectateur entend tout de même des sons qui semblent vraisemblablement venir d'un film pornographique. La caméra bouge tranquillement et dévoile alors Louis se masturbant devant son ordinateur. Une situation similaire se déroule également vers la toute fin du film. Invité par son voisin à une fête que celui-ci organise dans son appartement, Louis tente d'initier, en français, une conversation avec une fille présente qui, elle, lui répond en anglais. Avec sa musique forte, son éclairage rouge pétant et la caméra cadrant le visage de Louis, en sueur, en gros plan, la mise en scène du film a comme objectif clair de faire comprendre aux spectateurs l'anxiété dans laquelle une telle situation plonge Louis: on ne peut en effet que ressentir l'anxiété, avec lui, de se retrouver coincé dans un univers qui n'est pas le nôtre. Pourtant, plutôt que de quitter la soirée en question, Louis décide d'aller s'enfermer dans la salle de bain et reste muet lorsque quelqu'un frappe à la porte.

S'ensuit alors une longue scène, elle aussi tournée en un plan séquence durant une dizaine de minutes, montrant Louis se masturbant violemment. Cette scène, où tout est explicitement montré à l'écran, a d'ailleurs valu au film sa classification 16 ans et plus et est *claustrophobante*. Louis ne peut supporter le profond inconfort qu'il ressent alors qu'il est, contre sa volonté, *l'autre* de cette soirée où tout le monde, sauf lui, parle anglais. Cet inconfort, ce malaise invivable doit être *évacué* sur le champ et le moyen employé par Louis est la masturbation. De ce fait, le film positionne le spectateur non seulement comme complet voyeur de l'intimité de Louis, mais comme participant au malaise ressenti par le personnage. Le spectateur est, d'une part, confronté à un moment d'intimité absolue, habituellement peu montré au cinéma. Mais il est également, d'une autre part, immergé dans un malaise que l'on ressent probablement semblable au malaise ressenti par Louis. C'est une scène difficile à

regarder et même le plus endurci des spectateurs risque de détourner le regard à un moment ou un autre, face à ce moment explicite de totale détresse humaine. Autrement dit, le film force le spectateur à s'engager dans l'inconfort vécu par Louis: en étant filmée dans un espace clôt comme une salle de bain en plan-séquence, la scène s'empare du regard du spectateur qui ne peut regarder ailleurs, ce qui inévitablement provoque un malaise.

Les réalisateurs du film, Mathieu Denis et Simon Lavoie, ont ainsi décidé d'installer leur personnage principal dans un malaise quotidien. Et ce quotidien qui pourrait être des plus banals est une source de malaise constant. Ils ont transformé ce qui aurait pu être présenté comme une banalité, c'est-à-dire la sexualité, comme un élément du quotidien qui, à la longue, devient complètement dérangeante et perturbante. Dérangeante, parce que même dans les situations ressortant de l'ordinaire rien ne finit par être seulement ordinaire: le sexe est vicieux et malsain. Pourtant, bien qu'on pourrait être tenté de le voir ainsi, *Laurentie* n'est pas une critique de la sexualité, ou une critique de l'explicite, au contraire. Et bien que la sexualité y est dépeinte comme une image à la très fine limite de la pornographie, jamais elle n'y est perçue comme étant le thème principal du film. Le thème du malaise est plutôt dépeint au travers de la sexualité et porté par l'explicite de ses images. C'est dans la longueur des plans et dans la recherche du détail banal ressortant de toute situation que les réalisateurs fabriquent un cinéma plus proche du malaise que du divertissement auquel nous a habitué le cinéma hollywoodien.

Tout comme Robert Schwartzwald, Michel Massu s'est lui aussi interrogé, en utilisant le cinéma de Denys Arcand, sur la « forme d'expression érotisée des rapports interpersonnels et érotisation globale des rapports sociaux » (2014, 82). Dans cette perception sociale de l'érotique, les films d'Arcand apparaissent comme moyen servant à déplacer l'aspect collectif de la construction identitaire nationale à un aspect individualiste, tout en reconnaissant que l'individuel ne peut complètement se distancer du collectif (Massu, 2014, 84). C'est une compréhension similaire que l'on peut faire de *Laurentie* : la sexualité et, plus précisément, la masturbation sont des expressions intimes de l'individualité et *Laurentie* établit clairement cette considération en liant visuellement la sexualité de Louis à sa solitude quotidienne. L'individualité de Louis est développée tout au long du film, non seulement par la mise en scène de

sa solitude, mais également dans la manière dont il exprime ses opinions tranchées sur ce qu'il considère comme étant autre. Pourtant, et comme l'exprime Massu, l'individuel ne peut échapper complètement au collectif qui l'entoure et c'est le cas pour Louis qui ne peut échapper au malaise engendré par l'arrivée de son voisin.

Massu écrit également, toujours en lien avec les films de Denys Arcand, que ces derniers sont inscrits dans ce qu'il qualifie d'*effervescence sentimentale*: tantôt l'amour, l'amitié et la fraternité ; tantôt la jalousie, le ressentiment et la vengeance (2014, 84). Cette *effervescence sentimentale* peut d'ailleurs être aperçue dans *Laurentie*. L'amour, l'amitié et la fraternité ont une place importante dans le déroulement du film : les meilleurs amis de Louis apparaissent dans plusieurs scènes et sa relation avec Rosalie est mentionnée dès le début du film. Ses meilleurs amis, même s'il est clairement établi qu'ils ne partagent pas les mêmes visions sociales et politiques que lui, le supportent dans toutes les occasions. Rosalie le supporte également et ils se réconcilient vers la toute fin du film. C'est également une relation ambiguë, mais qui jusqu'à la fin du film peut laisser présager une certaine fraternité à venir qui unit Louis et son voisin, Jay. En effet, Jay n'est que poli avec Louis, tentant d'aborder la conversation à plus d'une occasion et l'invitant même à une fête. Ceci dit, il n'en reste pas moins que la jalousie, le ressentiment et la vengeance ne sont jamais bien loin. La haine que ressent Louis s'intensifie tout au long du film et prend le dessus sur une possible fraternité, spécialement avec la scène de la fête. À la suite de cette scène, on retrouve Louis qui s'est endormi sur un banc de parc. Il se réveille devant une statue de Dollard des Ormeaux⁹ avant de prendre la décision de marcher vers la maison. Lorsqu'il rentre chez lui, on le voit prendre ce qui semble être un objet contondant. Le plan suivant le montre alors frappant à la porte de son voisin, un tournevis à la main.

La scène finale du film présente Louis à un dîner de famille, en compagnie de Rosalie. La caméra cadre la famille, à l'intérieur de la maison. Ce n'est qu'à travers une fenêtre, dos à Louis, que l'on peut apercevoir les voitures de police arriver et se garer dans l'entrée. Tranquillement, les voix se coupent et une narration en voix hors-champ prend le relais, détaillant le meurtre de Jay. On remarque quelques instants plus tard que cette voix, qui était jusque-là inconnue des spectateurs, est en fait celle d'un agent de police, lisant à voix haute la confession de Louis. Le spectateur devient alors, pour une dernière fois, voyeur de l'intimité de Louis ; cette fois seulement, ce n'est pas dans

l'intimité de la sexualité présentée à l'écran, mais la violence explicite des propos tenus, alors que les images du corps ensanglanté de Jay sont montrées. L'*effervescence sentimentale* de Louis s'est complètement transformée en vengeance, une vengeance servant inévitablement à faire taire le malaise qu'il ressentait. Lorsque le spectateur comprend le crime que Louis a commis, le malaise lui est soudainement entièrement transféré, alors qu'il est laissé seul, impuissant, devant un corps inanimé.

Conclusion

Dans le contexte de cette génération post-référendaire, se devant de négocier, à la fois, l'aspect historique ayant jusqu'à présent servi à construire l'identité nationale québécoise et le multiculturalisme venant déstabiliser ces notions identitaires que l'on pourrait qualifier, elles aussi, de pré-référendaires, il ne devient plus nécessairement question, dans les films, d'identité québécoise. Autrement dit, ce n'est plus tant la recherche d'une définition à appliquer – ou non – à l'identité nationale québécoise qui est mise en récit depuis les films marquant cette *nouvelle vague*. L'identité québécoise – francophone ou non – semblant être vouée à l'indéfinition, les films réalisés depuis les années 2010 mettent plutôt en scène des récits qui, désormais, mettent l'accent sur le malaise. Plus précisément, sur la négociation du malaise engendré par une identité nationale floue. Mathieu Denis, encore une fois, tient des propos qui vont dans ce sens :

Pour pouvoir partager quelque chose, encore faut-il que cette chose existe. Et en ce moment, il faut bien avouer qu'il n'y a pas grand-chose à partager. On est face à une réalité en lambeaux et on a voulu l'exposer... *Laurentie*, finalement, n'est rien d'autre qu'un appel à l'existence. Je comprends que pour un nouvel arrivant, il soit difficile de s'identifier à la réalité québécoise, parce que la réalité québécoise, en ce moment, n'est pas bien riche. Elle est irréaliste. L'immigrant arrive au Canada, il n'arrive pas au Québec. Et le Canada est une réalité préhensible, c'est un pays, une nation, une identité. Le Québec, de son côté, demeure flou, informe, mal défini » (Gendreau, 2012, 56).

Les films de cette *nouvelle vague* donc, dont *Laurentie*, détournent cette analyse téléologique que le cinéma québécois des générations passées avait faite de l'identité nationale québécoise. Plutôt, les films de cette *vague* renvoient désormais à l'antonyme

de ce qui serait considéré comme téléologique: devant la multiplicité des avenues possibles, laquelle prendre?

C'est peut-être justement ce contre-téléologique qui rend compte de l'ambiguïté. Ainsi, et pour conclure, la véritable problématique rencontrée par le cinéma québécois de cette *nouvelle vague* n'est peut-être pas tant de reconnaître ou non une certaine appartenance à l'identité nationale québécoise, mais plutôt de négocier le fait que, bien qu'il le veuille ou non, le cinéma québécois demeure porteur d'une identité, bien qu'indéfinie. Et c'est justement cette indéfinition qui devient problématique.

BIBLIOGRAPHIE

Bachand, Denis. « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité ». Dans *Mémoires Vives et Littoral Cinémas*, vol. 19, no. 1, 2008, p. 57-73.

Bailey, Patricia. « A New Generation of Quebec Filmmakers Captures a Culture Adrift ». Dans *This Magazine*, vol. 6, 2010. En ligne:

<https://this.org/2010/07/06/quebec-film/>

Boutin, Jean-François. *La représentation cinématographique de la diversité sexuelle : une analyse des longs métrages québécois contemporains*. Mémoire de sociologie, sous la direction de Janik Bastien Charlebois. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2016.

Cornellier, Bruno. « L'Indien, mon frère: identité, nationalité et indianité ». Dans *London Journal of Canadian Studies*, n° 21, 2005-2006, p. 49-70.

Curien, Pauline. *L'identité nationale exposée : Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967*. Thèse de science politique, sous la direction de Pierre-Gerlier Forest. Québec: Université Laval, 2003.

Dequen, Bruno & Gajan, Philippe (dir.). « Dossier: Renouveau du cinéma québécois ». Dans *24 images*, vol. 152, 2011, p. 4-34.

- Galiero, Simon. « Du cinéma d'auteur et du 'renouveau' dans le cinéma Québécois ». Dans *Liberté*, n° 299, 2013, p. 27-29.
- Gendreau, Philippe. « Maintenir le déséquilibre: Rencontre avec Simon Lavoie et Mathieu Denis ». Dans *Liberté*, vol. 54, n° 1, 2012, p. 54-85.
- Maggi, Gilbert. « Cinéma, érotisme et voyeurisme ». Dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 61, 1970, p. 4-12.
- Marshall, Bill. *Quebec National Identity*. Montréal: McGill University Press, 2001.
- Massimi, Fulvia. « 'A Boys' Best Friend is His Mother': Québec's Matriarchy and Queer Nationalism in the Cinema of Xavier Dolan ». Dans *Synoptique*, vol. 4, n° 2, 2016, p. 8-31.
- Nagel, Joane. « Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations ». Dans *Ethnic and Racial Studies*, vol. 21, n° 2, 1998, p. 242-269.
- Peterson, Spike. « Political Identities/Nationalism as Heterosexism ». Dans *International Feminist Journal of Politics*, vol.1, n° 1, 1999, 34-65.
- Poirier, Christian. « Le 'renouveau' du cinéma Québécois ». Dans *Cités*, vol. 23, n° 3, 2005, p. 165-182.
- Pryke, Sam. « Nationalism and Sexuality, What Are The Issues ». Dans *Nations and Nationalisms*, vol. 4, n° 4, 1998, p. 529-546.
- Ravary, Julie. « Pouvoir et déclin de l'intime: Films postréférendaires, identités genrées et identités sexuelles ». Dans *Synoptique*, vol. 4, n° 2, Hiver 2016, p. 55-77.
- Rouleau, Joëlle. *Rencontres au sein du cinéma québécois : une recherche-crédation intersectionnelle de la représentation des différences*. Thèse en communication sous la direction de Julianne Pidduck & Silvestra Mariniello. Montréal : Université de Montréal, 2015.
- Roy, Lucie. « L'image au cinéma ou le corps (d)écrit ». Dans *Cinémas*, vol. 7, n° 1-2, 1996, p. 11-35.
- Schwartzwald, Robert. « Fear of Federasty: Québec's Inverted Fictions ». Dans Spillers, Hortense J. (dir.). *Comparative American Identities: Race, Sex and Nationality in the Modern Text*. New York & Londres: Routledge, 1991.
- Schwartzwald, Robert. « La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille ». Dans *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997, p. 129-143.

Sirois-Trahan, Jean-Pierre. « Le devenir-qubécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccord ». Dans *Nouvelles 'vues' sur le cinéma québécois*, n° 11, 2009-2010.

Sirois-Trahan, Jean-Pierre. « La mouvée et son dehors: renouveau du cinéma québécois ». Dans *Cahiers du Cinéma*, vol. 660, 2010, p. 76-78.

Thérien, Gilles. « Cinéma québécois: la difficile conquête de l'altérité ». Dans *Littérature*, n° 66, 1987, p. 101-114.

Vacante, Jeffery. « Writing the History of Sexuality and 'National' History in Quebec ». Dans *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 39, n° 2, 2005, p. 31-55.

NOTES

¹ Le Parti Québécois (parti politique co-fondé en 1968 par René Lévesque qui, lui-même allait devenir Premier Ministre de la province pour la première fois en 1976) a organisé deux référendums ayant pour objectif de mener à la souveraineté du Québec: une première fois en 1980 et une seconde, et dernière, fois en 1995. En 1980, le camp du « non » l'emporte avec près de 60% du vote. En 1995, même si le camp du « non » l'emporte une seconde fois, ce n'est cette fois-ci qu'avec une majorité de 0,5%.

² Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983 [1991; 2006].

³ La Révolution tranquille est un moment de l'histoire contemporaine du Québec marqué par les rapides changements sociaux ayant eu lieu entre les années 1960 et 1970: les premières stations de métro à Montréal, la création des premiers CÉGEP – établissements d'études post-secondaires, mais pré-universitaires –, la création du réseau universitaire public *Université du Québec*, la création du Parti Québécois, l'exposition universelle de Montréal de 1967, la privatisation par le gouvernement québécois de l'énergie hydroélectrique. C'est également à cette époque que le slogan « Maître chez nous » est créé.

⁴ Denys Arcand (1941-) a réalisé, dans sa carrière, plus d'une trentaine de films et, sans nécessairement tous les citer, sa filmographie inclut: *Le Déclin de l'empire américain* (1986); *Jésus de Montréal* (1989); et *Les Invasions barbares* (2003). La carrière de Xavier Dolan (1989-), quant à lui, est plus jeune. Sa jeune carrière qui compte, à ce jour, sept films a déjà retenu l'attention internationale: *J'ai tué ma mère* (2009); *Les Amours imaginaires* (2010); *Laurence Anyways* (2012); *Tom à la ferme* (2013); *Mommy* (2014); *Juste la fin du monde* (2016); *The Death and Life of John F. Donovan* (2019). Il aurait été intéressant d'explorer le travail de Dolan et d'y analyser les représentations de la jeunesse dans le cinéma québécois, d'autant plus que sa filmographie offre un corpus largement pertinent pour comprendre les manières dont la et les sexualités sont liées à l'identité nationale. Ceci dit, Xavier Dolan est aujourd'hui un auteur reconnu et plusieurs articles académiques ont déjà été écrits par rapport à ses œuvres.

Dans le présent article, la décision a plutôt été de se concentrer à une œuvre cinématographique n'ayant pas encore reçu la même attention académique.

⁵ Le titre du film, *Laurentie*, dérive de « la Laurentie », appellation souvent attribuée à la province de Québec lors des mouvements pro-souveraineté ayant eu lieu avant le premier référendum de 1980 et qui dérive, elle-même, de l'appellation courante de fleuve Saint-Laurent.

⁶ *Laurentie* a été, pour Mathieu Denis et Simon Lavoie, leur premier long-métrage. Même si le film a fait bonne figure dans les festivals de cinéma à l'international (Karlovy Vary Festival en République Tchèque, Raindance International Festival à Londres, Festival international d'art et de cinéma de Percé, Saint Petersburg International Film Festival, Rendez-vous du cinéma québécois, Vienne International Film Festival, Mumbai Film Festival, Torino Film Festival), le focus de cet article a décidé d'être placé sur ce film, puisqu'il n'a pas encore reçu toute l'attention académique que l'auteure de ce texte considère qu'il aurait dû – et devrait – recevoir.

⁷ Pratiquement chaque scène de *Laurentie* est un plan-séquence.

⁸ Une bibliographie sélective des travaux de Vacante inclut: *National Manhood and the Creation of Modern Quebec* (2017) ; « Quebec Manhood in Historical Perspective » dans *Canadian Men and Masculinities: Historical and Contemporary Perspectives* (2012) ; « Sexualité et identité nationale dans les années 1940 » dans *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle* (2012); « Liberal Nationalism and the Challenge of Masculinity Studies in Quebec » dans *Canadian Historical Review* (Septembre 2007) et « Writing the History of Sexuality and 'National' Identity in Quebec » dans *Journal of Canadian Studies* (Printemps 2005).

⁹ Adam Dollard des Ormeaux est une figure historique de la conscience nationale québécoise. Même s'il semble difficile de réellement connaître les intentions derrière son implication durant les batailles du Québec contre l'Empire britannique, il n'en demeure pas moins qu'il est aujourd'hui considéré comme un personnage important de l'histoire coloniale québécoise.