

Le combat émancipateur Rares libérations

Luc Laporte-Rainville

Volume 31, numéro 3, été 2013

Cinéma et femmes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69649ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laporte-Rainville, L. (2013). Le combat émancipateur : rares libérations. *Ciné-Bulles*, 31(3), 42–45.

Le combat émancipateur

Rares libérations

LUC LAPORTE-RAINVILLE

À l'automne 1975, la revue universitaire *Screen* (vol. 16 n° 3) larguait une bombe dans le milieu cinématographique : « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (« Plaisir visuel et cinéma narratif »). On découvrirait, entre autres, dans cet article signé Laura Mulvey, une analyse pénétrante de la présence des femmes dans les classiques hollywoodiens. Celles-ci auraient été, selon l'auteure, de simples objets de contemplation ; des attractions sexuelles troublant le bon déroulement narratif de ces films, et ce, pour les transformer en simples spectacles de voyeurisme. L'exemple le plus probant : la beauté magnifiée de Rita Hayworth dans **Gilda** (Charles Vidor, 1946).

Aujourd'hui, il s'en trouve pour dire que les choses ont changé. Les luttes féministes ont porté des fruits, émancipant les femmes de tous les carcans élaborés par les sociétés phallogocra-tiques. Et le septième art, lui, en ferait la démonstration par une mise en exergue de personnages féminins plus complexes. Or, cette libération est un leurre. La figure féminine est plus que jamais le joujou d'une horde de misogynes ; elle est traitée comme un être de seconde zone, victime d'inégalités horri-fiantes. Aux États-Unis, on dénombre encore une quantité phénoménale de films véhiculant une image ultrasexué des femmes. Les cimes de cette bêtise ont d'ailleurs été atteintes en 2012, alors que le « faiseur » John Gulager lançait, sur les écrans nord-américains, un fantasme pour manants libidineux : **Piranha 3DD**. Certes, ce film, où les « pouponnes » en bikini n'en finissent plus de se trémousser, est un cas extrême, mais il demeure néanmoins symptomatique de l'inconscient machiste qui sommeille en chacun de nous.

Heureusement, il existe un cinéma de résistance chargé de tirer à boulets rouges sur cette domination masculine. Patrice Chéreau en fait la démonstration avec **Gabrielle** (2005), une adaptation intrigante et racée du *Retour*, nouvelle littéraire imaginée par Joseph Conrad. En France, à la Belle Époque, un bourgeois nommé Jean Hervey voit sa petite vie routinière pé-

ricliter. Rentrant du travail, il découvre, chez lui, une lettre laissée sur sa commode. Horreur ! Sa femme, ladite Gabrielle du titre, a décidé de le quitter. Mais avant qu'il ait pu accuser le coup, sa douce moitié revient à la maison sans que l'on sache pourquoi. L'heure des comptes est venue.

Les 13 premières minutes du film sont consacrées au monologue intérieur de Jean ; une *voice over* qui raconte, avec minutie, la vie de cet homme soigneux et élitiste. Le point de vue y est pour le moins machiste, dans la mesure où cette diarrhée verbale entretient l'idée de la femme passive, de l'objet féminin que tout mari présente à ses semblables comme un trophée rutilant. « Gabrielle n'est pas une femme quelconque », dira d'ailleurs Jean. « Je l'aime comme un collectionneur chérit le plus splendide objet de sa collection — celui dont la découverte et l'acquisition auront constitué l'unique raison de son existence », ajoutera-t-il. Ce ton franchement condescendant exemplifie à merveille la thèse élaborée par Laura Mulvey dans son article, soit que toute femme est une attraction propice à la contemplation érotique. Mais, tandis que le texte de l'essayiste se concentre sur le plaisir de regarder les silhouettes féminines dans les classiques hollywoodiens, Chéreau emprunte une autre voie dans son film. Il se sert de Jean pour verbaliser l'idée de la « femme-objet », se refusant de la filmer comme une simple icône de beauté. Il transforme ainsi le concept de « monstration » en « fétichisation monologuée ». Ce que dit le personnage du mari met alors la table à une déconstruction explicite d'un cinéma narratif réactionnaire.

La suite du récit soutient d'emblée cette hypothèse. *Primo*, il y a la lettre d'adieu qui agit comme élément émancipateur dans la vie de Gabrielle. Car pour la première fois de son existence, elle n'est plus la potiche de service, la femme derrière l'époux dominant. Elle manifeste le désir d'enfin contrôler sa vie et non de se laisser dicter sa conduite par un homme autoritaire. *Secundo*, le film met en scène une joute verbale d'une grande



Gabrielle

violence, tandis que Gabrielle revient subitement au domicile conjugal. Un duel féroce où chaque mot est un poignard planté dans la chair de l'autre. Lors de la scène du dîner, on découvre une Gabrielle triste, résignée, mais d'une franchise terrible. Elle s'ouvre à Jean, lui dit sans ambages qu'elle s'est toujours sentie abandonnée. Il n'est jamais venu à elle — ce qui signifie qu'il ne l'a jamais vraiment aimée, sinon comme une sculpture que l'on admire froidement. Mais voilà! L'épouse docile n'est plus. Gabrielle est un être de chair et de sang... pas un objet de luxe permettant d'assouvir les pulsions scopiques de certains individus. Elle veut être aimée et s'affirmer en tant que femme à part entière. Ainsi, Chéreau, par l'entremise de cette quête émancipatrice, détruit l'idée de la « femme-objet » du cinéma narratif classique pour en faire un sujet émancipé. Et ce désir du cinéaste tiendra ses promesses jusqu'à l'explosif dénouement, alors que Jean quittera le domicile conjugal pour ne plus jamais revenir. Tout ce qu'il appréciait chez Gabrielle (ce plaisir enivrant de pouvoir la posséder) étant mort, en disposer devient impossible.

On constate que l'approche de Chéreau a tout de même quelque chose de réducteur : le cinéaste ne s'attarde que sur la

quête individuelle d'une bourgeoise en mal d'amour. Conséquemment, la liberté féminine dévoilée se contente d'une forme d'individualisme qui nuit à la portée universelle du sujet. Car les avancées féministes sont toujours le fruit d'une démarche collective et non d'un individu qui tente de s'extirper des conventions. En cela, l'émancipation suggérée par le cinéma d'Ousmane Sembène offre une alternative remarquable. Dans **Moolaadé** (2004), le cinéaste africain élabore une charge virulente contre l'ablation du clitoris, tradition barbare censée — encore aujourd'hui — purifier les femmes avant leur mariage. Et cette dénonciation passe par le personnage de Collé, femme rebelle qui en a assez des exciseuses de Djérisso, son village natal. C'est pourquoi elle décide d'accueillir quatre fillettes qui ont fui la cérémonie d'excision. Ce faisant, elle instaure le Moolaadé, un droit d'asile sacré protégeant ses jeunes invitées.

Sembène tire profit de ce récit d'une grande simplicité pour imposer, à l'instar de Chéreau, un point de vue féministe, revendiquant pour toutes les femmes la libre disposition de leur corps. Collé devient l'*alter ego* du cinéaste. Elle combat un système patriarcal qui fait peu de cas des dangers mortels qu'engendre l'excision. Car la mort d'une femme est moins grave aux

yeux des autorités masculines que l'irrespect d'une pratique culturelle dictée par la religion musulmane (ce qui, d'ailleurs, est totalement faux). Malheureusement, la battante devra subir les pires sévices avant de pouvoir rallier les femmes du village à sa cause. Dans une scène horrible, elle se fera fouetter en public par son mari afin de la forcer à mettre fin au Moolaadé. Sa résistance au supplice consolidera néanmoins la solidarité féminine et transformera son combat individuel en lutte collective.

Que cet aspect communautaire soit mis de l'avant ici n'a rien de surprenant : Sembène n'a jamais caché ses sensibilités marxistes. Sa vision du monde est celle d'un croisé politique



Moolaadé

luttant féroce contre les iniquités sociales. Dans *Le Manifeste du Parti communiste* ([1847] 1969), Karl Marx et Friedrich Engels affirment que l'histoire de l'humanité n'est qu'une comédie d'erreurs baignant dans les immondices de la domination : « [On trouve] presque partout une organisation complète de la société en classes distinctes, une hiérarchie variée de conditions sociales. » Le village décrit dans **Moolaadé** n'y échappe pas, au sens où les hommes les plus riches y exercent un pouvoir oppressant. Ce sont eux qui maintiennent la pratique de l'excision; ce sont eux qui obligent les femmes à s'y soumettre; ce sont eux qui manipulent les foules. Ainsi, le fonctionnement de cette communauté n'est que le reflet des désirs d'une caste impitoyable. Seule façon de remédier à ce diktat : la prise du pouvoir par le peuple.

Mais une telle action n'est possible que par l'entremise des femmes — du moins, selon Sembène. On se souvient qu'une

forme de solidarité féminine se cristallise autour de Collé lorsqu'elle est flagellée en public. Or, cette cristallisation impulse un désir d'en finir avec la misogynie des hauts dignitaires de Djérisso. Les femmes se rassemblent, combattent un système fondé sur leur annihilation en tant que sujet. Elles mettent au pas les autorités qui, impressionnées par leur grogne grandissante, baissent rapidement les armes. C'est alors que **Moolaadé** devient le véhicule d'une révolution féminine soucieuse de l'évolution des mœurs. Les changements en Afrique sont indissociables des luttes féministes. Et ces dernières doivent être vues par le prisme du marxisme, et non par celui du capitalisme occidental. Car, comme le souligne *Le Manifeste du Parti communiste* : « La société bourgeoise moderne, élevée sur les ruines de la société féodale, n'a pas aboli les antagonismes des classes. Elle n'a fait que se substituer à celles d'autrefois de nouvelles classes, de nouvelles conditions d'oppression, de nouvelles formes de lutte. » L'Afrique n'a nullement besoin de ce modèle pernicieux.

Il est singulier de constater que **Moolaadé** est très proche de **Vision**, un long métrage réalisé en 2009 par Margarethe von Trotta. À première vue, tout semble en effet les distinguer... à commencer par les pratiques culturelles qui y sont évoquées. D'un côté, on met de l'avant l'excision et la religion musulmane; de l'autre, on priorise l'histoire véridique de la mystique allemande médiévale Hildegarde von Bingen. Les deux films s'accrochent toutefois à une vision féminine du réel, et ce, en centralisant leur récit sur des héroïnes au fort tempérament. Mais encore, Hildegarde mène,

tout comme Collé, une lutte acharnée pour ébranler les assises phallogocratiques de son environnement social. On pourrait même dire que la religieuse présentée par von Trotta est la doyenne de toutes les féministes.

D'entrée de jeu, cette vision est soutenue par un récit dont l'objectif est clair : la reconnaissance d'une présence féminine forte au sein de l'Église catholique. Tout commence lorsque Hildegarde est choisie par l'abbé Kuno pour devenir abbesse de Disibodenberg, couvent où elle a passé la plus grande partie de son enfance. La dévote s'oppose à cette nomination précipitée, arguant que cette décision doit être prise par les religieuses. Le moine rétorque alors qu'elle et ses semblables vivent dans un établissement mixte et que, conséquemment, c'est lui qui détient l'autorité. Cette scène, tournée en alternance champ/contrechamp, instaure d'emblée une dualité qui offre les prémices d'une joute politique : celle opposant une sœur bénédic-

tine à un monastère dirigé par un homme intraitable. En ce sens, le long métrage de von Trotta ne s'attarde pas tant à la spiritualité qu'à la reconnaissance des femmes au sein d'une institution religieuse hautement machiste.

Fait étrange: la revendication de Hildegarde est tout de même acceptée par Kuno. La religieuse devient alors abbesse par l'entremise d'un référendum organisé par ses consœurs. Dès cet instant, elle propose de nouvelles voies pour vivre l'ascèse. Contrairement aux autorités masculines, qui encouragent la punition corporelle par flagellation, elle insiste sur le message positif des Évangiles. Dans une scène où elle soigne un frère au dos lacéré, elle lui dit: « Qui tue la chair tue aussi l'âme qui l'habite. » Et d'ajouter que « Dieu veut la charité, pas le sacrifice ». Sa position est claire: la béatitude passe par un don de soi au « Père suprême », mais pas au prix de sa propre santé physique. S'en prendre physiquement à soi, c'est méconnaître les préceptes du Créateur. Il y a résolument une volonté de « brasser la cage archaïque » dans laquelle s'embourbent les hauts dignitaires de l'Église. Sans compter que l'abbesse a une inclination particulière pour les sciences naturelles, qui sont rejetées par les sphères du pouvoir (ce qui explique la discrétion de frère Volmar lorsqu'il offre à la religieuse un livre contenant des citations d'Aristote). Aucun doute, l'héroïne du récit est une authentique avant-gardiste qui n'a que faire des conventions établies!

Au-delà des réformes soutenues par cette progressiste, un autre aspect de sa personnalité fascine: sa conviction de recevoir des messages de Dieu. Elle est certaine d'être en contact direct avec ce dernier et se perçoit comme une messagère chargée de propager son enseignement. Et même si elle est, au début, rabrouée par une partie importante de l'élite catholique, elle réussit à obtenir une permission spéciale lui permettant de consigner ses « visions divines ». Bref, elle attire de plus en plus l'attention... au point de rendre jaloux l'abbé Kuno. Car il faut reconnaître que l'influence de celui-ci fond comme neige au soleil; il essuie rebuffade après rebuffade, tandis que Hildegarde obtient de plus en plus ce qu'elle désire. Sa plus grande victoire: quitter le couvent mixte de Disibodenberg afin de fonder le sien, avec ses sœurs bien-aimées. Une gifle magistrale qui entache le peu d'autorité qui reste à Kuno... et un grand pas pour la cause des femmes de l'Église catholique. Une cause remportée grâce à l'aura mystique de cette abbesse à la témérité peu commune. Obtenir le droit de fonder son propre monastère lui permet de faire rayonner l'importance des religieuses (qui ont

trop longtemps été maintenues au bas d'une hiérarchie basée sur un patriarcat douteux). Le droit de ces femmes à disposer d'elles-mêmes est enfin reconnu — gain immense pour la condition féminine d'une époque lointaine! Qu'une telle combativité ait permis de changer aussi radicalement les choses laisse songeur.

On constate, en définitive, que les trois longs métrages présentés ici mettent en lumière une terrible vérité: les femmes sont toujours considérées comme des citoyennes de seconde zone. Et la sortie récente de ces films ne fait que le prouver, suggérant que notre époque fait encore de l'art un refuge contre la bêtise. Certes, Patrice Chéreau et Margarethe von Trotta



Vision

décrivent des périodes révolues dans leur effort respectif — contrairement à Ousmane Sembène qui situe l'action de son film au cœur du XXI^e siècle —, mais le machisme qui anime ces sujets historiques est le reflet de nos sociétés contemporaines. Qui peut dire que la femme n'est plus perçue comme un simple jouet? Qui peut soutenir que les institutions religieuses ne sont pas phallogocratiques? Simone de Beauvoir affirmait, jadis, « [qu'] on ne naît pas femme, on le devient » (*Le Deuxième Sexe*, [1949] 1976). Soit! Mais pour arriver là, il faut d'abord pouvoir s'émanciper, disposer des outils pour faire sauter les multiples verrous de sa prison. Le septième art offre sans doute parfois une victoire sur notre réalité misogyne, mais il n'est qu'un premier pas vers une émancipation réelle. L'équité entre les sexes est décidément encore très loin. Trop loin! ▀