

Québec français



Les femmes de Patricia Rozema Nouveaux stéréotypes féminins?

Christiane Lahaie

Number 137, Spring 2005

Féminisme et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

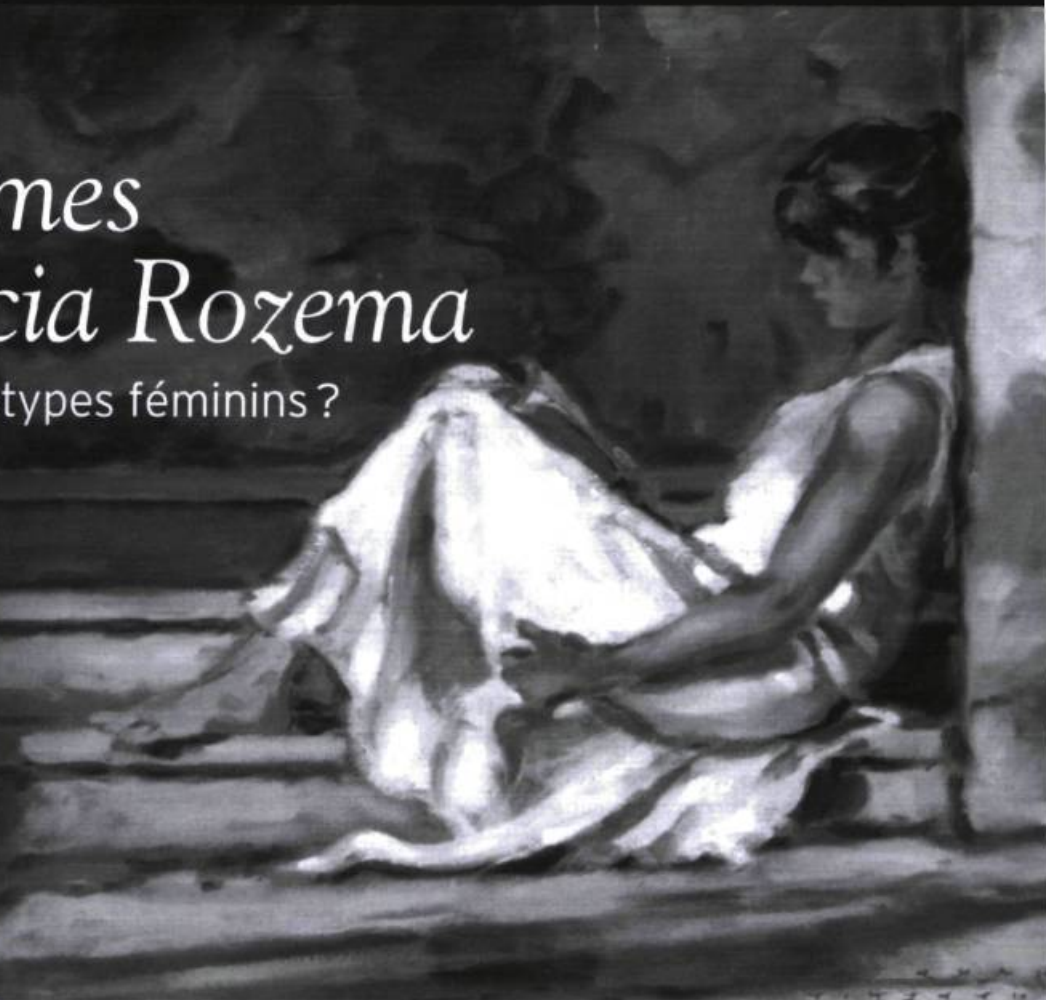
Cite this article

Lahaie, C. (2005). Les femmes de Patricia Rozema : nouveaux stéréotypes féminins? *Québec français*, (137), 54–57.

Les femmes de Patricia Rozema

Nouveaux stéréotypes féminins ?

>>> Christiane Lahaie*



Depuis ses débuts, la critique féministe appliquée au champ cinématographique a cherché à cerner puis à dénoncer les stéréotypes, notamment en remettant en question la dualité sexuelle, c'est-à-dire l'opposition obligée entre hommes et femmes, et la représentation incontournable d'un univers typiquement masculin, confronté à la jungle féminine.

Apprendre à voir et à représenter les choses autrement s'avère donc l'une des stratégies mises de l'avant par la critique féministe au cinéma, entre autres, et visant la réécriture de l'histoire ou des histoires : « le discours féminin au cinéma ne peut s'ériger qu'en tant que contre-discours ou re-vision¹ », par la promotion de films à portée féministe. Or la vie est-elle possible sans stéréotypes ? Le cinéma féministe, malgré toute sa vigilance, peut-il y échapper ou ne risque-t-il pas de mettre en place d'autres stéréotypes tout aussi réducteurs que ceux qu'il cherche à débusquer ? Voilà ce sur quoi nous nous pencherons ici, en nous inspirant essentiellement des œuvres

filmiques de Patricia Rozema, une cinéaste qui se définit comme une féministe « naturelle² ».

Les théories féministes du cinéma et la notion de stéréotype

Le féminisme tel qu'appliqué aux études cinématographiques correspond à trois phases que Laleen Jayamane³ définit comme suit : une première période qui a cherché à décrire la représentation des femmes au cinéma (*women and film approach*), dans les années 1970, se donnant pour but de décrire les rôles stéréotypés de la femme filmique dans une perspective sociologique⁴. Toutefois, cette approche se voit de plus en plus contestée, ou du moins nuancée, par les critiques féministes car, selon plusieurs, il faut se méfier du concept même d'image de la femme au cinéma, étant donné que les protagonistes féminines y sont encore rares (donc qu'il n'y aurait pas une histoire suffisamment longue de la femme filmique), mais aussi parce que sa représentation cinématographique reste un signe iconographique dans un système de signes

pernicieux sur le plan idéologique, notamment celui mis en place par le cinéma populaire américain, un cinéma qui cherche par tous les moyens à masquer les marques d'énonciation qu'il pourrait contenir, au profit d'une identification maximale de la part du spectateur et d'une représentation « réaliste » de l'histoire. Par conséquent, il importe non pas d'énoncer des évidences (comme le ferait la *women and film approach*), mais de découvrir tout ce qui, dans la représentation proprement cinématographique de la femme (angles de prise de vue, éclairage, etc.), pourrait contribuer à l'enfermer dans des stéréotypes précis, susceptibles d'être reçus comme des modèles à suivre. En effet, la femme filmique serait plus qu'une ouvrière ou une mère de famille, mais l'image de l'ouvrière ou de la mère de famille, telle que rêvée et désirée par la société patriarcale, société dont l'idéologie vise à maintenir la femme dans une position d'infériorité.

Dans le prolongement de cette « re-vision » des choses, des théoriciennes comme Claire

Johnston (« Women's Cinema as Counter-Cinema ») et E. Ann Kaplan (*Women and Film. Both Sides of the Camera*) se sont donné la mission de montrer en quoi le regard du spectateur, tel que construit par le cinéma dominant, serait celui de l'homme-sujet sur la femme-objet. Laura Mulvey, dans son texte fondateur intitulé « Plaisir visuel et cinéma narratif », explique « comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme filmique même. [...] S'inspirant des travaux de Freud sur l'importance de la scopophilie (le plaisir de regarder) dans la formation de l'instinct et de ceux de Lacan sur la « phase du miroir » dans la constitution du moi, Mulvey montre comment le dispositif cinématographique reproduit et renforce ces processus par son organisation complexe des regards (émanant de trois sources : caméra, personnages et spectateurs)⁵ ».

Or Judith Mayne conteste ce modèle qui semble nier à la femme tout plaisir de regarder, modèle qui tendrait à marginaliser la femme et le cinéma féminin (voire féministe). De surcroît, Mayne soutient que de nombreuses cinéastes arriveraient à détourner le regard au cinéma à leur propre avan-

tage. « La critique du spectacle⁶ » serait, selon Mayne, la volonté de départager l'activité voyeuriste, telle que proposée par le cinéma dominant, des lieux (chambres, cellules, etc.) privés où elle s'exercerait d'habitude, de manière à désamorcer l'association obligée entre regard et voyeurisme filmique. Mais une telle démarche, qui viserait à inscrire le féminin dans un discours filmique donné, ne peut faire abstraction du fait qu'il risque, encore une fois, de s'insérer à l'intérieur d'un discours dominant (et patriarcal). Du coup, aux dires de Luce Irigaray, dans les œuvres féministes, les femmes et l'identité féminine (au cinéma ou ailleurs), à force de nier les stéréotypes dictés par la société patriarcale, finiraient par être des non-êtres, des non-identités⁷.

Enfin, les théories voulant que le texte construise son propre lecteur, donc que le film dicte son propre parcours spectatorial, combinent ces approches, dans la mesure où elles suggèrent que le film, eu égard à sa construction de même qu'à travers les personnages types qu'il met en place, crée son spectateur modèle (son public cible, son horizon d'attente), bref son propre système signifiant, qui

peut ou non s'insérer à l'intérieur d'un courant donné.

Notre approche n'entend pas dissocier ces modèles les uns des autres puisqu'à notre avis, ils fonctionnent ensemble. Lorsqu'il s'agit de stéréotype, il faut voir en cela à la fois une représentation familière de même qu'une façon de donner à voir cette représentation. Aussi osons-nous postuler que le cinéma féministe, en proposant une image renouvelée et différente de la femme, finit par amener d'autres stéréotypes. En revanche, de nombreuses cinéastes (Agnès Varda, Léa Pool et Rozema, bien sûr) minent ces stéréotypes apparemment inévitables, en recourant à des images et à des procédés narratifs particuliers, et auto-ironiques, à l'intérieur même de leurs propres systèmes de signes. Pour ce faire, nous nous fonderons sur l'analyse, succincte, il va de soi, des films de Rozema, un cas intéressant dans la mesure où scénarisation, cadrage et montage sont assumés par la cinéaste elle-même. En outre, Rozema soutient qu'elle croit à la fascination qu'exercent les histoires sur le public ; elle ne se démarque donc pas totalement du cinéma *mainstream*, mais a tout de même une manière différente de raconter, manière qui s'inscrirait cependant, selon Yves Rousseau⁹, dans une tendance du nouveau cinéma d'auteur canadien, en réaction aux modèles filmiques américains.

Nouveaux stéréotypes féminins

Nous identifierons trois stéréotypes féminins (présents chez Rozema, mais que nous avons aussi notés chez Pool, Varda ou Diane Kurys). Ce sont des figures féminines récurrentes, bien qu'elles comportent toujours de légères nuances d'un film à l'autre.

La mésadaptée

Cette femme, dont les valeurs sont en contradiction avec celles de la société dont elle est issue, est présente dans tous les films de Rozema, tantôt sous les traits de Polly (HMS) ou de Jane (WR), ou incarnée par une femme en cavale, par exemple Camille (WNF).

Dans le cas de Polly, c'est tout le rapport à l'art, à la nature et à l'imaginaire qui est remis en cause. En effet, Polly a une vision pour le moins naïve des choses ; elle ne possède pas le savoir-faire qui lui permettrait de s'intégrer à la société, ni l'hypocrisie qui l'aiderait dans ses rapports avec autrui. Elle n'a que son apparence maladroite (elle manque d'un surmoi ajusté) et sa candeur. En même temps, elle

I've Heard the Mermaids Singing

Polly, une « fille sans qualités », est engagée pour travailler dans une galerie. Gabrielle, la riche galeriste, fait preuve de beaucoup de magnanimité à son égard, jusqu'au jour où Marie, une jeune artiste, revient dans la vie de Gabrielle. Fascinée par ce couple, et apparemment attirée par sa patronne, Polly va tenter de prouver ses qualités artistiques en faisant parvenir, sous pli anonyme, des photos de son cru à Gabrielle, photos qui sont évidemment ignorées par cette dernière. Émue, frustrée et ne pouvant supporter le mensonge, Polly s'en prend à sa patronne lorsqu'elle apprend que des œuvres qu'elle lui avait présentées pour siennes (des carrés lumineux) sont en réalité celles de Marie. Polly décide de disparaître après s'être confiée à une caméra vidéo, mais Gabrielle et Marie la rejoignent à temps et les trois se réconcilient.

Desperanto (Let Sleeping Girls Lie)

Une mère de famille torontoise se rend à Montréal pour s'envoyer en l'air. Elle se rend à une soirée plutôt branchée où son comportement étrange (elle en fait trop) la rend indésirable aux yeux des autres. S'étant assise sur une fraise fraîche, elle croit avoir taché sa robe de sang menstruel. Son embarras étant alors à son comble, elle feint l'évanouissement. Deux ambulanciers se portent à son secours et l'amènent sur les toits de la ville où elle peut laisser libre cours à sa fantaisie.

The White Room

Une chanteuse populaire est assassinée sous les yeux de Norm, un jeune homme naïf qui n'aurait pas dû se trouver là. À son enterrement paraît une femme mystérieuse que Norm, intrigué, va suivre jusque chez elle, dans un lieu isolé. Le jeune homme va découvrir que derrière cette femme farouche se cache la véritable voix de X. La peur d'affronter le public et de perdre son intégrité paralyse cette femme qui se retire dans une chambre blanche pour chanter. Bientôt découverts par la presse, les deux imaginent un stratagème pour s'en sortir indemnes. Mais la jeune femme panique et se suicide en l'absence de Norm, qui préfère s'inventer une plus belle fin pour cette histoire.

When Night Is Falling

Camille, une jeune institutrice fiancée à un collègue, fait la rencontre de Petra, une artiste de cirque. Bientôt, Camille se rend compte qu'elle est tombée amoureuse de cette femme excentrique et doit choisir entre les conventions ou l'amour véritable. Elle part finalement, après avoir frôlé la mort, avec Petra, rejetant du coup une société étriquée qui refuse toute différence.



possède un regard neuf qui lui donne accès à tout un univers onirique, dont les autres semblent dépourvus, de sorte que Polly a des exigences somme toute minces et le bonheur lui est possible, alors qu'il semble difficile à atteindre pour des femmes « sociales » comme Gabrielle ou Marie. Enfin, si Polly paraît si marginale, c'est qu'au fond, elle refuse de se faire dicter ses goûts de l'extérieur ; elle refuse la sanction de l'institution et les canons absolus de l'art, canons qui bloquent et Gabrielle et Marie dans le développement de leur potentiel artistique. Une chose demeure : Rozema refuse de s'apitoyer sur le sort de ses marginales...

À preuve, la protagoniste de *Desperanto* s'avère elle aussi déphasée par rapport à l'univers urbain dans lequel elle s'aventure inopinément. Elle ne se méfie pas des pouvoirs hypnotiques du baladeur, ni des jeux pervers que les gens jouent dans les soirées mondaines, où chacun, finalement, s'écoute parler (l'exemple du personnage interprété par Robert Lepage est frappant), et où la solitude s'avère finalement érigée en mode de vie. On suppose qu'à l'instar de Polly, c'est dans son imaginaire que cette mère de famille ignorante des grandes lois de la vie en société finit par aboutir, comme si elle aussi refusait les lois dictées par les autres et préférerait s'en tenir à son royaume privé.

Jane, étrange personnage de *White Room*, s'isole également dans son refuge de la banlieue. Représentée comme une névrosée que la foule terrorise, elle n'a d'autre choix que de vivre en marge d'une société qui lui impose des valeurs en lesquelles elle ne se reconnaît pas : l'argent, le pouvoir, les apparences et la violence. Jane ne peut concilier son talent avec les exigences de son public. Elle refuse de sacrifier sa vie privée à son succès et c'est précisément lorsque cette vie se voit menacée qu'elle choisit de se suicider, comme si l'ultime refuge était pour elle la mort qu'elle redoutait tant. Le double de Jane, Madelein-X., une figure publique accomplie, périt par la main d'un étranger, alors que Jane meurt par sa propre main (quoique le film reste ambigu sur ce point – il est bizarre que Jane se soit tranché la gorge). Et Rozema de conclure : « Si vous êtes vraiment honnête et que vous faites de l'art qui touche les gens, alors vous devez vous protéger », comme quoi la sincérité rend vulnérable, l'authenticité recèle des dangers et la marginalité coûte cher.

Dans *When Night is Falling*, Camille part de sa position bien arrêtée dans la société, institutrice dans une école protestante assez rigoriste, pour aller vers la marginalité, et vivre avec une artiste de cirque (un cirque aux accents sado-masochistes, il faut le dire). En fait, Camille montre très tôt sa différence et sa dissidence : elle fait l'amour avec son amant, hors mariage, et semble agacée par l'hypocrisie à laquelle on la contraint. Elle enseigne la mythologie, un savoir mouvant, par rapport à la religion telle que vue par les hommes, un savoir fermé. De plus, l'attrance qu'elle éprouve à l'égard de Petra se manifeste rapidement, de sorte que sa marginalité latente ne tarde pas à se heurter à la communauté bienpensante dont elle finit par s'extirper.

On l'aura noté : les marginales de Rozema servent toutes à contester des institutions trop rigides, fermées à la différence, à la femme, à l'égalité : les arts visuels (qui sont outrageusement dominés par les hommes), la vie mondaine (lieu de pouvoir), la musique populaire (où le corps de la femme est exploité) et la religion (des hommes). On peut donc voir en elles un nouveau stéréotype, qui, pour l'instant, garde encore peut-être de son pouvoir de contestation, mais qu'il faudra renouveler, de peur de le voir tourner à la caricature.

La bisexuelle potentielle

Sorte de corollaire du stéréotype précédent, la bisexuelle (potentielle) se retrouve dans HMS et WNF, sous les traits de Polly et de Camille. Si l'on considère que la margina-

lité donne lieu à une quête d'identité plus difficile mais plus authentique, il peut paraître normal que l'identité sexuelle fasse partie de cette recherche de soi. Ainsi Polly, qui a déjà eu des petits amis, est fascinée par la relation homosexuelle entre Gabrielle et Marie, et si elle éprouve elle-même une attirance très forte à l'égard de Gabrielle, elle se garde tout de même d'actualiser cette bisexualité latente. Il faut attendre la venue de Camille pour que la quête d'identité aille jusqu'à une reconnaissance de la bisexualité. La sexualité refoulée, trouble ou à tout le moins problématique est devenue un lieu commun dans le cinéma féministe ; tout se passe comme si la femme, dont le désir a longtemps été dicté par l'homme, devait aller à la rencontre de ses propres représentations du désir, des représentations en voie de construction¹⁰.

Dans *The White Room*, le problème se pose différemment, dans la mesure où Jane ne fait montre d'aucun désir homosexuel, mais manifeste plutôt un désir comparable à celui de l'homme dominateur et violent qui prend possession du partenaire : la scène d'amour entre elle et le jeune protagoniste (si justement nommé Norm) s'apparente à un viol et coïncide avec l'évocation que fait Jane du viol et du meurtre de Madelein, son double public. Mais encore là, il semble s'agir d'une sexualité en réaction aux modèles proposés par la société, tout comme l'amour de Camille pour Petra paraît provoqué en partie par le mariage dans lequel on veut la forcer à s'engager.



La carriériste réticente

Autant Marie, Jane, Camille que hésitent à s'engager sur la voie d'une carrière bien tracée, conforme aux attentes de la société. Aucune ne veut endosser le lot de responsabilités, mais surtout de renoncements que cela implique. Marie ne veut pas faire de compromis en art et refuse de révéler son identité à l'institution. C'est la même chose pour Jane, qui panique à l'idée d'affronter ses fans, mais qui chante quand même. On assiste à un phénomène similaire pour Camille, qui croit que son enseignement (la mythologie) ne peut que s'étioler dans un milieu aussi conformiste que le sien, et qui préfère retourner aux sources mêmes du mythe, à l'imaginaire, à la fantaisie, au cirque. Encore là, le stéréotype de la carriériste réticente projette une image problématique de la femme : celle qui n'est pas à la hauteur.



Conclusion

Ces nouveaux stéréotypes, on le devine, ne peuvent déjouer à eux seuls les pièges liés à la représentation filmique. C'est pourquoi Rozema, à l'instar de nombreux autres cinéastes soucieux de démonter les mécanismes trop bien huilés du cinéma *mainstream*, met en place une série de techniques que nous pourrions qualifier de déconstructivistes. Elles visent à marquer la présence d'une instance d'énonciation et consistent tantôt en l'utilisation d'un commentaire ironique en voix hors champ (comme au début de *The White Room*), tantôt en la présentation d'images oniriques et loufoques qui viennent compromettre le réalisme de l'intrigue (comme dans *I've Heard the Mermaids Singing*), tantôt en usant de la médiatisation d'images déjà médiatisées¹¹. Ces techniques, qui s'inspirent de

la notion de distanciation, se réclament également d'une esthétique de la transgression, telle que décrite dans *The Woman at the Keyhole* de Mayne¹², qui ferait que la femme cherche à conquérir de nouveaux espaces, à accéder à l'interdit¹³.

Le cinéma féministe, dont celui de Rozema, lutte donc pour ne pas s'enfermer dans de nouveaux stéréotypes, mais il semble que, pour ce faire, il doive mettre de l'avant toute une série de mécanismes d'autocontestation, susceptibles de déstabiliser les stéréotypes, de projeter sur eux un éclairage différent et, ainsi, de renouveler sans cesse la vision de la femme. En ce qui concerne Rozema, nous croyons que le défi est relevé avec brio, bien qu'au passage Rozema sacrifie une partie de son public sur l'autel des choix esthétiques satisfaisants pour la critique, mais peut-être déroutants pour les non-initiés.

* Professeure à l'Université de Sherbrooke.

Notes

- 1 Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp et Linda Williams (eds), « Feminist Film Criticism : An Introduction », *RE-VISION. Essays in Feminist Film Criticism*, L.A., AFI/UPA, 1984, p. 2.
- 2 Janis Cole & Holly Dale (eds), *Calling the Shots. Interviews with Women Filmmakers*, Kingston (Ontario), Quarry Press, 1993, p. 178.
- 3 Dans *Kiss Me Deadly. Feminism & Cinema for the Moment*, Sydney, Power Publications, 1995, p. 4-5.
- 4 Françoise Audé, par exemple, dans *Cinéma-modèles cinéma d'elles. Situations de femmes dans le cinéma français 1956-1977* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, coll. « Cinéma vivant »), parle du rôle que jouent des personnages féminins dans des films de fiction tournés, et par des hommes et par des femmes. Elle y note que « les femmes des films de femmes sont actives. Le plus souvent elles travaillent (mais peu sont ouvrières ou simples employées). Elles ont une relative indépendance matérielle, une autonomie implicite. Rares sont les problèmes de maternité » (p. 135). De même, (de nombreux) films témoignent du refus de la soumission ou du destin. Ils affirment la présence au monde de femmes responsables (p. 136). Audé mentionne également le lien entre enfants et l'occasion d'un retour sur soi ou la quête d'identité, un motif situé au cœur de la démarche propre au cinéma féministe.
- 5 Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Guy Hennebel (dir.), *CinémaAction*, no 67 (2^e trimestre 1993), p. 17-18.
- 6 « Critique of spectacle. Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole* », dans *RE-VISION. Essays in Feminist Film Criticism*, p. 55.
- 7 C'est un fait : dans de nombreux films féministes, les protagonistes sont en quête de leur identité,

de leur orientation sexuelle, etc., comme si leur moi véritable leur échappait. Cela peut être vu, évidemment, comme un refus d'enfermer l'image de la femme dans un moule trop limitatif, mais la « femme indéfinie » ne risque-t-elle pas de devenir, elle aussi, un stéréotype ?

- 8 « Notes sur quelques films ontariens récents », *À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Pierre Véronneau (dir.), Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma, 1991, p. 113-132.
 - 9 Janis Cole et Holly Dale (eds), *Calling the Shots. Interviews with Women Filmmakers*, p. 179.
 - 10 En fait, il ne faut pas croire ici que Rozema fait l'éloge du lesbianisme, mais plutôt qu'elle lance un appel à la compréhension, à l'ouverture, à la tolérance.
 - 11 Faute d'espace, nous ne pouvons qu'effleurer ce second aspect ici. Nous renvoyons donc le lecteur et la lectrice à un article de Robert L. Cagle intitulé « A Minority on Someone Else's Continent : Identity, Difference, and the Media in the Films of Patricia Rozema », dans *Gendering the Nation. Canadian Women's Cinema*, Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow et Janine Marchessault (eds), Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 183-196. Cagle arrive à des conclusions très proches des nôtres.
 - 12 Mayne fait d'ailleurs une très belle analyse du film *I've Heard the Mermaids Singing*, dans *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1990, p. 49-86.
 - 13 On peut consulter, à ce sujet, l'article de Laura Mulvey, « The Myth of Pandora. A Psychoanalytical Approach », dans Laura Pietropaolo et Ada Testaferri (eds), *Feminisms in the Cinema*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1995, p. 3-19.
- ### Filmographie
- Le chant des sirènes (I've Heard the Mermaids Singing)*, Canada, long métrage (couleurs), 82 min., 1987. Avec Sheila McCarthy et Paule Baillargeon.
- The White Room*, Canada, long métrage (couleurs), 95 min., 1990. Avec Kate Nelligan, Maurice Godin et Sheila McCarthy.
- Desperanto*, sketch du long métrage *Montréal vu par...* (réalisé par P. Rozema, J. Leduc, M. Brault, A. Egoyan, L. Pool et D. Arcand), Canada, 1992. Avec Sheila McCarthy.
- Quand tombe la nuit (When Night is Falling)*, Canada, long métrage (couleurs), 95 min., 1995. Avec Pascale Bussièrès et Rachael Crawford.