

M'entends-tu ? Les invisibles

Céline Gobert

Numéro 191, juin 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91670ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gobert, C. (2019). Compte rendu de [M'entends-tu ? Les invisibles]. *24 images*, (191), 122–127.

M'entends-tu ?

Les invisibles

PAR CÉLINE GOBERT





La série québécoise joue la carte comique pour interroger les réalités du féminisme dans un contexte social de pauvreté.

La série de Télé-Québec, mise en ligne en décembre dernier, annonce d'emblée la couleur avec son titre en forme d'interrogation : « M'entends-tu ? » ; question destinée non seulement aux spectateurs, mais à la société en général, et qui aurait pu être plus justement reformulée ainsi : « M'entends-tu quand je n'arrive pas à m'exprimer, à dire ? M'entends-tu quand moi-même je ne m'entends pas ? ». Car il faut bien comprendre quelque chose pour commencer : Ada, Carolanne et Fabiola – respectivement incarnées par Florence Longpré (*Like-moi!*), Ève Landry (*Unité 9*) et Mélissa Bédard (de *Star Académie*) – peinent grandement à faire entendre leur voix, voire à tout simplement prendre conscience qu'elles en ont une. Deux sont sans emploi, une est quasiment muette, et toutes sont engluées dans des situations problématiques, exacerbées par le manque d'argent.

L'axe narratif de la mini-série (récompensée par le prix de Meilleure comédie, lors de la 10^e édition du festival français Séries Mania) se déploie autour de la nécessité de leur prise de parole, autour du « dire », de l'affirmation et de l'expression de soi, mais aussi, plus tragiquement, de leur impossibilité à le faire. Le générique animé de chaque épisode qui se conclut invariablement par un très québécois « Ta yeule ! », érécuté par un homme à sa fenêtre, symbolise non seulement cette idée, mais résume peu ou prou la dynamique infernale qui régit l'existence des trois femmes : à chaque prise de parole, à chaque victoire, une embuche survient, quelque chose les empêche d'avancer, quelqu'un survient pour les faire taire. « *J'existe* » est d'ailleurs le titre d'une chanson interprétée par Fabiola, jeune femme noire et en surpoids rêvant d'intégrer la chorale locale, comme en réponse à cette situation d'invisibilité et de silence. Néanmoins, impossible de nier le désir des trois héroïnes de s'extraire de leurs assujettissements respectifs (la famille, les traumatismes, le chômage, la relation toxique, etc.) qui jaillit des dix épisodes d'une vingtaine de minutes chacun. Là où la série de Longpré frappe fort (peut-être la première série intersectionnelle québécoise à connaître un tel succès populaire), c'est qu'elle ne sépare jamais l'oppression féminine de la brutalité du système économique en place.

Avec une écriture qui laisse le drame polliniser le terrain comique (mais sans en atténuer la drôlerie), Florence Longpré dépeint ce que le paysage sériel québécois n'a pas l'habitude d'observer – du moins sérieusement et sans un humour caricatural (pensons aux *Bougons*), soit la pauvreté crasse, celle qui signifie ramasser sa mère alcoolique vautreée sur le sol de son appartement miteux, se réjouir de vendre un pèpperoni à cinq piasses dans la rue, ou bien coucher avec son proprio pour payer son loyer. La série montre qu'il est dur de briser le cercle de la pauvreté et du déterminisme, de

la reproduction de la violence ou celle, tout aussi malsaine, de la victimisation. Dans un entretien pour *ArtTV*, Longpré affirme s'être entre autres inspirée des séries américaines *The Wire* et *The OA* pour écrire le scénario aux côtés de Pascale Renaud-Hébert et Nicolas Michon. Pas étonnant si l'on y regarde de plus près : réalités socioéconomiques d'un côté, pouvoir du groupe et du verbe de l'autre, il y a aussi dans ces deux séries la volonté de mettre la diversité et la prise de parole de personnages d'*outsiders* en avant plan – diversité de genre, raciale, sociale ou sexuelle. Dans *The OA*, il y a également l'héroïne Prairie (Brit Marling) qui agit comme « *role model* » auprès du groupe. Cette question importante du modèle se pose aussi dans *M'entends-tu ?* : à qui se référer ? de qui s'inspirer ? C'est là qu'entre en scène le personnage le plus savoureux de la série : celui de Sophie Desmarais, brillante dans le rôle de la thérapeute. Au-delà de l'effet comique recherché (le contraste entre sa rigueur et son côté coincé avec le sans gêne et la vulgarité d'Ada est hilarant), un tel personnage a une fonction majeure dans la progression narrative : extirper aux jeunes femmes ce qu'elles ont à dire. Car il est clair que c'est en parlant, en exprimant leurs émotions et leur colère que le premier pas vers l'amour de soi, et donc l'action, sera possible. Une scène en particulier renvoie au spectateur une image forte : Ada constate avec surprise que sa psy porte les mêmes chaussures qu'elle. Le constat laisse en suspens une question intéressante : qu'est-ce qui sépare vraiment la première de la seconde ? Quelle est socialement et humainement la frontière entre l'exclue et l'intégrée ?

L'autre point d'intérêt de la série – qui déboule en pleine ère du mouvement *Me Too* – est de nous montrer trois jeunes femmes dont le manque d'éducation les empêche de théoriser le féminisme. *M'entends-tu ?* pose donc de façon implicite la question suivante : comment vivre, appréhender, être conscientisé à cette notion dans un tel contexte social ? On voit ici les limites de certains concepts qui, traités d'ordinaire sous l'angle de problématiques bourgeoises, excluent systématiquement une large partie de la population, et des femmes. Une réalité sur laquelle s'est beaucoup penchée l'écrivaine française Virginie Despentes à qui l'on pense souvent dans *M'entends-tu ?*. D'abord, parce que ses romans se sont aussi intéressés au pouvoir subversif du groupe dans l'espace social (la trilogie *Vernon Subutex*, qui vient d'ailleurs tout juste d'être adaptée en format série, en est un bon exemple). Ensuite, parce qu'elle traite ouvertement d'un féminisme intersectionnel similaire, prenant en compte l'articulation entre violence et classe sociale, tout en défendant l'idée que le féminisme devrait avant tout encourager la prise de parole des femmes pour les sortir des mécanismes de domination et de honte qui les entravent (relire son essai *King Kong Théorie*). Ces mécanismes, on les constate



tout au long de *M'entends-tu?* dans la description des relations hommes/femmes. Ainsi, la vie amoureuse d'Ada, Carolanne et Fabiola renvoie à d'autres réalités qu'ailleurs : les enjeux romantiques sont constamment teintés, voire façonnés, par la réalité de classe. Citons en contreexemple le cas de *Féminin / Féminin* qui, avec un même format court et une parole également donnée à un groupe minoritaire et d'ordinaire invisible (les lesbiennes), se déroule en comparaison dans un milieu aisé et donc ne cible pas du tout les mêmes problématiques. Ainsi, Ada, qui s'est entichée du beau barman (Mehdi Bousaidan), est rapidement freinée par les limites que lui impose sa condition sociale (son manque d'éducation, sa situation financière). Regardons aussi Carolanne, qui poursuit une relation de dépendance avec son bourreau. C'est à se demander jusqu'à quel point la domination masculine n'est pas maintenue, voire provoquée, par son statut économique précaire ? Les attitudes ambivalentes de ces jeunes femmes prouvent en outre les limites de leur réflexion : Fabiola s'insurge contre l'avortement, Carolanne défend son agresseur, les deux condamnent l'acte de vengeance d'Ada par un discours bienpensant. Finalement, le seul faux pas de la série est probablement le personnage de la femme transgenre, étonnamment mal écrit et qui plus est interprété par un homme cisgenre, Christian Bégin.

Pour une série axée sur les mots et la nécessité de s'exprimer pour exister, le langage est évidemment essentiel. Paroles de chansons, répliques bien senties, joul : *M'entends-tu?* s'appuie sur le comique rythmé d'un certain plaisir oratoire : pas étonnant quand on sait que la moitié du casting a fait ses armes en théâtre d'improvisation. Longpré permet aussi à ses personnages de s'exprimer par des moyens détournés qui, s'ils sont constructifs (le cri, la thérapie, l'écriture, le défoulement), peuvent aussi être mal régurgités (recours à la violence, au sexe, à la vengeance). Une séquence met d'ailleurs en parallèle plusieurs cris – de révolte, de colère, de chagrin – il faut bien que l'émotion sorte, qu'elle déborde pour permettre, en plus de faire jaillir des mots, de la dépasser. Fabiola, par exemple, assène une bonne claque à l'homme raciste qui l'a insultée dans la rue, et déclare ensuite à la thérapeute : « Je ne comprends pas pourquoi j'ai réagi comme cela, car d'habitude cela ne me fait rien. » C'est qu'il faut être capable d'exprimer ses indignations pour se permettre d'exister. Même l'espace urbain de Montréal renvoie à cette difficulté d'affirmer le soi : les bancs, les ruelles et les ponts sont autant d'espaces de passage s'opposant aux lieux racines que sont les appartements et les maisons (on le voit, les lieux d'habitation des trois femmes sont vides, partagés, dévastés ou envahis par autrui). L'échec d'Ada à s'exprimer – elle finit en prison, lâchée par ses amies – est éloquent. Pour le moins surprenante, car elle contraste avec le ton enlevé de l'ensemble, cette fin pessimiste sert surtout à ramener le trio, ce monstre féminin à trois têtes, à l'équation initiale : pour exister, chaque être doit d'abord défendre sa propre individualité.