

Personnages queers et cellules familiales dans le cinéma de Xavier Dolan : représentations, regards, construction identitaire

Auteur : Troupin, Sophie

Promoteur(s) : Hamers, Jeremy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24676>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Personnages queers et cellules familiales dans le cinéma de Xavier Dolan

Représentations, regards, construction identitaire

Mémoire présenté par Troupin Sophie en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène

Année académique 2024/2025

Je remercie Monsieur Dick Tomasovic pour son aide administrative,
Madame Caroline Glorie pour ses relectures et retours bienveillants,
et mon promoteur, Monsieur Jeremy Hamers, pour ses nombreux conseils et sa disponibilité.
Merci à mon entourage pour le soutien quotidien.

Introduction

Les personnages queers ont longtemps été représentés dans l'histoire du cinéma comme déviants¹, pervers, malades, répugnants, l'homosexualité et la transidentité ayant été considérées comme des maladies mentales pendant plusieurs décennies. Souvent moqués, ces protagonistes ont fréquemment été traités, d'une part, comme des tueurs, d'autre part, comme des victimes de la société qui les rejette, connaissant une fin violente. En se penchant sur la filmographie du réalisateur québécois Xavier Dolan, cinéaste de la famille, de l'identité et de la diversité, une interrogation s'est présentée à nous : la déviance aurait-elle changé de camp pour se déplacer du personnage queer vers sa cellule familiale ? En effet, ces protagonistes semblent évoluer dans des familles que nous qualifierons de toxiques. De cette première interrogation, découlent d'autres questionnements : de façon plus globale, comment les personnages queers du cinéaste sont perçus et traités par la société qui les entoure dans la diégèse ? Est-ce que ce cadre familial, qui peut être toxique, préfigure la société ou observe-t-on un second niveau de transfert, un autre effet miroir ? La société serait-elle davantage considérée comme un refuge plutôt qu'une menace par le biais duquel les protagonistes de Xavier Dolan pourraient s'émanciper, s'échapper et trouver une porte de salut ? À partir de cette réflexion autour de la famille, nous nous sommes interrogée sur leur composition. Y a-t-il des récurrences ? Quels types de déviance rencontrons-nous ? Comment ces relations familiales influencent-elles la construction identitaire des personnages de Xavier Dolan ? Quel impact sur leur identité sexuelle ? Ce travail a donc pour but d'identifier le type de déviance dont les protagonistes queers ont fait l'objet et de démontrer que cette déviance s'est bel et bien déplacée chez les membres de l'entourage des personnages queers de Dolan mais aussi que celle-ci, quelle qu'elle soit, a une incidence sur leur construction identitaire et sexuelle.

Afin de répondre à ces différentes questions, nous avons opéré une sélection dans la filmographie du réalisateur. Les films du corpus sont, d'une part, francophones et, d'autre part, contiennent des personnages queers clairement identifiés avec leur cellule familiale. Le choix s'est donc porté sur *J'ai tué ma mère* (2009), *Laurence Anyways* (2012), *Tom à la ferme* (2013), *Juste la fin du monde* (2016) et *Matthias et Maxime* (2019). En effet *Les Amours imaginaires* (2010) se concentre sur une relation amoureuse entre trois personnages et ne présente pas la cellule familiale, *Mommy* (2014) ne présente pas de personnages queers, *The Death and Life of John F. Donovan* (2018) s'intègre dans un système de création hollywoodien qui en fait un ovni dans la filmographie du réalisateur, loin de son approche stylistique habituelle.

¹ La déviance se définissant comme « un terme utilisé, dans les sciences sociales américaines, pour nommer les comportements s'écartant de la norme. Ses limites sont floues. Cependant, de manière classique, un déviant est une personne qui transgresse une norme juridique ou morale » (JOURNET, Nicolas. « Outsiders : études de sociologie de la déviance ». *La sociologie*, Éditions Sciences Humaines, 2009. pp. 93-94, shs.cairn.info/la-sociologie--9782912601858-page-93?lang=fr). Laurent Mucchielli ajoute : « la déviance suppose la réunion de trois éléments : une norme, une transgression de cette norme et une 'réaction sociale' à la transgression de cette norme. » (MUCHIELLI, Laurent, « Déviance », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, juillet 2014 [En ligne], <http://journals.openedition.org/sociologie/2469>)

Le travail débutera par une approche sur les études de genre en se basant d'abord sur les théories queers développées par des pionnières comme Teresa de Lauretis, Judith Butler, et Eve Kosofsky Sedgwick mais également sur des travaux plus récents comme ceux de Sam Bourcier. Ces théories nous permettront de mettre en avant les notions de « genre » et de « sexe » en tant que construction, remettant ainsi en question le cadre hétéronormatif et ouvrant la voie vers d'autres identités. Nous réaliserons, dans une seconde partie, un historique du cinéma queer pour mettre en lumière ses représentations et leur évolution dans cette société hétéronormée. A partir de cet historique, nous nous questionnerons sur les représentations que nous offre, à son tour, Xavier Dolan de la communauté queer. La question du regard sera analysée en partant des théories de Laura Mulvey sur le *male gaze* dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* et sur le travail de théoricien·ne·s qui ont poursuivi la réflexion comme, par exemple, Iris Brey sur le *female gaze* dans son ouvrage *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. La notion de *queer gaze*, inspirée de ces théories, sera introduite afin d'en analyser la portée et l'impact dans la narration. Enfin, la dernière partie se focalisera sur les éléments visuels, narratifs et musicaux des films de notre corpus qui nous permettront, après avoir analysé les différentes représentations queers, de déterminer s'il y a bien déplacement, transfert de cette déviance sur la sphère familiale, si celle-ci pourrait être perçue comme une préfiguration de la société, comment les personnages construisent leur identité dans ce contexte et peuvent trouver une porte de sortie. Nous nous appuierons également sur la psychanalyse et ses théories sur la famille, les maladies mentales (notamment les théories freudiennes et celles du pédiatre Donald Winnicott) afin de mettre en lumière certains schémas familiaux récurrents du cinéma de Xavier Dolan.

Chapitre 1 : Les études de genre et théories queers

1.1. Une introduction aux études de genre

Les études sur le genre (ou *gender studies*) ont d'abord fait leur apparition aux Etats-Unis sous d'autres appellations comme les « feminist studies » (« études féministes ») ou les « women's studies » (« études sur les femmes »). L'expression *gender studies* (études de genre) se développe dans les années 1980 aux Etats-Unis pour arriver ensuite, dans les années 1990 et 2000, dans d'autres pays.²

Selon l'ouvrage *Introduction aux études sur le genre*, le genre se définit à la fois comme une construction sociale où les comportements des hommes et des femmes ne sont que le produit de la société, mais aussi comme un processus relationnel, un rapport de pouvoir de l'homme sur la femme, lui-même imbriqué dans d'autres rapports de pouvoir qui créent inévitablement des clivages (l'âge, l'origine ethnique, la classe sociale, l'état de santé).³ A partir de ces constats, une approche du genre se dessine, le désignant « comme un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin). »⁴ Cette bicatégorisation homme-femme comme ordre normatif entrave incontestablement les individus qui doivent obligatoirement se rallier à un seul sexe assigné à la naissance et adopter un comportement conforme à la définition sociale du sexe auquel ils appartiennent. Cette dimension normative du genre, divisant les personnes en deux catégories exclusives, a été largement critiquée par les études queers.⁵

Le concept de « Queer theory » voit le jour dans les années 1990 avec, notamment, le texte fondateur *Queer theory : Lesbian and Gay Sexualities* de Teresa de Lauretis, figure emblématique du féminisme aux Etats-Unis. Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick, considérées elles aussi comme les pionnières de la théorie queer états-unienne, vont, à la même époque, questionner ces notions de genre et de sexualité à travers leurs ouvrages *Gender Trouble* et *Epistemology of the Closet*. Il faudra toutefois attendre plusieurs années pour que le lectorat français puisse découvrir les traductions du travail mené par ces trois théoriciennes (2005 pour Judith Butler, 2007 pour Teresa de Lauretis et 2008 pour Eve Kosofsky Sedgwick). Comme l'explique Eric Fassin dans la préface française de *Trouble dans le genre*, les propos sont complexes et la réflexion est dense. La philosophe (et la pensée queer de façon plus globale) construit son analyse autour de penseur·euse·s français·e·s (Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Monique Wittig) mais aussi de courants qui nous sont étrangers malgré

² BERENI, Laure, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2020, p. 12.

³ *Idem*, p. 5.

⁴ *Idem*, p. 8.

⁵ *Idem*, p. 7.

leur appellation (« French theory » et « French Feminism »⁶), ce qui justifierait une traduction tardive. Pascale Molinier va plus loin dans sa préface du livre de Teresa de Lauretis en affirmant que le « French Féminisme » a en fait provoqué l'irritation des Françaises, affirmant que les universitaires anglo-américaines ont attribué leurs thèses à une hypothétique théorie venue de France. Néanmoins, le travail de certaines féministes françaises comme celle de Monique Wittig, docteure en lettres, va atteindre la francophonie grâce à l'intérêt porté par les Etats-Unis sur son œuvre dans le domaine des théories lesbiennes mais aussi celle de Julia Kristeva, philosophe et psychanalyste.⁸ Ainsi, différents textes⁹ vont commencer à arriver jusqu'à nous avec des figures importantes et très médiatisées comme Judith Butler.¹⁰

Le texte fondateur *Queer theory : Lesbian and Gay Sexualities* de Teresa de Lauretis constitue en réalité l'introduction d'un numéro de la revue *Differences*. Les articles réunis dans ce numéro sont l'aboutissement d'un colloque « sur la théorisation des sexualités lesbiennes et gaies » à l'Université de Californie en 1990.¹¹ L'hypothèse de départ peut se résumer comme suit :

« l'homosexualité ne doit plus être simplement perçue comme marginale par rapport à une forme de sexualité dominante et stable (l'hétérosexualité) vis-à-vis de laquelle elle serait définie de façon homologique ou en opposition. En d'autres termes, l'homosexualité n'a plus à être perçue comme simplement transgressive ou déviante par rapport à une sexualité naturelle et respectable (c'est-à-dire la sexualité reproductive institutionnalisée) selon le vieux modèle pathologisant ou encore comme un 'style de vie' optionnel, selon le modèle du pluralisme nord-américain contemporain. »¹²

Teresa de Lauretis souhaite questionner ce champ émergent des « études gaies et lesbiennes » afin de réinventer, de remodeler notre manière de penser le sexuel.¹³ Ces femmes et leur approche du genre, même si certains écrits comme ceux de Judith Butler ont été vivement critiqués par la suite – comme nous l'expliquerons plus tard –, ont permis de nouveaux questionnements sur ces notions et ont ouvert la voie vers de nouvelles identités sexuelles.

⁶ « Il s'agit de textes dont les auteurs sont anglo-américains, et qui forment un corpus identifiable de commentaires sur des textes principalement français, écrits par des femmes principalement, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, et utilisant des auteurs plutôt masculins de la *French Theory*, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jacques Derrida ». (XIBERRAS, Martine. « 12 - Du French kiss au French Feminism, l'exception culturelle française », *La France dans le regard des États-Unis*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2006 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.23609>)

⁷ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 6.

⁸ *La pensée Straight* de Wittig paraît en 1992 aux Etats-Unis et en 2001 en France. Kristeva a beaucoup influencé de théoriciennes comme Judith Butler avec notamment *Soleil noir : dépression et mélancolie*, *La révolution du langage poétique* ou encore *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*.

⁹ Nous allons également découvrir l'œuvre d'Audre Lorde – essayiste et poétesse américaine – avec notamment *Zami, une nouvelle façon d'écrire mon nom* ou *Sister Outside, essais et propos d'Audre Lorde* grâce aux *Cahiers du genre*, revue scientifique, qui va commencer à publier les autrices d'outre-Atlantique.

¹⁰ DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, rééd. 2023, p. 14.

¹¹ *Idem*, p. 89.

¹² *Idem*, p. 90.

¹³ *Ibidem*.

Le mot « Queer », comme l'analyse Judith Butler, désigne davantage une démarche critique qui vise la déconstruction plutôt que des identités.

« Le terme – dans l'histoire de son fonctionnement linguistique et de la réappropriation positive de l'insulte¹⁴ – fonctionne comme opérateur de performativité, opérateur de dérangement et de perturbation, nécessairement contingent et voué, explique-t-elle, à être lui-même perturbé, dérangé. Si *queer* relève d'une démarche de déconstruction, c'est précisément dans et par sa réfutation de toute posture identitaire »¹⁵.

Lee Edelman, critique littéraire, explique que « la 'queerité' (*queerness*) ne peut jamais définir une identité, elle ne peut que la déranger, la perturber (*disturb one*). »¹⁶. La théorie queer a donc pour vocation de déconstruire les normes et les présupposés liés aux identités de genre.

Les notions de sexe et de genre ont connu des définitions différentes au fil du temps. Alexandre Baril, auteur spécialisé en études trans, décrit trois visions différentes des liens entre les deux concepts¹⁷ : le déterminisme biologique, le fondationnalisme biologique et le constructivisme social. Le premier paradigme, le déterminisme biologique, qui tire ses origines du siècle des Lumières, affirme que le sexe anatomique, biologique détermine le genre. Il y a donc un lien de cause à effet entre sexe et genre. Le second paradigme, le fondationnalisme biologique, découle d'une remise en question du premier par des féministes, des chercheur·euse·s dans les domaines de l'intersexualité ou de la transsexualité. Dans cette seconde vision, le sexe apparaît toujours comme une donnée naturelle, binaire mais le genre, lui, devient une construction sociale. Le sexe reste une fondation biologique néanmoins les caractéristiques genrées ne sont pas forcément en adéquation. Dans ces deux paradigmes, la question de la transidentité s'avère inévitablement problématique. Pour le déterminisme biologique, les transidentités sont invisibilisées, il n'est pas possible de sortir du cadre homme-femme. En ce qui concerne le fondationnalisme biologique, le sexe étant perçu comme une fondation invariable, les personnes transsexuelles ne peuvent être que diabolisées, les féministes radicales ne les considérant pas comme des femmes. La notion de « sexe » comme fondement naturel ne permet, de ce fait, aucune remise en question dans ce second paradigme. Une troisième vision s'est alors dessinée : le constructivisme social. Celle-ci considère que le sexe, tout comme le genre, se définit comme une construction sociale, culturelle mais aussi politique. Judith Butler s'inscrit dans ce courant. Comme l'explique Alexandre Jaunait, sociologue, avec une conception du sexe comme biologique et du genre comme une construction sociale, seul le genre est malléable, le naturel, le « dur » est dans le sexe.¹⁸ Ce qui, comme le critique Judith Butler, contribue à « profondément naturaliser le sexe » et, de ce fait, « si tout le social se niche dans le genre, alors

¹⁴ Voir le chapitre 2 pour plus d'explications sur l'évolution de l'utilisation du terme « Queer ».

¹⁵ TOMICHE, Anne et REGARD, Frédéric, *Déconstructions queer : les fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023, p. 31.

¹⁶ *Idem*, pp. 31-32.

¹⁷ BARIL, Alexandre. « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités. », *Recherches féministes*, volume 28, numéro 2, 2015, pp.121-141 [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1034178ar>

¹⁸ TOMICHE, Anne et REGARD, Frédéric, *op. cit.*, p. 57.

le sexe est d'autant plus une réalité naturelle impossible à déconstruire. »¹⁹ L'étude ne se fait donc plus uniquement sur le genre mais se déplace et ouvre la voie vers des travaux « dénonçant la 'biologisation du social' et appelant à sortir de cette impasse délétère faisant du genre la part socialement et psychologiquement construite d'un sexe qui serait purement naturel et binaire. »²⁰

1.2. Judith Butler et la performativité du genre

Chez Judith Butler, le genre se définit comme performatif. Personne ne naît avec un genre fixe, stable mais celui-ci se construit à travers les normes, les actes et les comportements. A force de répétitions, nous avons l'illusion d'appartenir à un genre prédéfini. Butler explique qu'il ne faut pas « concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. »²¹ En ce qui concerne le « sexe », comme l'explique Audrey Baril, doctorante en philosophie, dans son analyse des écrits de Butler, la philosophe ne nie pas l'existence d'attributs anatomiques comme le pénis ou le vagin. Mais à ces éléments ont été assignés des comportements, des signes, des critères définis culturellement et qui sont censés permettre de catégoriser les hommes et les femmes.²² Comme déjà énoncé, Butler défend une approche constructiviste qui « suppose que le 'sexe' n'est pas une donnée fixe, naturelle, anhistorique, à laquelle vient s'adjoindre un genre construit socialement, mais bien une construction en soi. »²³ Son analyse ne s'arrête pas là :

« [elle] insiste aussi sur le fait que le 'sexe', le genre, la sexualité, l'orientation sexuelle et l'identité sexuelle ne partagent aucun lien structurel, nécessaire ou même métaphysique. Elle rappelle que ces divers éléments ont été juxtaposés culturellement afin de s'insérer dans une matrice de pouvoir hétéronormative et hétérosexiste. »²⁴

Ce cadre hétéronormatif, cité à de nombreuses reprises dans les travaux de l'universitaire, n'est rien de plus, selon elle, qu'une construction, il n'existe comme référent qu'à travers ses répétitions. Butler emploie dans ses écrits l'expression « matrice hétérosexuelle » désignant une grille d'intelligibilité qui tend à naturaliser corps, genres et désirs. « Dans ce modèle, l'existence d'un sexe stable est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable [...] et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité. »²⁵

¹⁹ *Idem*, p. 58.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 265.

²² BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Les féminismes*, vol. 20, n°2, 2007, pp. 61-90 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/017606ar>

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 66.

Pour la philosophe, le sujet n'est donc pas maître de ses décisions ou de ses actions, il est le produit des normes, des contraintes et des institutions hétéronormatives. « À la suite de Foucault, elle soutient que les normes ne sont pas seulement prescriptives et restrictives, mais aussi constitutives, productives et constructives du sujet. »²⁶ Ce qui signifie que le sujet de Butler a besoin des normes pour se construire et exister socialement néanmoins, celles-ci peuvent aussi être ressenties de façon violente par leur caractère contraignant et exclusif. Dans *Défaire le genre*, par exemple, Butler aborde la complexité pour les personnes transgenres de pouvoir bénéficier d'un changement de sexe en évitant toute pathologisation. En effet, d'après le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, la « dysphorie sexuelle » ou « dysphorie de genre » était, jusqu'à sa quatrième version, considérée comme un trouble psychologique. Comme l'explique Butler : « Un modèle de vie genrée cohérent qui méconnaît la complexité de la façon dont les vies genrées se construisent et sont vécues est ainsi imposé. »²⁷ Il est nécessaire d'obtenir ce diagnostic pour pouvoir être reconnu et ainsi bénéficier de la couverture d'une assurance pour une réassignation sexuelle, un traitement médical ou tout changement de statut. « Les moyens par lesquels la transsexualité est diagnostiquée impliquent donc une pathologisation, mais s'engager dans ce processus de pathologisation est l'une des principales façons de satisfaire son désir de changement de sexe. »²⁸ En plus de devoir faire face à toute une vague de violence qui, comme l'affirme Butler, est encore plus importante pour les personnes de couleur²⁹, une personne transgenre doit aussi accepter d'être reconnue comme étant malade. Il faudra attendre 2019 pour que l'Organisation Mondiale de la Santé reclassifie la dysphorie de genre, qualifiée jusqu'alors comme « trouble de l'identité de genre », en « condition liée à la santé sexuelle »³⁰.

Si le sujet n'est pas maître de ses actes, est construit socialement, il est légitime de se demander s'il peut agir ou s'il demeure condamné à subir ? Butler avance alors la notion d'« agency » ou d'« agentivité » comme « capacité d'agir qui évite de penser le sujet comme le simple jouet de forces sociales »³¹. Pour Butler, l'individu est constitué et produit par le langage, mais il a le pouvoir de le resignifier. Ainsi, si nous prenons le cas d'insultes homophobes, elles peuvent simplement être utilisées dans d'autres contextes, détournées de leur sens premier afin d'éviter toute connotation péjorative. « Cela montre à quel point la non-finitude du langage de même que son caractère instable et changeant peuvent être utilisés pour redonner du pouvoir à des personnes auparavant visées par des discours haineux. »³² Le terme « Queer » en est un parfait exemple : autrefois considéré comme une insulte, il a largement été revendiqué et fait l'objet d'une réappropriation par la communauté LGBTQIA+. Sam Bourcier, sociologue, va plus loin

²⁶ BARIL, Audrey, *art. cit.*, pp. 61-90.

²⁷ BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, rééd. 2023, p. 19.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 22.

³⁰ « Dysphorie de genre : réussir à la comprendre pour mieux la prendre en charge », *Qare*, consulté le 23 janvier 2025, <https://www.qare.fr/sante/dysphorie-de-genre/>

³¹ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 15.

³² BARIL, Audrey, *art. cit.*, pp. 61-90.

et parle, dans son livre *Queer Zones*, de pratiques contre-discursives qui visent à rendre visible des minorités dans un style performatif. Il donne comme exemple une conférence internationale sur le Sida qui regroupe la communauté scientifique lors de laquelle des personnes séropositives décédées sont mises en lumière par des activistes. Sam Bourcier évoque une posture foucauldienne :

« refuser de s'impliquer dans les termes posés par une forme d'autorité ou un régime disciplinaire et chercher plutôt à trouver la position stratégique qui permet d'en exhiber les mécanismes. Cette manière de se positionner par rapport aux formes d'autorité est indissociable de la dimension résolument théâtrale et performative des actions politiques queers qui viennent d'ailleurs rappeler in fine le caractère fondamentalement performatif du politique. Comme s'il s'agissait de jouer la performance de la performance en quelque sorte. Bref, la théorie et les pratiques queers accordent une grande place aux politiques de la représentation et de la performativité qui sont autant d'opérations de dénaturalisation des sexes, des genres, des régimes disciplinaires et donc de repolitisation. »³³

L'auteur aborde d'autres ressources de performativité telles que le coming out ou l'affirmation identitaire. Mais si les minorités peuvent se réapproprier le langage, certaines actions politiques queers peuvent également être reprises par des populations homophobes afin de réaffirmer l'identité hétérosexuelle. De nombreuses manifestations ont vu le jour, que ce soit contre le Pacs ou le mariage pour tous, comme des sortes d'« hétéro pride » où les manifestant·e·s arboraient fièrement des slogans comme « Nous sommes hétéros »³⁴.

En suivant le raisonnement de Butler, l'identité de genre apparaît comme fondamentale puisque, selon elle, « les 'personnes' ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (becoming gendered) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre »³⁵. Pour ce faire, ceux-ci doivent obligatoirement maintenir une cohérence entre sexe, genre, pratique sexuelle et désir. Comme l'explique l'autrice :

« [l]a matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes 'd'identités' ne puissent pas exister ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne 'découlent' ni du sexe ni du genre. [...] C'est bien parce que certaines 'identités de genre' n'arrivent pas à se conformer à ces normes d'intelligibilité culturelle qu'elles ne peuvent, dans ce cadre normatif, qu'apparaître comme des anomalies du développement ou des impossibilités logiques. La persistance et la prolifération de telles identités sont une occasion critique d'exposer les limites et les visées régulatrices de ce domaine d'intelligibilité et donc de rendre possibles, dans les termes mêmes de cette matrice d'intelligibilité, des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre. »³⁶

³³ BOURCIER, Sam, *Queer Zones : La trilogie*, Paris, Editions Amsterdam, 2021, p. 162.

³⁴ *Idem*, pp. 162-163.

³⁵ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit. p. 83.

³⁶ *Idem*, pp. 84-85.

Il est donc primordial d'affirmer d'autres identités de genre qui ne correspondent pas à cette « matrice hétérosexuelle », pour qu'à force de répétition, celles-ci soient admises et intelligibles par la société. Pour la théoricienne, il n'existe pas un genre original à partir duquel d'autres identités se construiraient. Il s'apparente en réalité, selon elle, aux pratiques de travestissement. Butler introduit, dans sa critique du régime hétérosexuel, la drag-queen qui, « [e]n imitant le genre, [...] révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. »³⁷ Audrey Baril ajoute :

« [s]elon Butler, les pratiques des personnes transsexuées, transgenrées et travesties ne sont pas que le pâle reflet d'un genre original, mais elles viennent plutôt démontrer le côté artificiel, factice, construit de 'l'original' en fonction des normes et des cadres de pouvoir dominants. [...] Le genre est l'effet d'un énoncé performatif et [...] ne peut pas se réclamer d'un statut naturel et ontologique. »³⁸

Il est toutefois intéressant de souligner que, si Judith Butler pose les bases de ses théories dans *Trouble dans le genre*, son discours n'est plus tout à fait le même dans *Défaire le genre*, publié 15 ans plus tard. Sam Bourcier découpe le premier ouvrage en trois paradigmes du genre : herméneutique, performatif et prolifératif. Pour le premier paradigme, « les genres sont ou non intelligibles, la drag-queen est dissonante par rapport au système sexe/genre binaire et elle permet en cela de critiquer l'hétérosexualité obligatoire. »³⁹ Le deuxième, le plus évident, identifie le genre comme étant performatif. Enfin, le troisième paradigme met en avant la drag-queen et son imitation de la féminité sans original comme étant positif puisque cela permet « la prolifération de nouveaux genres dénaturés. »⁴⁰ Dans *Défaire le genre*, le questionnement ne se fait plus autour de la multiplicité des genres mais sur la manière de survivre avec des genres inintelligibles, en étant « considéré par les lois de la culture ou du langage comme une impossibilité »⁴¹. Butler propose ici une théorie que Sam Bourcier qualifie de victimisante et problématique, puisqu'elle défend l'idée selon laquelle les normes gouvernent les hommes et les femmes, ajoutant que « lorsque nous défions ces normes, il n'est pas certain que nous soyons encore en vie ou que nous méritons de l'être, [...] que nos genres soient réels ou qu'on puisse les considérer comme tels. »⁴² Et Bourcier de conclure : « Voilà ce qu'il en coûterait de défier les normes de genre »⁴³. Selon l'auteur, la notion d'« agency », développée dans *Trouble dans le genre*, qui permettait une resignification du langage dans un but de résistance, notamment en ce qui concerne les discours de haine, a complètement disparu pour être transférée sur « les normes », « l'universel », « l'ouverture est devenu le nouveau mot d'ordre. »⁴⁴ En définitive, Bourcier reproche à l'autrice ses nouvelles politiques de *disempowerment*⁴⁵ dont « le but [...]

³⁷ *Idem*, p. 261.

³⁸ BARIL, Audrey, *art. cit.*, pp. 61-90.

³⁹ BOURCIER, Sam, *op. cit.*, p. 689.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Idem*, p. 691.

⁴⁵ *Disempowerment* se traduit par une perte de pouvoir, d'autorité.

est de rediriger le pouvoir performatif vers des politiques néo-humanistes et universalistes adressées au monde straight. »⁴⁶ Sam Bourcier met également en exergue la relation ambivalente de Butler avec la transsexualité qu'il considère comme un autre élément de ses politiques de *disempowerment*. Il reprend les propos de Viviane Namaste, chercheuse dans les domaines de la santé et du sexe, qui explique que « la démarche constructiviste, qui consiste à exemplifier la figure de la drag-queen, réduit celle-ci à l'état de paradigme et conduit à un effacement de la vie et des expériences des personnes trans. »⁴⁷ Dans son ouvrage *Trans**, Jack Halberstam, universitaire dans le champ des études de genre, développe les objections transsexuelles au travail de Butler. Il cite notamment Julia Serano, biologiste, qui refuse de considérer le genre comme performatif, estimant que cette théorie « implique la position transphobe selon laquelle le trans*gendérisme n'est pas réel, matériel ou authentique. »⁴⁸ Cette performativité du genre a été interprétée par une partie de la communauté trans comme un rejet du besoin de certaines de ces personnes de se faire opérer. Jack Halberstam cite le travail de Jay Posser, auteur influent dans les théories transgenres, affirmant qu'il existe « des transexuel·les qui cherchent très précisément à ne pas être performatif·ves, pour le dire simplement, qui cherchent à être. »⁴⁹

1.3. Teresa de Lauretis et la technologie du genre

Teresa de Lauretis, autre pionnière dans les théories queers, introduit, quant à elle, la notion de « technologie du genre ». Dans son ouvrage *Théorie queer et cultures populaires*, elle défend l'idée suivante :

« le genre, comme la sexualité, n'est pas la propriété des corps ou quelque chose qui existe originellement chez les êtres humains, mais [...] 'un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales', pour reprendre Foucault, et ce grâce au déploiement d'une 'technologie politique complexe'. »⁵⁰

Ces technologies dont parle la théoricienne comprennent à la fois des domaines de la culture populaire comme le cinéma, les médias mais aussi les discours institutionnels qui vont véhiculer des représentations de genre⁵¹. En allant encore plus loin, l'autrice identifie aussi les théories de genre, féministes et queers, elles-mêmes, comme des technologies de genre, le construisant et le déconstruisant sans cesse.⁵²

⁴⁶ *Idem*, p. 690.

⁴⁷ *Idem*, p. 694.

⁴⁸ HALBERSTAM, Jack, *Trans**, Montreuil, Editions Libertalia, 2023, p. 199.

⁴⁹ *Idem*, p. 200.

⁵⁰ DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Idem*, p. 71.

⁵² *Idem*, p. 33.

En ce qui concerne le cinéma, Teresa de Lauretis le décrit comme « mode de formation et subjectivation du genre, [un] appareil de mise en circulation d'idéologies de genre »⁵³. Selon les termes de Foucault, le dispositif cinématographique apparaît comme instrument « biopolitique ». La théoricienne considère que les formes culturelles sont des lieux de subjectivation et de dé-subjectivation, jouant à la fois un rôle dans la fabrique des relations de pouvoirs mais permettant aussi « de dessiner de nouveaux horizons de résistances politiques et identitaires. »⁵⁴ Lauretis appelle à mettre en place des contre-discours et des contre-pratiques, à « se saisir des technologies sémiotiques et des idéologies culturelles pour élaborer de nouveaux sujets et de nouveaux modes de résistance. »⁵⁵ Ainsi, Sam Bourcier, s'appuyant sur les travaux de Foucault et de David Halperin, historien et théoricien queer, donne comme exemple de stratégie de résistance culturelle le style « camp » qui se base sur cette conscience partagée que nous sommes prisonnier·ère·s « dans un système complexe de significations sociales et sexuelles. »⁵⁶ Le « camp » tente d'y résister de l'intérieur par le biais de différentes techniques : « la parodie, l'exagération, la théâtralisation, la prise au sens littéral des codes tacites qui régissent notre manière de vivre et la représentation (les codes de la masculinité par exemple). »⁵⁷ Susan Sontag, essayiste, ajoute que « c'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. [...] L'idéal ne sera pas la beauté ; mais un certain degré d'artifice, de stylisation. »⁵⁸

Teresa de Lauretis va alors développer le concept de « sujet excentrique » comme figure de désobjectivation, concept que Monique Wittig nomme la « Lesbienne ». Selon sa célèbre formule, « les lesbiennes ne sont pas des femmes ». Sa pensée peut se résumer comme suit :

« ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques ('assignation à résidence', corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles. »⁵⁹

Ne pas être femme pour Wittig implique le refus d'être assignée à un rôle ou une classe sociale. En prolongement de ces réflexions, Lauretis nomme ce sujet excentrique pour diverses raisons :

« non seulement pour renvoyer au sujet qui dévie du chemin normatif et conventionnel, mais aussi dans le sens de ek-centric, c'est-à-dire, de ce qui ne s'est pas de soi-même centré dans l'institution qui soutient et produit la pensée straight, [...] l'institution de l'hétérosexualité. De fait, cette institution n'avait pas anticipé un tel sujet, ne pouvait l'envisager, ne pouvait le prévoir. Le sujet excentrique se caractérise par un double

⁵³ CERVILLE, Maxime ; DUROUX, Françoise ; GAINARD, Lise, « « A plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis : *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg* », *Mouvements*, n°57, 2009, pp. 138-154 [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-138?lang=fr&tab=texte-integral>

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ BOURCIER, Sam, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ SONTAG, Susan, *Le style Camp. Culture et sensibilité aujourd'hui*, Paris, Bourgois, 2022, p. 13.

⁵⁹ MAVRIKAKIS, Catherine, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *Liberté*, (307), 2015, pp. 26-29.

déplacement : premièrement, le déplacement psychique de l'énergie érotique sur une figure qui déborde les catégories de sexe et de genre, cette figure que Wittig a appelée 'la lesbienne' ; deuxièmement, l'auto-déplacement ou la désidentification du sujet d'avec les présupposés culturels et les pratiques sociales qui découlent des catégories de genre et de sexe. »⁶⁰

Un sujet qui se positionne en résistance par rapport à l'ordre social, « en position liminaire, à la fois dans et hors de l'idéologie du genre, émergeant des bugs et dysfonctionnements des 'technologies du genre' pour élaborer contre-discours et pratiques de résistance aux assignations identitaires. »⁶¹

Comme l'explique Sam Bourcier, Monique Wittig et d'autres, à l'origine d'un lesbianisme politique radical, courant féministe de la deuxième vague⁶², désirent mettre fin à tout système d'oppression, que ce soit le patriarcat ou l'hétérosexualité. Dans cette vision, il est nécessaire de combattre depuis l'extérieur de ce système, ce « qui présuppose que l'on ait intérêt à se situer en dehors de régime hétérosexuel pour agir politiquement et que cela soit possible. »⁶³ Dans ce positionnement séparatiste, l'accent est mis davantage sur l'oppression générée par cet ordre social que sur la résistance, ce qui amène alors à ces solutions abolitionnistes. Sam Bourcier continue sa réflexion par une comparaison avec l'approche queer :

« [elle] se situe aux antipodes du rêve abolitionniste parce qu'elle se fonde sur l'idée que les instruments que l'on a à sa disposition pour contrer le régime hétérosexuel viennent de l'hétérosexualité. Ce régime de savoir secrète oppression et possibilité de résistance et il est donc possible d'exploiter la faillibilité intrinsèque du régime compulsif hétérosexuel ». ⁶⁴

Cette approche est notamment celle de Judith Butler, qui ne souhaite pas mettre fin au régime « hétérosexuel ». C'est en cela que sa pensée diffère des féministes matérialistes comme Wittig. Comme nous l'avons vu, elle ne souhaite pas abolir les catégories de genre mais bien promouvoir leur multiplicité.⁶⁵ Les positionnements de Butler ont été vivement critiqués par les féministes matérialistes qui lui reprochent, et de manière plus globale à la théorie queer considérée comme postmoderne ou poststructuraliste, de n'envisager l'oppression qu'à travers la sexualité. Alors que les matérialistes comme Christine Delphy, sociologue française, conçoivent « la domination de genre comme un système global qui hiérarchise la société en deux catégories, et assoie la domination de l'une sur l'autre dans tous les domaines sociaux, 'économique, politique, sexuel, et intellectuel'. »⁶⁶ Le postulat de départ de la théorie queer comme l'envisageait Teresa de Lauretis diverge, de ce fait, de l'approche de Judith Butler. En

⁶⁰ DE LAURETIS, Teresa, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », dans M.-H. Bourcier & S. Robichon (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 37-38.

⁶¹ CERVILLE, Maxime ; DUROUX, Françoise ; GAINARD, Lise, *art. cit.*, pp. 138-154.

⁶² On peut, en effet, dénombrer trois vagues de féminisme.

⁶³ BOURCIER, Sam, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁴ *Idem*, pp. 160-161.

⁶⁵ BARIL, Audrey, *art. cit.*, pp. 61-90.

⁶⁶ NOYE, Sophie, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *Contretemps*, 2014 [En ligne], <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>

effet, pour la première, elle « [vise] à prendre en considération l'ensemble des différences qui structurent les subjectivités *queer* »⁶⁷. Selon Lauretis, ces différences existent entre chaque personne homosexuelle (gay et lesbienne), que ce soit en termes de race, de classes, de culture ethnique, de situation géographique, sociopolitique ou encore de différences générationnelles.⁶⁸ Cette approche qui tend à appréhender le genre en lien avec d'autres rapports de pouvoir (la rapprochant ainsi du courant matérialiste) se retrouve également dans l'analyse d'Eve Kosofsky Sedgwick, autre grande figure des études queers.⁶⁹

1.4. Eve Kosofsky Sedgwick : épistémologie du placard

Dans son ouvrage *Epistémologie du placard*, Eve Kosofsky Sedgwick s'intéresse à la notion d'« orientation sexuelle » et l'impact que sa définition a eue sur celle de la sexualité et du genre. En effet, comme elle l'explique dans son ouvrage :

« [i]l est plutôt étonnant de constater que parmi les très nombreuses dimensions par lesquelles l'activité génitale d'une personne peut être différenciée de celle d'une autre (dimensions qui incluent la préférence pour certains actes, certaines zones et certaines sensations, certains types physiques, [...], etc.), un seul, le genre du choix d'objet, soit apparu au tournant du siècle et qu'il soit resté la dimension dénotée par la catégorie désormais omniprésente de 'l'orientation sexuelle'. »⁷⁰

Dans son analyse, l'autrice va développer plusieurs axiomes : le premier concerne les individus et leurs différences. Comme mentionné plus haut, pour Sedgwick comme pour Teresa de Lauretis, il existe plusieurs axes de catégorisations utilisés pour distinguer les personnes entre elles mais qui sont, selon elle, totalement insuffisants : le genre, la race, la classe, l'identité nationale et l'orientation sexuelle. Si ces distinctions sont indispensables, elles ont toutefois tendance à gommer toutes autres formes de différence et de ressemblance.⁷¹

Désireuse de s'éloigner des théories féministes qui tendent à réunir les notions de sexe et de genre sous l'appellation « système sexe/genre », Sedgwick va ensuite prendre le parti d'utiliser le terme « 'genre' afin de nommer plus simplement l'espace problématique entre sexe et genre ainsi que l'ensemble des distinctions physiques et culturelles entre hommes et femmes. »⁷² Le terme « sexe » étant, dans son approche, entendu au sens de sexualité.⁷³ Son analyse va ensuite se pencher sur la définition de l'homo/hétérosexualité et son évolution au tournant du 20^{ème} siècle au cours duquel chaque individu doit obligatoirement être assigné à un genre (homme ou femme) mais aussi à une sexualité (homosexualité ou hétérosexualité), « une identité binarisée et lourde de conséquences, parfois déroutantes, y compris aux niveaux apparemment les moins sexuels de l'existence personnelle. »⁷⁴ Cette approche lui permet de s'éloigner des

⁶⁷ CERVILLE, Maxime ; DUROUX, Françoise ; GAIGNARD, Lise, *art. cit.*, 138-154.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistémologie du placard*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008, p. 14.

⁷¹ *Idem*, p. 43.

⁷² *Idem*, p. 49.

⁷³ *Idem*, p. 51.

⁷⁴ *Idem*, p. 24.

questionnements autour du genre et de l'opposition essentialisme/constructivisme qui lui paraît obsolète : le constructivisme prônant l'idée que l'orientation sexuelle n'est pas innée mais bien un fait social, le danger est de penser que l'individu serait ainsi libre de choisir à tout moment et donc de se ranger à une identité sexuelle précise (de ce fait, à l'hétérosexualité).⁷⁵

Sedgwick développe, dans sa théorie, deux nouvelles conceptions de la définition de l'homo/hétérosexualité : minorisante et universalisante. Dans la première, cette question ne concerne qu'« une minorité homosexuelle, réduite, distincte et relativement fixe »⁷⁶. Dans l'autre, « cette question est d'une importance constante et déterminante pour la vie de toute personne sur le continuum des sexualités »⁷⁷. A travers ces deux perspectives, une définition de l'homosexualité se dessine autour d'une incohérence :

« [e]lle maintient la perspective minorisante selon laquelle il existe une population distincte de personnes qui 'sont réellement' gaies et, dans le même temps, maintient les perspectives universalisantes selon lesquelles le désir sexuel constitue un solvant puissant et particulièrement imprévisible des identités stables, selon lesquelles des personnes et des choix d'objet apparemment hétérosexuels sont fortement marqués par des désirs et des influences homosexuelles et vice versa et, enfin, selon lesquelles l'identité mâle hétérosexuelle et la culture moderne masculiniste requièrent pour leur maintien la cristallisation autour de ce bouc émissaire que serait un désir entre hommes très répandu et en premier lieu interne. »⁷⁸

Autrement dit, l'hétérosexualité ne peut exister sans l'homosexualité et vice versa, l'un se définit par rapport à l'autre. Dans son article sur Sedgwick, Philippe Sabot, philosophe, explique que selon la perspective minorisante, « l'homosexuel se définit à partir d'une norme sexuelle majoritaire, ou du moins posée comme telle, par rapport à laquelle il se singularise et s'identifie tout en s'isolant. »⁷⁹ Tandis que selon la perspective universalisante :

« l'homosexualité ne se définit plus dans les marges d'un comportement sexuel hétéronormé mais représente plutôt une manière de vivre sa sexualité comme une autre et parmi d'autres, avec laquelle compose nécessairement l'hétérosexualité dans une indétermination et une tension propres à susciter l'inquiétude et même, comme on va le voir, la 'panique'. »⁸⁰

En effet, ces conceptions minorisante et universalisante peuvent, selon Sedgwick, augmenter la victimisation de personnes homosexuelles. La théoricienne développe le concept de « la panique homosexuelle » ou la peur d'être pris pour un homosexuel. Ce qu'explique Sedgwick c'est que « la socialité est une affaire d'hommes et que les hommes, pour asseoir leurs privilèges dans tous les domaines de la culture, doivent rester entre eux, et même amplifier ou intensifier

⁷⁵ *Idem*, p. 60.

⁷⁶ *Idem*, p. 24.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Idem*, p. 102.

⁷⁹ SABOT, Philippe, « Présentation de l'ouvrage d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistémologie du placard* », *La philosophie au sens large*, janvier 2010 [En ligne], <https://doi.org/10.58079/su66>

⁸⁰ *Ibidem*.

leurs relations ‘homosociales’ »⁸¹. Or, se diffuse une conception universalisante de l’homosexualité qui expose ces hommes au risque ou en tout cas, au soupçon, d’être homosexuels : « l’*homophobie* [...] est ainsi une *haine* qui s’étaye sur une *crainte*, sur la peur ou le soupçon ‘d’en être’ – d’être perçu comme ‘en étant’. »⁸²

Cette « panique homosexuelle » est notamment une défense utilisée par les agresseurs lors d’une attaque homophobe pour justifier leurs actes. L’auteur du crime serait déclaré irresponsable « en raison d’un état psychologique pathologique » provoqué par des avances éventuelles de la victime. Cette défense, problématique, présuppose donc que toute personne gay peut être accusée d’un tel comportement envers des étrangers mais également que l’agression est une réponse légitime à ces avances sexuelles.⁸³ L’autrice ajoute :

« la défense selon la panique homosexuelle redouble la taxinomie minorisante : elle affirme qu’il y a une minorité distincte de personnes gaies et une seconde minorité, que l’on peut également distinguer de la population générale, ‘d’homosexuels latents’ dont ‘le sentiment d’insécurité à propos de leur masculinité’ est tellement anormal qu’il peut permettre de prétexter que la responsabilité morale normale est dans leur cas diminuée. En même temps, l’efficacité du prétexte dépend de sa force universalisante [...], de sa capacité à créer un climat dans lequel les juré(e)s peuvent s’identifier avec l’accusé en disant ‘Mon Dieu, j’aurais peut-être moi-même réagi exactement de la même façon’. »⁸⁴

Un second siège conceptuel, développé par l’autrice, aussi important que les perspectives minorisante et universalisante et intimement lié, concerne cette fois le genre : deux tropes opposés afin d’appréhender le désir entre individus du même sexe. Le trope de l’inversion tend à conserver une « hétérosexualité essentielle » puisque, selon cette perspective, un homme qui désire un autre homme, se sent nécessairement femme à l’intérieur. L’androgynie représente une parfaite illustration permettant d’appuyer cette conception. A l’opposé, le trope du séparatisme ne justifie pas le désir par le franchissement des frontières des genres mais par les points qui peuvent lier deux êtres du même genre.⁸⁵ Il semble naturel que « des personnes dont les besoins et les savoirs économiques, institutionnels, émotionnels et physiques pourraient avoir tant en commun, se lient sur l’axe du désir sexuel. »⁸⁶ Identification et désir sont assimilés dans ce dernier trope contrairement au premier où les deux se distinguent et s’opposent.⁸⁷

Plus largement, avec *Epistémologie du placard*, la vocation de la théoricienne est « d’ouvrir les placards de la culture moderne »⁸⁸. La notion de placard évoquée par Sedgwick concerne d’abord les individus : « la référence au ‘placard’ (closet) renvoie ici aux expressions : ‘to come out of/to be out of the closet’ – littéralement ‘sortir’ ou ‘être hors du placard’ et, de manière contextuelle, ‘dire publiquement que l’on est homosexuel’ ou ‘afficher ouvertement son

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ SEDGWICK, Eve Kosofsky, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴ *Idem*, pp. 41-42.

⁸⁵ *Idem*, pp. 103-104.

⁸⁶ *Idem*, p. 104.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Idem*, p. 15.

homosexualité'. »⁸⁹ Mais « sortir du placard » n'est pas un évènement unique, la plupart des personnes homosexuelles restent délibérément dans le placard par rapport à certains individus, que ce soit sur un plan personnel, économique ou institutionnel. Et de nouvelles révélations sont sans cesse nécessaires pour chaque nouvelle rencontre : la dichotomie « dedans » / « dehors » est biaisée puisque l'opposition entre ignorance et savoir ne peut être tout à fait tranchée, « avec le passage orienté et irréversible de l'une à l'autre, du *tu* au *su*, mais qu'elle implique plutôt une économie du secret et de la révélation, qui suppose une recomposition permanente, en droit jamais achevée, du placard homosexuel »⁹⁰. Mais comme l'explique Maxime Cervulle dans la préface, le livre doit se lire plus globalement comme ce qu'il nomme un « outing » :

« celui d'une culture hétérocentrée répétant anxieusement les chorégraphies minutieuses de la définition homo/hétéro tout en enfouissant profondément l'expérience homosexuelle sous des pelletées de déni et de violence. C'est le cas avec la violence matérielle quotidienne que subissent les minorités sexuelles, mais c'est aussi le cas avec la violence symbolique non moins quotidienne par laquelle les spécificités des cultures sexuelles minoritaires, leurs singulières forces rhétoriques, théoriques, conceptuelles et esthétiques sont sacrifiés sur l'autel de l'universalisme et d'une politique des auteurs décontextualisante et dépolitisante »⁹¹.

Il s'agit donc, pour Sedgwick, de sortir du placard la culture, les textes littéraires et de les (faire) découvrir sous un nouveau regard « queer ».

Pour conclure, après avoir étudié les diverses approches de différent·e·s théoricien·ne·s, nous pouvons avancer que les théories queers permettent de « jeter le trouble, de déstabiliser les identités figées [...] La démarche queer donne toute son importance à la forme verbale, *to queer*, 'queeriser', celle qui dit le geste et qui 'rend queer', qui 'jette le trouble' et déconstruit les catégories établies. »⁹² De nouveaux termes, de nouvelles expressions sont aujourd'hui popularisées : Jack Halberstam évoque notamment l'expression « non-binaire », « une tentative de destituer l'ordre binaire des hommes et des femmes, et des relations de propriété qui dépendent de cette distinction. »⁹³ La notion de resignification du langage évoquée par Butler mais aussi par Bourcier comme moyen de résistance prend ici tout son sens :

« la non-binarité est la démonstration d'une re-signification qui prend ses distances à l'égard de la détermination binaire préexistante, mais sans répéter ses restrictions ; elle porte ainsi atteinte à la présupposition selon laquelle nous devrions tous·tes nécessairement être un certain type de sujet et non un autre ; elle refuse l'idéologie de la restriction et occupe un terrain politique de résistance qui invite à participer à des coalitions. »⁹⁴

⁸⁹ SABOT, Philippe, *art. cit.*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ SEDGWICK, Eve Kosofsky, *op. cit.*, p. 15.

⁹² TOMICHE, Anne et REGARD, Frédéric, *op. cit.*, p. 32.

⁹³ HALBERSTAM, Jack, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁴ *Idem*, pp. 221-222.

Après nous être intéressée aux notions théoriques nous permettant de remettre en question le cadre hétéronormatif et d'ouvrir la voie vers d'autres identités sexuelles moins figées, nous allons à présent nous pencher sur l'histoire du cinéma queer et son évolution quant à la représentation de ces personnages.

Chapitre 2 : L'histoire du cinéma queer

2.1. Le terme « Queer » et son évolution

A l'origine, comme évoqué précédemment, le terme « Queer » est une insulte nord-américaine qui signifie « bizarre », « étrange », « de travers » en opposition avec « Straight » qui renvoie à « droit ». Autrement dit, dans le domaine de la sexualité, nous pouvons identifier toutes les sexualités dites « de travers » regroupées sous le terme « Queer » face à l'hétérosexualité représentée par le terme « Straight ». Certaines lesbiennes de couleur ont, dans les années 1970-1980, repris l'expression comme un emblème en s'autoqualifiant de « queers » afin de montrer leur volonté de ne pas intégrer les normes de la société hétérosexuelle, blanche et de classe moyenne.⁹⁵ Le terme fut également adopté dans les années qui suivirent (1980-1990) dans un contexte de militantisme politique lié au Sida.⁹⁶ Si, au départ, l'expression était l'apanage des personnes homosexuelles, elle a désigné ensuite « toute pratique transgressant les classifications en vigueur, les représentations traditionnelles, les normes sexuelles. »⁹⁷ Pour les activistes queers, il s'agit d'un terme parapluie qui englobe « toutes les personnes en marge : en marge des normes hétérosexuelles et cisgenres mais aussi en marge des normes LGBT traditionnelles. »⁹⁸ L'expression renvoie à une position critique par rapport à l'hétéronormativité mais aussi à la catégorisation systématique du genre et de la sexualité. C'est à la fois un refus de l'hétérosexualité et de ces catégories identitaires telles que « gay » et « lesbienne » : « [l]e terme [...] sous-entend [...] donner une voix aux individus de la marge, ceux-là même qui sont rendus invisibles par les catégories 'gay' et 'lesbienne'. »⁹⁹

Si, actuellement, les personnages gays ou lesbiens sont omniprésents sur les écrans, au départ, les tabous liés à leur sexualité ont poussé le cinéma à utiliser des codes afin de pouvoir se reconnaître, menant à la création d'une subculture.¹⁰⁰ Cet historique a pour but de mettre en lumière un passé où « un personnage pouvait être discrédité en tant que 'pédé' du fait d'une simple carte de visite parfumée à la lavande comme dans le cas célèbre de Joël Cairo dans *Le*

⁹⁵ MACARY-GARIPUY, Pascale, « Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ? », *Psychanalyse*, n°7(3), 2006 [En ligne], pp. 43-52, <https://doi.org/10.3917/psy.007.0043>

⁹⁶ MENNEL, Barbara, *Le cinéma queer*, Montreuil, L'Arche, 2013, p. 13.

⁹⁷ MACARY-GARIPUY, Pascale, *art. cit.*, pp. 43-52

⁹⁸ BARKER, Meg-John et SCHEELE, Jules, *Queer theory, une histoire graphique*, Paris, La Découverte, 2023, p. 14.

⁹⁹ MAROLLEAU, Emilie, « Subversion, provocation et expérimentation aux États-Unis d'Amérique : le New Queer Cinema des années 1990 à nos jours » in *Sexualités Occidentales : XVIIIe-XXIe siècles*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2014, pp. 251-271 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/books.pufr.31782>

¹⁰⁰ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 11.

Faucon maltais de John Huston (1941). »¹⁰¹ En effet, « Du début du xx^e siècle à l'avènement, [...] les représentations de l'homosexualité vont se multiplier et revêtir les aspects les plus divers (caricatures comiques, personnages tragiques, meurtriers, victimes, etc.) »¹⁰².

2.2. Les origines du cinéma queer : la République de Weimar

Différentes périodes composent l'histoire du cinéma queer. Le premier film homosexuel voit le jour en 1919 en Allemagne. En effet, *Différent des autres* de Richard Oswald présente, pour la première fois, des homosexuels de façon effective et, qui plus est, dans le but de les défendre¹⁰³. Néanmoins, le cinéma n'a pas attendu ce film pour évoquer l'homosexualité, comme l'affirme Didier Roth-Bettoni :

« [l]e travestissement à des fins comiques [...] et plus largement la question de genre (notamment en Europe), la présence régulière à l'écran de ce qu'on a appelé aux États-Unis les *sissies* (ces hommes efféminés, maniérés, effervescents, parfois horripilants [...]), les nombreux personnages à l'allure indéfinie et troublante hantant très tôt tous les types de films, la régulière masculinisation valorisante des stars féminines sont ainsi dès l'origine des figures courantes de l'écran. »¹⁰⁴

Le cinéma allemand du début du 20^{ème} siècle s'avère toutefois particulièrement riche et représentatif des premières apparitions de la communauté queer par le biais des écolières et des vampires comme symboles de ce désir déviant.¹⁰⁵ Durant la République de Weimar – de la fin de la Première Guerre mondiale à la montée au pouvoir d'Hitler en 1933 –, les gays et les lesbiennes vont connaître une variété de représentations, apparaissant dans les films comme personnages principaux et secondaires. D'autres vont davantage permettre, de façon plus implicite, une lecture queer comme *Le Portrait de Dorian Gray* (1917) de Richard Oswald ou *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau.¹⁰⁶ L'homosexualité, considérée hors norme, a conduit, « à l'utilisation d'un langage codé, à l'invisibilité par rapport au courant social dominant et à une double vie. Ainsi, son expression cinématographique a souvent recours à une représentation codée, métaphorique ou allégorique, par exemple, dans le genre film d'horreur. »¹⁰⁷ Si nous nous attardons sur le film *Nosferatu* de Murnau, le personnage du vampire, incarnation de l'horreur, représente ce désir queer ou « déviant ». En effet, selon Harry Benshoff, cette métaphore du monstre comme figure queer à la double vie est ce qui caractérise le vampire. L'homosexualité apparaît « comme 'un amour qui n'ose pas dire son nom', et qui devient ainsi 'l'alter ego de l'ombre' par rapport à 'l'hétérosexualité normative'. »¹⁰⁸ Qu'elle

¹⁰¹ *Idem*, p. 9.

¹⁰² ROTH-BETTONI, Didier, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, p. 23.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 21.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 41.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 42.

émerge sous la forme du vampire ou du monstre, l'homosexualité représente une menace interne qu'il est nécessaire de repérer et d'éradiquer.¹⁰⁹ Si ces films ne font que créer la possibilité d'une interprétation queer, d'autres productions vont, quant à elles, permettre la mise en place des conventions d'un véritable cinéma queer.

Barbara Mennel, dans son ouvrage, met en exergue quelques productions qui ont permis d'établir ces conventions et qui peuvent se répartir selon trois catégories : le documentaire militant, les films de pensionnat, et les films de transvestisme. Ainsi, pour le documentaire militant, *Différent des autres* apparaît comme précurseur. Il est à l'origine d'un modèle de réalisme documentaire¹¹⁰ et tente de mobiliser les spectateur·rice·s contre le Paragraphe 175, un article du code pénal allemand qui criminalisait les rapports sexuels entre hommes (faisant force de loi jusqu'en 1994). Le personnage principal, Paul Körner, violoniste célèbre, s'éprend d'un jeune élève qui l'admire, Kurt. Paul, après avoir été aperçu avec Kurt par Franz, un ancien amant, subit son chantage. Il refuse de lui donner de l'argent et va être accusé d'enfreindre ce Paragraphe 175 menant à son suicide.¹¹¹ Jusqu'à la fin des années 1970, le schéma scénaristique majoritaire présente le couple homosexuel comme un obstacle qui conduit généralement à ce type de tragédie, contrairement à l'union hétérosexuelle, synonyme de fin heureuse. *Différent des autres* intègre son intrigue mélodramatique dans un discours plus politique : il tente de former et d'inviter le public hétérosexuel à décrypter le message, stratégie généralement utilisée par les minorités, sexuelles ou autres.¹¹² Le second film précurseur, *Jeunes Filles en uniforme* (1931) de Leontine Sagan utilise le pensionnat comme cadre de ce désir lesbien. Le long-métrage raconte, au sein d'une institution organisée de façon quasi militaire, l'attirance interdit entre une jeune élève de 14 ans et sa professeure.¹¹³ Si le film permet une critique féministe du patriarcat et dépeint subtilement le désir lesbien, il le fait tout de même de façon implicite, dans un discours sous-jacent. Adapté d'une pièce de Christa Winsloe, le long-métrage gomme toute allusion trop explicite dans le but de toucher un public plus large.¹¹⁴ Enfin, la dernière catégorie concerne les films de transvestisme. Cette pratique du travestissement connaît un succès certain en particulier dans les comédies¹¹⁵, bien qu'elle apparaisse avant la République de Weimar (en Europe et aux Etats-Unis), par le biais de la « sissy ».¹¹⁶ Du côté de l'Allemagne, le film *Victor et Victoria* (1933) de Schünzel, par exemple, met en scène Susanne, comédienne, qui va se travestir pour endosser le rôle de Viktor, malade, et connaît un véritable triomphe. Le transvestisme permet de remettre en cause le postulat, à la base du système hétérosexuel, selon lequel le sexe détermine le genre mais remet également en question l'ordre patriarcal : Susanne

¹⁰⁹ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *The Celluloid Closet : les homosexuels (re)vus par Hollywood* [Film], 2004, Issy-les-Moulineaux, Arte France Développement.

¹¹⁰ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 22. Le film, bien qu'intégrant une intrigue mélodramatique, est considéré comme un précurseur du documentaire gay militant pour l'égalité des droits.

¹¹¹ *Idem*, p. 23.

¹¹² *Idem*, p. 29.

¹¹³ *Idem*, p. 30.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 36-37.

¹¹⁵ *Idem*, p. 37.

¹¹⁶ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 25.

se déguise en homme et prouve avec brio sa masculinité. Néanmoins, les deux personnages vont trouver des partenaires afin de former deux couples hétérosexuels et permettre ainsi une fin heureuse. De ce fait, le film oscille entre « conformisme narratif et subversion dans la représentation, ce qui autorise tous les fantasmes sur les identités et les désirs alternatifs. »¹¹⁷

L'arrivée des nazis et de la Seconde Guerre mondiale vont mettre un frein à cette effervescence culturelle caractéristique de la République de Weimar : les films queers sont censurés, détruits voire perdus et les cinéastes mis sur liste noire. Il faudra attendre les années 1970 pour que les mouvements gays puissent se redéployer au cinéma.¹¹⁸ Néanmoins, les films qui vont voir le jour durant cette période sont primordiaux puisqu'ils ont permis de mettre en place les conventions du cinéma queer.¹¹⁹

2.3. Le cinéma hollywoodien : code Hays

D'après le documentaire *The Celluloid Closet* de Epstein et Friedman, du côté du cinéma hollywoodien, l'homosexualité à l'écran a surtout pour but de provoquer le rire, faire naître la pitié ou la peur. Le cinéma américain voit d'abord naître le personnage de la « sissy », mentionné précédemment, qui se traduit par « tapette ». Asexué, il est le premier gay d'Hollywood ou plutôt son substitut, même si jamais reconnu comme tel. Jusque dans les années 1940, la « sissy », charmante, amusante et très efféminée « intervient à la marge, dans le film, afin de désamorcer toute lecture homoérotique des relations entre hommes et réaffirmer ainsi, par antithèse, l'idéal type de la masculinité. »¹²⁰

Les films devenant de plus en plus salaces, une autocensure va voir le jour dès 1934 avec la mise en place d'un code de production plus connu sous le nom de code Hays qui interdit : baisers profonds, étreintes lascives, perversion sexuelle, viol, avortement, prostitution, traite des blanches, blasphème.¹²¹ A l'opposé de la visibilité queer de la République de Weimar, ce code empêche toute représentation de l'homosexualité à l'écran. Face à une telle prohibition, les cinéastes mettent en place des procédés narratifs, des stratégies de subversion par le biais de messages sous-jacents et de tendance camp¹²². Comme mentionné précédemment, il « exagère les rôles sociaux par une certaine théâtralité et utilise l'ironie dans la mise en scène des artifices de l'identité sexuelle ». ¹²³ Ce traitement implicite de l'homosexualité, sous forme d'allusions, a inévitablement créé une esthétique queer chargée de stéréotypes homophobes (du gay meurtrier à la lesbienne mal dans sa peau).¹²⁴ Le criminel homosexuel devient, comme la femme

¹¹⁷ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁸ *Idem*, p. 22.

¹¹⁹ *Idem*, p. 44.

¹²⁰ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op cit.*

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Le style camp s'illustre particulièrement dans le cinéma hollywoodien des années 1940-1950.

¹²³ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹²⁴ *Idem*, p. 46.

fatale, un cliché du film noir. Dans le livre *Le Faucon Maltais*, il est clair que le personnage du gangster, Joel Cairo, est gay, contrairement au film. Il est alors parfumé au gardénia et apparaît avec une musique orientale, féminine afin de le faire comprendre aux spectateur·rice·s.¹²⁵

Cette esthétique queer composée de clichés homophobes s'illustre dans bon nombre de films hollywoodiens tels que *La Corde* (1948) d'Alfred Hitchcock. Selon Mennel, la mise à mort d'un camarade de classe par deux jeunes hommes « fonctionne comme une métonymie pour l'innommable acte homosexuel. »¹²⁶ Ce cadavre invisibilisé dans le film représente cette sexualité qui doit rester à l'abri des regards au sein de la société américaine de l'époque. Le film « jette le discrédit sur l'homosexualité en l'associant à la mort violente, association fréquente dans les films qui utilisent un discours homophobe sous-jacent pour flatter le spectateur. »¹²⁷ Le même sort funeste est réservé au héros du film *Soudain l'été dernier* (1959) de Joseph L. Mankiewicz. Sébastien qui meurt alors qu'il est en vacances avec sa cousine, apparaît comme gay par le biais de clichés homophobes comme son sens esthétique exacerbé. Il est présenté comme un homme nanti qui va être littéralement dévoré par des espagnols. Cette fin tragique révèle à nouveau le caractère violent et destructeur assimilé à sa sexualité jugée comme déviante. L'esthétique camp, citée plus haut, émane du film : l'artifice se lit par l'extravagance du jeu d'acteurs mais aussi les décors.¹²⁸ La Motion Picture Association of America autorise avec ce film que l'homosexualité soit abordée parce qu'elle est présentée comme une déviance qui « ne peut trouver la rédemption que dans le plus abominable des châtiments »¹²⁹. Une dérogation permet, à l'époque, à certains films de transgresser les règles à condition que celui qui commet le péché soit sévèrement puni. Sébastien n'a ni visage, ni voix, il est un monstre et doit mourir tel un personnage de film d'horreur.¹³⁰ Le lesbianisme subit le même traitement avec notamment le film *La Rumeur* (1961), tiré d'une pièce de théâtre de Lillian Hellman, et dont le réalisateur, William Wyler, avait déjà adapté un premier film en 1936. Il raconte l'histoire de Karen et Martha, deux femmes qui dirigent une institution pour jeunes filles, qui vont être accusées d'avoir une relation à cause d'une rumeur lancée par une élève. Dans la première version, toute allusion au lesbianisme est proscrite avec le code Hays. Le scénario est modifié et Martha échappe à la mort puisqu'elle est accusée d'adultère avec le fiancé de Karen et non d'être lesbienne.¹³¹ Dans la version de 1961, Martha se questionne sur ses sentiments pour Karen et exprime au public son dégoût d'elle-même, la menant finalement au suicide, seule fin possible pour un personnage queer.¹³² Les homosexuel·le·s et celles·eux qui mènent une sexualité libre doivent nécessairement souffrir.

¹²⁵ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

¹²⁶ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁷ *Idem*, p. 53.

¹²⁸ *Idem*, pp. 54-55.

¹²⁹ BOUAK, Grégory, BRASSART, Alain, CAMPION, Benjamin et al., *Homosexualité : censure et cinéma*, La Madeleine, LettMotif, 2019, p. 9.

¹³⁰ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

¹³¹ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 57.

¹³² *Idem*, p. 59.

En marge d'Hollywood, se crée une esthétique queer qui oscille entre le cinéma trash, les films de série B et le cinéma d'art et d'essai. Plusieurs cinéastes comme John Waters, Kenneth Anger, Edward D. Wood ou Andy Warhol vont utiliser le trash, le drag (travesti) et le camp pour produire une esthétique de l'abject et du pervers. Wood va, par exemple, s'inspirer des films de la République de Weimar en utilisant le film d'horreur comme vecteur de messages queers avec des films à petits budgets.¹³³ Anger, avec son court-métrage *Kustom Kar Kommandos* (1965), redéfinit la masculinité par les simples gestes d'un homme qui caresse sa voiture dans une atmosphère camp qui permet d'ironiser cette activité jugée masculine.¹³⁴ Enfin, *Desperate Living* (1977) de John Waters illustre parfaitement le lien entre cinéma trash, films de série B et le cinéma d'art et d'essai, racontant l'histoire de Peggy, banlieusarde hystérique, qui tue son mari avec sa bonne noire, Griselda. Elles finissent amantes à Mortville, lieu fait d'abris de fortune et composé d'une population queer, un endroit abritant les pervers, « 'presqu'exclusivement fait de détritux', réalisant, de manière littérale, l'association entre queer et trash à la marge de la société. »¹³⁵ Les lesbiennes y sont réduites à des objets érotiques pour le public masculin hétérosexuel. De manière générale, la représentation cinématographique des lesbiennes a d'abord été réservée aux genres sexualisés du film de série B jusqu'aux années 1970. Ensuite, d'autres cinéastes féminines d'art et d'essai – Su Friedrich aux Etats-Unis, Chantal Akerman en Belgique, Ulrike Ottinger en Allemagne – ont enfin changé ces structures de représentation.¹³⁶

2.4. L'après Stonewall

La fin des années 1960 est marquée par un événement majeur qui va mettre fin à la clandestinité des gays et lesbiennes, faisant basculer la représentation des homosexuel·le·s dans le cinéma grand public et provoquant ainsi un déclin pour les films de série B et de sexploitation¹³⁷ (et avec eux du style camp) qui offraient jusqu'alors une image déformée de la communauté queer. Le public découvre des individus homosexuels positifs, mettant fin à cette esthétique queer qui reposait sur des interprétations outrancières dans le but de briser les tabous, d'explorer les limites du bon goût mais aussi à toute une culture de l'expérimentation, des représentations de personnages queers monstrueux et sordides.¹³⁸ Les bars gays new yorkais subissaient régulièrement des descentes de police jusqu'au jour où, en 1969, des drag-queens ont résisté à leurs assauts. La lutte dura deux jours dans un bar de Greenwich Village, le Stonewall Inn. Les émeutes de Stonewall vont permettre aux homosexuel·le·s de passer d'une subculture de la double vie et du langage codé à la fierté de leur sexualité, aux revendications de leurs droits,

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Idem*, p. 63.

¹³⁵ *Idem*, p. 68.

¹³⁶ *Idem*, p. 70.

¹³⁷ Production à petit budget à caractère sexuel.

¹³⁸ *Idem*, p. 76.

s'assumant enfin pleinement¹³⁹

Cette période marque la fin du code Hays. Le système des studios hollywoodiens montre des signes de faiblesse. La Nouvelle Vague ouest-allemande, française, japonaise, etc. donne à voir aux Américains un cinéma plus moderne, dans des décors naturels et à petits budgets.¹⁴⁰ En Allemagne, Rainer Werner Fassbinder apparaît comme le cinéaste le plus moderne de l'homosexualité, n'en faisant jamais le sujet principal de ses films bien qu'ils soient tous portés par des personnages queers.¹⁴¹ Fassbinder n'a pas toujours été bien reçu par la communauté homosexuelle à cause des relations souvent négatives qu'il dépeint comme c'est le cas avec *Les larmes amères de Petra von Kant* (1972) – où la liaison entre Petra et Karin n'est qu'humiliation, manipulation et domination – mais a pourtant été le premier à banaliser l'homosexualité. Ses films évoquent aussi la lutte des classes comme dans *Le Droit du plus fort* (1975).¹⁴² Dans *L'Année des treize lunes* (1978), le cinéaste s'intéresse à la perte d'identité, l'impasse amoureuse, la solitude en racontant la vie d'Elvira, femme transsexuelle. Les réalités queers sont présentes sans jamais générer autre chose.¹⁴³ En Italie, les années 1968-1970 vont permettre une nouvelle place et une nouvelle image des gays dans le cinéma italien avec Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti et Federico Fellini. Le cinéma de Pasolini a toujours été traversé par une série de silhouettes homosexuelles (des gigolos dans *Mama Roma* en 1962, un danseur efféminé dans *Des oiseaux petits et gros* en 1966) mais c'est avec *Théorème* (1969) que le cinéaste impose sa vision la plus novatrice de l'homosexualité, mise sur le même plan que toutes les autres sexualités. Le film met en scène la rencontre d'un inconnu qui va bouleverser la vie d'une famille bourgeoise en ayant des relations intimes avec tous ses membres. Pasolini continue sa célébration de la sexualité avec sa « Trilogie de la vie » (*Le Décaméron* en 1970, *Les Contes de Canterbury* en 1971 et *Les Mille et Une Nuits* en 1974). Son dernier film, *Salò, ou les 120 journées de Sodome*, prend ensuite le contrepied en illustrant l'asservissement sexuel comme forme de dictature.¹⁴⁴

Du côté des Etats-Unis, des réalisateurs issus d'écoles de cinéma et influencés par cette Nouvelle Vague, proposent des films de contre-culture, formant le New Hollywood (Coppola, Scorsese, Spielberg, etc.).¹⁴⁵ En 1970, *Les garçons de la bande* de William Friedkin met enfin en scène des gays qui appartiennent à un groupe avec un vrai sentiment de camaraderie et où aucun d'eux ne décède. En 1972, Bob Fosse propose *Cabaret*, dont l'intrigue se déroule à l'époque de la République de Weimar et s'affiche comme un premier film qui fait de l'homosexualité une fête, où elle n'est pas stigmatisée.¹⁴⁶ Pourtant, cette rébellion

¹³⁹ *Idem*, p. 79.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 81.

¹⁴¹ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴² *Idem*, pp. 170-171.

¹⁴³ *Idem*, p. 172.

¹⁴⁴ *Idem*, pp. 188-189.

¹⁴⁵ *Idem*, pp. 80-81.

¹⁴⁶ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

cinématographique ne remet pas vraiment en cause le système de l'hétérosexualité. Il faudra attendre les années 1980 pour que cet « après Stonewall » soit réellement visible au cinéma.¹⁴⁷ En effet, William Friedkin, cité plus haut, réalise également *Cruising* en 1980, polar qui met en scène un policier qui enquête sur une série de meurtres dans les bars de la communauté homosexuelle avec des gays tortionnaires.¹⁴⁸ La même année, *American Gigolo* de Paul Schrader et *Pulsions* de Brian De Palma font également partie des films les plus détestés par la communauté gay de l'époque tant ils véhiculent une image négative des personnes queers. Les gays sont soit tournés en dérision, soit considérés comme des salauds, donnant l'impression d'un retour aux années 1959-1960.¹⁴⁹

A partir des années 1980, les lesbiennes sont associées au féminisme en réaction au patriarcat tandis que le cinéma gay va être influencé par la crise du Sida aux Etats-Unis.¹⁵⁰ Du côté espagnol, arrive Pedro Almodóvar, dont les films colorés sont peuplés de femmes, de travestis et de sexe. D'un point de vue historique, l'importance d'Almodóvar est comparable à celle de Fassbinder en Allemagne, tous deux étant à l'origine du renouveau de la cinématographie nationale. Chez le réalisateur, la sexualité occupe une place centrale, elle est la corde qui relie tous les personnages. Elle peut se tendre, s'entortiller ou se rompre et permet ainsi de créer des situations du registre tantôt de la comédie, tantôt du mélodrame. Provocateurs, ses films ne cessent de marquer le cinéma queer par « leur aspect iconoclaste, leur affranchissement sexuel, leur anticonformisme, [...] leur audacieux collage de toutes les identités sexuelles sans hiérarchie entre elles ».¹⁵¹

Aux Etats-unis, cette période voit éclore des histoires d'amour lesbiennes rassurantes avec des personnages qui explorent leur sexualité sans nécessairement adhérer à la communauté. *Personal Best* (1982) de Robert Towne dépeint une histoire d'amour entre deux athlètes féminines de haut niveau, Chris et Tory, qui vivent ensemble sans se définir comme un couple homosexuel. Mais Chris finit dans les bras de Denny, un joueur de water-polo. Ce film démontre que les femmes peuvent désormais explorer leur sexualité sans être considérées comme lesbiennes et diabolisées.¹⁵² La révolte de Stonewall et le mouvement de libération de la femme pour une sexualité libérée se retrouvent dans *Personal Best* mais en filigrane, sans portée politique et plutôt dans un dessein voyeuriste à destination d'un public masculin hétérosexuel. De plus, la fin heureuse passe encore par une résolution hétérosexuelle. Le film se situe entre le besoin de satisfaire ce regard masculin tout en prônant un message libéral.¹⁵³ En 1985, *Desert Hearts* de Donna Deitch va proposer une vision de l'amour lesbien plus profond qui s'adresse davantage à la communauté lesbienne. Vivian vient passer quelques mois

¹⁴⁷ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁸ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

¹⁴⁹ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 331.

¹⁵⁰ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵¹ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, pp. 510-511.

¹⁵² MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁵³ *Idem*, pp. 85-86.

dans un ranch dirigé par Frances. Elle va tomber amoureuse de sa belle-fille, Cay, et, malgré leur différence d'âge, leur histoire va perdurer au point que Cay suive Vivian à New York.¹⁵⁴ Même si le film reste dans certains modèles anciens du lesbianisme – Vivian représente la mère tandis que Cay est une jeune orpheline –, il propose aussi une véritable relation lesbienne, stable, des scènes d'amour et une fin positive pour le couple. Ces films, en intégrant le désir et l'amour lesbien dans un cinéma grand public, apparaissent comme novateurs.¹⁵⁵

En ce qui concerne le cinéma gay, comme mentionné plus haut, vont à la fois apparaître les changements liés à la révolte de Stonewall et les effets du Sida dans la communauté. *Torch Song Trilogy* (1988) de Paul Bogart raconte la vie d'un homosexuel adepte du transvestisme, Arnold, des années 1950 à 1980. Le film célèbre les cultures drag et camp – avec le goût du personnage pour le kitsch – au moment où elles semblent disparaître. Stonewall a fait naître un nouvel homme gay qui ne tient plus compte des codes.¹⁵⁶ Le long-métrage se caractérise par une certaine liberté de ton et de représentation. Il a permis, par certaines séquences assez inédites (comme la douceur de l'intimité entre les amants), de changer le regard des homosexuels sur eux-mêmes mais aussi du grand public.¹⁵⁷ A la même époque, *Un clin d'œil pour un adieu* (1986) de Bill Sherwood rend compte du quotidien de Mike et Bobby, engagés dans une relation monogame avec le Sida en toile de fond.¹⁵⁸ En effet, à l'époque de l'épidémie, multiplier les partenaires pouvait représenter un danger mortel. Ce couple incarne cette nouvelle normalité gay où l'on reste avec le même partenaire dans une relation parfaitement assumée. La question du deuil va devenir une préoccupation de cette communauté. Les nouveaux films hollywoodiens, dans le style gay ou lesbien, traduisent un discours normalisateur, mettant en scène des femmes bourgeoises qui testent de nouvelles sexualités et des hommes gays qui s'engagent dans cette normalité queer liée à Stonewall et au Sida.¹⁵⁹

2.5. Le Nouveau Cinéma Queer

Le début des années 1990 voit naître le mouvement du Nouveau Cinéma Queer où réapparaissent des formes plus anciennes du cinéma queer évoquées plus haut comme le style camp mais aussi des figures comme celle du meurtrier homosexuel. B. Ruby Rich, à l'origine de l'expression ainsi que de l'ouvrage *New Queer Cinema*¹⁶⁰, démontre l'évolution radicale à la fois politique et esthétique de ce cinéma, en rupture avec la façon dont la communauté homosexuelle était jusqu'alors représentée. Les pratiques avant-gardistes de refus du récit linéaire, des règles de continuité comme chez Andy Warhol ou Kenneth Anger vont être

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 88-89.

¹⁵⁵ *Idem*, pp. 90-91.

¹⁵⁶ *Idem*, pp. 97-98.

¹⁵⁷ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, pp. 342-343.

¹⁵⁸ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁵⁹ *Idem*, pp. 103-104.

¹⁶⁰ RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema : The Director's Cut*, Durham, Duke University Press, 2013, 322 p.

perpétuées par le Nouveau Cinéma Queer, dans des films à petits budgets.¹⁶¹ Des cinéastes comme Todd Haynes, Gregg Araki, Gus Van Sant ou Wong Kar-wai vont alors émerger. Barbara Hammer, dont les films s'inspirent de l'idéologie des lesbiennes féministes des années 1970, et d'autres cinéastes refusent de poursuivre le cinéma narratif dominant. Celle-ci affirme qu'il paraît impossible de réaliser un film lesbien « en utilisant un mode patriarcal et hétérosexiste tel que le cinéma narratif. Les intrigues représentent des points de vue masculins. Nous sommes des personnes prônant le changement radical et nous ne pouvons pas reproduire cette radicalité en utilisant les formes conventionnelles. »¹⁶²

Ce cinéma, qui repose sur divers procédés – la subversion, la provocation et l'expérimentation –, est né de la crise du Sida. Comme l'explique José Arroyo, la culture gay a été profondément marquée et transformée par la maladie, « [l]'émergence du New Queer Cinema était ainsi motivée en partie par la volonté de donner plus de visibilité aux personnes atteintes du VIH et du sida et de représenter de nouvelles façons de concevoir le monde et le temps. »¹⁶³ Son apparition coïncide avec la théorie queer en tant que nouvelle discipline académique, avec ses représentantes Judith Butler ou Eve Kosofsky Sedgwick. Ces théoriciennes ont permis d'ouvrir des brèches dans quantité de disciplines comme la littérature, le théâtre, l'histoire, la philosophie, la sociologie et les études cinématographiques. Comme l'explique Mennel, ces études « entreprirent une double manœuvre, validant les pratiques d'une subculture (transvestisme, style drag ou camp) d'une part, et attribuant une valence queer à la culture canonique dominante d'autre part. »¹⁶⁴ Ce double mouvement a donc permis à la fois une validation de la marge et une marginalisation du centre.¹⁶⁵

Comme nous l'avons mentionné, les spectateur·rice·s ont eu, au cours de l'histoire du cinéma américain, peu de représentations queers qui reflètent leur existence et ont donc développé des stratégies de lecture queer des films dans l'Histoire. Le terme « Queer », dans l'expression de ce nouveau cinéma, renvoie à cette pratique de visionnage développée par ce public.¹⁶⁶ La vidéo est désormais à la portée des militant·e·s grâce aux innovations technologiques et permet l'exploitation immédiate. En effet, il est désormais possible, à moindre coût, de manipuler, couper des extraits de films anciens et canoniques afin de pouvoir extraire les messages queers plus implicites. Nous découvrons dans le court-métrage *Encuentro entre does Rainas* (1991) de Cecilia Barriga un mélange d'extraits tirés de films de Greta Garbo et Marlene Dietrich dans le but de créer une histoire d'amour entre les deux actrices, icônes lesbiennes, et ainsi d'écrire l'histoire du cinéma gay et lesbien. Le Nouveau Cinéma Queer veut faire le lien entre le désir sexuel dit déviant et une esthétique cinématographique différente (dictée aussi par de faibles

¹⁶¹ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹⁶² MAROLLEAU, Emilie, *art. cit.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 115.

¹⁶⁶ MAROLLEAU, Emilie, *art. cit.*

moyens financiers).¹⁶⁷ Si ce cinéma a vu le jour grâce à la convergence de différents facteurs (à la fois économiques, politiques et artistiques) liés au Sida et au militantisme qu'il provoqua, il n'y a aucun point de départ particulier ni aucun élément venant marquer sa disparition, B. Ruby Rich estimant que la période la plus représentative s'étendrait de 1990 à 1992, sans se limiter uniquement à cela pour autant.¹⁶⁸ L'éclectisme du mouvement a quand même été questionné notamment par rapport à la race et l'origine ethnique, parfois qualifié de cinéma d'hommes blancs américains. Toutefois, avec le recul, ce Nouveau Cinéma Queer présente finalement une plus grande diversité que dans la période qui précède, notamment pour la communauté queer afro-américaine avec des films qui intègrent au cœur de leur récit les notions de race et de désir interracial.¹⁶⁹ Ainsi un documentaire comme *The Watermelon Woman* (1996) de Cheryl Duane va raconter une histoire d'amour lesbien tout en intégrant une réflexion sur l'invisibilisation des lesbiennes afro-américaines dans l'histoire, recréant par le biais de la comédie ce passé invisible.¹⁷⁰ A travers ce type de film, comme celui de Cecilia Barriga, le Nouveau Cinéma Queer rend sa place à tout un pan de la société qui a été effacé. Cette subversion du passé, cette réappropriation de l'histoire est une stratégie d'affirmation de soi pour la communauté queer qui souhaite résister et reprendre le pouvoir sur son image.¹⁷¹ Le documentaire *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston s'intéresse, quant à lui, à des hommes de couleur de la communauté gay qui pratiquent le voguing¹⁷² et créent ensemble de nouvelles structures familiales alternatives. Livingston rend ainsi visible et accessible toute une subculture au grand public, le film ayant connu un large succès. Néanmoins, il a aussi été controversé par rapport au statut de femme blanche de la cinéaste qui célèbre les homosexuels de couleur vivant en marge, sans s'interroger sur son rôle dans cette injustice qui se traduit pourtant dans le simple fait de pouvoir faire ce film.¹⁷³

Avec ce cinéma, un nouveau type de personnage va voir le jour : le hors-la-loi. Le but n'est plus d'éveiller la tolérance chez le public avec des histoires de coming out mais de proposer des personnages qui assument leurs désirs déviants et leurs pratiques sexuelles queers.¹⁷⁴ Les criminels, les trafiquants, les drag-queens, les prostitué·e·s, les malades du Sida et toute une jeunesse en perdition deviennent les personnages principaux des films d'une génération de cinéastes comme Gus Van Sant, Gregg Araki ou Jennie Livingston dans des prises de vue crues et autres conventions du cinéma indépendant, à petit budget, donnant un sentiment d'authenticité.¹⁷⁵ Gus Van Sant va notamment mettre en scène des immigrés clandestins avec *Mala Noche*, en 1986, dans une histoire d'amour homosexuelle. Plusieurs années plus tard, *The*

¹⁶⁷ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 108-109.

¹⁶⁹ *Idem*, pp. 111-112.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 107.

¹⁷¹ MAROLLEAU, Emilie, *art. cit.*

¹⁷² Danse inspirée des poses de mannequins lors de défilés.

¹⁷³ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 116.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 109.

Living End (1992) de Gregg Araki raconte le périple de deux amants homosexuels séropositifs sur la route.¹⁷⁶ Ces cinéastes, par la provocation, veulent en réalité s'affranchir des films de la période précédente qui souhaitaient construire une vision positive de la communauté queer. Ils vont à l'encontre du discours qui cherche à nier la différence entre homosexualité et hétérosexualité. En s'auto-définissant comme « queer », ces groupes cherchent à détourner le sens originel du terme afin de s'en servir comme un instrument de fierté : « [c]ette revendication militante de l'étrangeté signifie aussi que les queers demandent moins à être reconnus comme étant 'comme tout le monde' plutôt qu'ils n'insistent sur la nécessité de glorifier la différence queer (c'est-à-dire, la différence avec les non-queers et la différence parmi les queers). »¹⁷⁷

Enfin, le Nouveau Cinéma Queer a également remis au-devant de la scène le désir féminin à destination d'un public lesbien en se réappropriant la romance, genre phare du cinéma narratif. Avec *Go Fish* (1994) de Rose Troche qui narre les histoires d'amour d'un groupe de femmes homosexuelles, le modèle d'identification passe du couple (*Desert Hearts*, *Personal Best*) à la communauté, donnant forme à une nouvelle identité queer lesbienne.¹⁷⁸ Les conventions hétérosexuelles liées au genre sont absentes du récit, aucun effet flouté ou lumière tamisée. L'histoire se recentre sur la rencontre de Max et Ely dont le rapprochement est provoqué par le groupe dont elles font partie et non pas par un simple coup de foudre.¹⁷⁹ Le film va dépeindre les problèmes des personnages par rapport à leur statut queer mais le moteur du récit n'est pas le coming out ou l'impossibilité de nommer ce désir comme auparavant, où être lesbienne était synonyme de destin tragique. *Go Fish*, *The Watermelon Woman* et *Paris is Burning* sont des films précurseurs, hybrides qui ont connu le succès. Ils ont ouvert la voie aux films gays et lesbiens à destination du grand public.¹⁸⁰ Avec l'arrivée de *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Pierce – racontant les derniers jours d'un jeune transsexuel assassiné sauvagement –, le Nouveau Cinéma Queer va commencer à se disséminer, les grands studios commençant à s'intéresser aux problématiques queers, leur invisibilisation et à les transformer en un produit de consommation. Mais comme l'explique B. Ruby Rich, cet intérêt soudain a tout de même été provoqué par le Nouveau Cinéma Queer et ses avancées.¹⁸¹

2.6. La démocratisation vers le grand public

L'ouverture du cinéma gay et lesbien vers le grand public se fait à travers des genres traditionnels comme le mélodrame, la comédie ou encore la comédie romantique. Cependant, les gays vont être déssexualisés et les lesbiennes féminisées puisqu'il faut rendre ces

¹⁷⁶ *Idem*, p. 116.

¹⁷⁷ MAROLLEAU, Emilie, *art. cit.*

¹⁷⁸ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 137.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 136.

¹⁸¹ MAROLLEAU, Emilie, *art. cit.*

personnages acceptables aux yeux d'un public hybride.¹⁸² *Philadelphia*, film sorti en 1993 et porté par des vedettes hollywoodiennes se définissant comme hétérosexuelles, s'adresse au grand public. En effet, seul·e·s les acteur·rice·s de second rôle appartiennent à la communauté queer, ce qui les marginalise face à l'hyper-visibilité des vedettes.¹⁸³ Le héros du film, homosexuel joué par Tom Hanks, est renvoyé du cabinet juridique où il travaille à cause du Sida et engage un avocat afro-américain homophobe pour assurer sa défense. *Philadelphia* a une visée pédagogique et suggère un lien entre discrimination raciale et sexuelle.¹⁸⁴ La relation entre Tom Hanks et son amant est complètement déssexualisée, toujours dans le but de ne pas provoquer de réactions homophobes auprès des spectateur·rice·s auquel·le·s le long-métrage est destiné.¹⁸⁵ Pour la communauté lesbienne, c'est avec *Bound*, réalisé par Andy et Lana Wachowski en 1995, que les personnages de butch¹⁸⁶ et de fem¹⁸⁷ vont faire leur entrée dans le cinéma grand public. Ce film néo-noir présente un couple de femmes composé de Violet, compagne d'un gangster, et Corky, lesbienne butch, qui vont vivre une aventure ensemble et berner la mafia en leur volant leur argent sans se faire attraper. Le film réussit le pari de toucher le tout public par son respect des conventions de genre et la présence de personnages féminins sexualisés mais aussi la communauté queer en permettant au couple lesbien de triompher. Ce ne sont plus des protagonistes dans la souffrance comme auparavant, avec une sexualité monstrueuse ou destructive. Néanmoins, la présence de Corky ne peut être tolérée que grâce à Violet qui répond davantage aux canons de beauté du public hétérosexuel. Les lesbiennes vont être davantage représentées, à la fin des années 1990, comme des femmes aux longs cheveux, habillées de façon élégante.¹⁸⁸ La butch ne fait alors que de rares apparitions, le personnage « n'est pas seulement synonyme d'un désir non-normatif, il subvertit la notion de genre en s'appropriant les symboles de masculinité, représentant ainsi une plus grande menace pour l'hétérosexualité que la figure de la fem. »¹⁸⁹ Des séries comme *Friends* ou *The L-Word* sont d'ailleurs peuplées de lesbiennes fem blanches.¹⁹⁰

D'autres genres cinématographiques vont intégrer des personnages homosexuels comme la comédie avec *In and Out* en 1997 de Frank Oz qui met en scène un professeur dont l'homosexualité va être révélée aux yeux de tous·tes. Le film joue avec les stéréotypes du gay efféminé et de l'hétérosexuel viril en choisissant Tom Selleck, figure de l'homme puissant, comme amoureux transi du héros et s'amuse avec la notion de « placard » considérée comme désuète. Plusieurs indicateurs de tolérance apparaissent avec la présence de personnages secondaires queers, notamment dans des comédies comme *Rickie Bobby, roi du circuit* (2006)

¹⁸² MENNEL, Barbara, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁸³ *Idem*, p. 148.

¹⁸⁴ *Idem*, pp. 145-146.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 147.

¹⁸⁶ Lesbienne dite masculine.

¹⁸⁷ Lesbienne dite féminine.

¹⁸⁸ *Idem*, pp. 149-150.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 151.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

d'Adam McKay qui vise un public plutôt masculin hétérosexuel mais peut toutefois intégrer des sous-entendus homosexuels sans craindre de réaction négative pour autant. Le phénomène du « métrosexuel »¹⁹¹ démontre l'évolution des mentalités, permettant même à des acteurs comme Johnny Depp d'amener des éléments queers à son personnage de Jack Sparrow – sans pour autant s'afficher comme gay – dans *Pirates des Caraïbes* (2003). Une comédie comme *Austin Powers : L'Espion qui m'a tirée* (1999) de Jay Roach va même plus loin en utilisant les anciens codes de l'homosexualité – le docteur Denfer parle de façon maniérée et lève son petit doigt pour boire son thé – pour provoquer le rire. Cet humour potache semble ranimer le style camp sans en être véritablement.¹⁹² Un vrai tournant dans ce processus d'assimilation va avoir lieu avec *Le Secret de Brokeback Mountain* d'Ang Lee en 2005, narrant l'histoire d'amour interdite entre deux cow-boys des années 1960. En effet, jusque-là, le genre artistique est lié avec le genre, le western vise un public masculin hétérosexuel tandis que le mélodrame va davantage concerner un public féminin hétérosexuel. Le film d'Ang Lee fait exploser ces considérations en intégrant au western les conventions du mélodrame domestique, réalisant une percée historique.¹⁹³ Le long-métrage se compose de prises de vue sur les grands espaces de la nature, présentant de vrais héros américains, courageux et loyaux qui communiquent de façon très minimaliste, caractéristiques du genre western. En même temps, les deux hommes, dans l'incapacité de surmonter les normes sociétales et les institutions hétérosexistes, vont connaître la répression dans leur vie domestique, avec un développement narratif circulaire formé de moments d'attirance et de rejet jusqu'à ce que le meurtre homophobe de l'un des personnages vienne clôturer l'histoire, autant d'éléments faisant référence au mélodrame.¹⁹⁴

En parallèle de l'apparition des sujets queers dans le cinéma à destination du grand public, nous assistons, comme évoqué plus haut, à l'accès de films initialement destinés aux gays et lesbiennes à ce même public. Au milieu des années 1990, les Etats-Unis, le Canada mais aussi le Royaume-Uni découvrent toute une série de films lesbiens, des comédies romantiques légères qui se terminent par l'acceptation des relations homosexuelles de la sphère proche. Certains films vont remettre en avant d'anciennes thématiques comme le film de pensionnat avec *Loving Annabelle* (2006) de Katherine Brooks, inspiré du film *Jeunes filles en uniforme*, qui relate l'histoire d'amour entre une professeure et son élève.¹⁹⁵ A la fin du 20^{ème} siècle, le cinéma, la télévision et tous les nouveaux médias en pleine expansion vont permettre de déconstruire l'idée du genre et de multiplier les représentations queers. Les séries vont inclure des personnages homosexuels éloignés des stéréotypes habituels : *Six Feet Under*, série créée en 2001 par Allan Ball, présente un personnage gay plus complexe, propriétaire d'une entreprise funéraire, qui est tiraillé entre sa famille dysfonctionnelle, son partenaire, sa foi et son désir de normalité. Beaucoup de personnages gays et lesbiens vont apparaître sur nos écrans comme étant

¹⁹¹ Homme qui a un goût raffiné pour les vêtements, la décoration, l'hygiène sans être forcément homosexuel.

¹⁹² *Idem*, pp. 152-153.

¹⁹³ *Idem*, p. 155.

¹⁹⁴ *Idem*, pp. 156-157.

¹⁹⁵ *Idem*, pp. 158-159.

parfaitement intégrés à la société, vivant les mêmes problèmes que les jeunes de leur âge, les films s'intéressant davantage à la manière dont la vie de ces protagonistes va croiser la culture dominante.¹⁹⁶

2.7. Le transvestisme et le cinéma queer

Comme l'affirme Laurent Beurdeley, spécialiste du cinéma de Xavier Dolan, « [l]e cinéma sur les différents continents véhicule plutôt une image des transsexuels qui oscille entre perversité et monstruosité (*Psychose* de Hitchcock, *Pulsion* de Brian de Palma [...]) ou encore grotesque (*Les aventures de Priscilla, folle du désert* de Stephan Elliott, *Chouchou* de Merzak Allouache). »¹⁹⁷ En effet, le transvestisme a, tout comme l'homosexualité, d'abord été source de rire, de ridicule avant d'être vecteur de peur avec un traitement différent selon qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme. L'homme déguisé en femme va, dans un premier temps, relever davantage du burlesque avec des films comme *Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder – mettant en scène deux musiciens déguisés en femme pour échapper à la mafia – tandis que pour la femme, c'est la dimension érotique qui va primer : Marlene Dietrich dans *Morocco* (1930) de Josef von Sternberg apparaît, habillée en homme, comme une figure de désir et non du ridicule. Les transsexuel·le·s ou travesti·e·s, après les homosexuel·le·s, occupent les rôles de psychopathes, de personnes déviantes, perverses ou de victimes. *Les Anges gardiens* (1974) de Richard Rush, nous montre un assassin travesti dérangé qui va être tué par le héros sous les applaudissements du public.¹⁹⁸ Le GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation), association fondée en 1985 qui a pour but de sensibiliser pour une meilleure visibilité de la communauté queer dans les médias et lutter contre l'homophobie au cinéma, a notamment analysé 134 épisodes de séries avec des personnages transsexuels, concluant que la profession la plus représentée était celle de la prostituée. Ils apparaissent comme des victimes dans les séries policières et médicales, qui meurent soit à cause de leur transsexualité, de leur traitement hormonal ou de leurs organes de naissance. Et si ces personnages ne sont pas sources de rire, tueurs ou victimes, ils procurent tout simplement le dégoût comme dans *The Crying Game* (1992) de Neil Jordan lorsque le personnage principal, Jimmy, découvre que Dil, la femme qu'il aime, est en réalité transgenre et qu'il vomit dans les toilettes ou encore lorsqu'en 1994, Ace Ventura, détective pour animaux, découvre qu'il a embrassé une femme transgenre et passe son temps à se récurer de façon démesurée.¹⁹⁹

Certaines féministes vont également se sentir menacées par les personnes transsexuelles, les accusant de vouloir s'appropriier le corps féminin comme dans *Le Silence des agneaux* (1991) de Jonathan Demme, qui met en scène un tueur psychopathe qui se déguise en femme et découpe la peau de ses victimes féminines afin d'en créer une toute nouvelle. Bien plus tard, le

¹⁹⁶ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

¹⁹⁷ BEURDELEY, Laurent, *Xavier Dolan : l'indomptable*, Montréal, Les Editions du CRAM, 2019, p. 264.

¹⁹⁸ EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réalisateurs), *op. cit.*

¹⁹⁹ FEDER, Sam (Réalisateur), *Disclosure : Trans Lives On Screen*, [Film], 2020, États-Unis, Bow and Arrow Entertainment, Netflix.

personnage de Max dans la série *The L-Word*, premier protagoniste transgenre récurrent, devient, au fur et à mesure de sa transformation, une personne de plus en plus détestable. En abandonnant sa féminité, Max trahit le féminisme et ne doit plus apparaître comme sympathique.²⁰⁰ Le transvestisme va, toutefois, de plus en plus intégrer les longs-métrages, de façon différente selon les contextes nationaux : *La Mauvaise Education* (2004) de Pedro Almodóvar le situe dans l'éducation catholique de l'Espagne – deux jeunes garçons découvrent les premiers émois dans une école religieuse avec un ecclésiastique pédophile et se revoient des années plus tard autour d'un film, l'un acteur, l'autre réalisateur – tandis que *En Soap* (2006) de Pernille Fischer Christensen – racontant la rencontre amoureuse de Charlotte et de sa voisine, femme transsexuelle – le place dans une Suède supposée tolérante.²⁰¹

Le cinéma queer indépendant va largement s'intéresser aux différentes manières de vivre son corps et aux incarnations du désir, les cinéastes tentant de rendre compte des expériences vécues par les personnes transgenres, asexuelles ou intersexuelles. *Tomboy* (2011) de Céline Sciamma nous fait cette fois découvrir une jeune enfant qui se présente comme un garçon auprès du voisinage, dans le plus grand secret.²⁰² De nouveaux personnages, positifs, vont intégrer les séries comme Sophia Burset, femme transgenre dans *Orange Is the New Black* en 2013, qui, certes est en prison, mais décrite comme intelligente et bénéficie d'un certain pouvoir. Dans la série de science-fiction *Sense 8*, deux ans plus tard, nous assistons à la création du personnage de Nomi, qui s'avère transgenre mais ne se résume pas du tout qu'à cette identité sexuelle.²⁰³

Pour conclure, comme Barbara Mennel l'explique :

« [a]lors que le Nouveau Cinéma Queer des années 1990 était le reflet de la déconstruction du système sexe/genre par la théorie queer, phénomène découlant du féminisme des années 1970, les films de la deuxième décennie du XXI^e siècle envisagent les questions engendrées par des corps et des désirs non-normatifs, sans qu'une idéologie préexistante ne soit projetée sur leur représentation de la sexualité et du genre. Par conséquent, ils redéfinissent le cinéma queer et parcourent son territoire avec humour et sensibilité, réalisme et artifice, parti-pris grand public et subversion camp, convention documentaire et forme réaliste. »²⁰⁴

Cet historique, mettant en lumière les différentes représentations de la communauté queer et leur évolution au cours de l'histoire, nous amène maintenant à nous interroger sur les représentations que nous offre, à son tour, Xavier Dolan, cinéaste québécois de la diversité sexuelle.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 173.

²⁰² *Idem*, p. 174.

²⁰³ FEDER, Sam (Réalisateur), *op. cit.*

²⁰⁴ MENNEL, Barbara, *op. cit.*, p. 175.

Chapitre 3 : Les personnages queers et leur représentation chez Xavier Dolan

Après un état des lieux du cinéma queer mondial et, plus particulièrement, américain, une brève incursion dans le cinéma queer québécois s'avère nécessaire avant de s'intéresser à notre corpus et son réalisateur, Xavier Dolan.

3.1. Le cinéma queer québécois

Le cinéma québécois est parfois occulté par son voisin américain mais a pourtant développé une vision cinématographique originale, moins réprimée par des règles morales.²⁰⁵ Les homosexuel·le·s ont intégré, petit à petit, le grand écran avec une première incursion dans les années 1960. Cette période correspond à la Révolution tranquille²⁰⁶ et à la naissance d'un véritable cinéma moderne national. *A tout prendre* (1963) de Claude Jutra, qui raconte la naissance et la dissolution d'un couple hétérosexuel, est considéré comme le premier film moderne et à aborder l'homosexualité. Elle s'y trouve de façon discrète et dans une seule scène. Néanmoins, ce film annonce une Nouvelle Vague québécoise s'inspirant de réalisateurs de la Nouvelle Vague française comme Jean-Luc Godard mais aussi des personnalités comme Jean Cocteau ou Jean Genet.²⁰⁷ Deux ans plus tard, *Winter Kept Us Warm* de David Secter évoque, avec une grande maturité, une amitié estudiantine qui se transforme en désir homosexuel.²⁰⁸ Mais c'est en 1966, avec le film *Délivrez-nous du mal* de Jean-Claude Lord, que sort le premier véritable film québécois qui a pour sujet l'homosexualité. Il n'est diffusé qu'en 1969, coïncidant avec la décriminalisation de l'homosexualité au Canada. Le long-métrage présente le sujet frontalement et dépeint de façon réaliste la culpabilité que peuvent ressentir les personnes homosexuelles à l'époque, tiraillées entre révolution sexuelle et éducation.²⁰⁹

David Cronenberg arrive dans les années 1970 avec une œuvre dérangement. Son premier film, *Frissons*, montre comment un parasite créé par un savant libère la sexualité des personnes implantées. Nous assistons à un déchainement de violences et de désirs chez les protagonistes : inceste, pédophilie ou triolisme. Comme le mentionne Didier Roth-Bettoni, chez Cronenberg, « [o]n est [...] loin de l'homosexualité telle que traditionnellement évoquée : on en a pourtant rarement été aussi proche puisque c'est bien l'aspect révolutionnaire de la sexualité (et nonobstant de l'homosexualité) qui se déploie dans ce cinéma radicalement inventif et perturbant. »²¹⁰ Quelques années plus tard, en 1974, *Il était une fois dans l'Est* d'André Brassard

²⁰⁵ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 321.

²⁰⁶ Ère de changement, de transformation, de modernisation sur le plan politique, social et culturel.

²⁰⁷ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *Aujourd'hui l'histoire : l'homosexualité dans le cinéma québécois* [Emission de radio], Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/75375/histoire-homosexualite-cinema-quebec-lgbtq-jutra-brassard-crazy-andre-lavoie>

²⁰⁸ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 321.

²⁰⁹ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *op. cit.*

²¹⁰ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 324.

évoque la période de revendications aux États-Unis qui a suivi la révolte de Stonewall. Le film apparaît comme caricatural mais donne la parole à des personnes qui ne l'ont jamais : prostitué, femme de milieu ouvrier, homosexuel, travesti, lesbienne, tous·tes sont sur le même pied, se mélangeant parfois avec tension mais aussi avec solidarité. Ce film coup de poing, avec des personnages qui s'expriment de façon audacieuse, possède une grande force sur le plan symbolique : il bouscule les préjugés en démontrant l'impact de la marginalisation sur ces groupes.²¹¹ *Outrageous !* (1977) de Richard Benner raconte une histoire d'amitié entre Robin, un coiffeur homosexuel qui rêve de faire de la scène, et une jeune schizophrène échappée de l'asile. Son numéro d'imitation des plus grandes actrices lui permet de faire fortune. Le film offre l'une des meilleures représentations des drag-queens sur les écrans.²¹²

Les années 1980 marquent la naissance d'un Village gay à Montréal, dans l'Est, avec une salle de cinéma qui voit le jour en 1984 grâce à Bernard Rousseau. Il propose des films gays, thème qui reste encore discret à l'époque dans le cinéma québécois, souvent suggéré ou abordé de façon caricaturale. Ce cinéma va permettre de découvrir des personnages homosexuels différents, qui ne sont plus considérés comme des victimes remplies de culpabilité qui songent au suicide mais comme des protagonistes intégrés, qui vont partager le quotidien de personnes hétérosexuelles. *Le déclin de l'Empire américain* (1986) de Denys Arcand présente Claude, un personnage gay, complètement inclus dans sa bande d'amis hétérosexuels. La même année, *Pouvoir intime* de Simoneau va plus loin : nous retrouvons un gardien de sécurité homosexuel qui fait déraiser le plan d'un groupe de voleurs, faisant de lui un personnage déterminant du long-métrage. De plus, les deux survivant·e·s de l'opération ratée sont l'amant du garde et une femme à l'allure masculine, se partageant le magot. Terminer un film en faisant triompher deux marginaux démontre toute l'audace du réalisateur.²¹³ De son côté, Cronenberg continue son exploration de l'homosexualité. Son film *Faux Semblants* (1988) met en scène des jumeaux gynécologues extrêmement liés. La question de l'identité mais aussi de l'identité sexuelle sont au cœur du film, leur relation étant presque de l'ordre de l'inceste. Didier Roth-Bettoni affirme que « [l']homosexualité [...] telle qu'elle se présente chez Cronenberg compte peu d'équivalents. »²¹⁴

Du côté lesbien, le cinéma québécois fait preuve d'une grande tolérance. Plusieurs cinéastes comme Léa Pool, Patricia Rozema ou Manon Briand vont parvenir, avec leurs films à la thématique lesbienne, à toucher un public plus large que la communauté queer grâce, notamment, au mouvement féministe québécois et au développement d'un cinéma au féminin. La cheffe de file, Léa Pool, est reconnue internationalement, notamment avec son film *Anne Trister* qui dépeint la vie d'une peintre juive quittant Israël pour Montréal et tombant amoureuse de l'amie qui l'héberge.²¹⁵ Avec les années 1990, la question de l'homosexualité commence à

²¹¹ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *op. cit.*

²¹² ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 323.

²¹³ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *op. cit.*

²¹⁴ ROTH-BETTONI, Didier, *op. cit.*, p. 420.

²¹⁵ *Idem*, pp. 425-426.

être abordée de façon plus franche, surtout dans les documentaires. Cette période va aussi être marquée par des activistes queers et un cinéma plus underground avec des personnalités comme Bruce LaBruce. Il « incarne la synthèse parfaite du cinéma d'auteur, du cinéma porno, du cinéma militant et du cinéma romantique. »²¹⁶ Créateur gay essentiel, il réalise des courts et des longs-métrages où il « questionne les genres cinématographiques et les genres sexuels, démontant les codes, les a priori, les habitudes paresseuses. »²¹⁷

Les gros succès commerciaux arrivent seulement dans les années 2000 avec l'incontournable *C.R.A.Z.Y.* de Jean-Marc Vallée en 2005. Il s'agit d'un grand film populaire, notamment grâce à tous les thèmes qu'il aborde, sur une époque et une famille. S'il n'est pas un film queer militant, le long-métrage reste inspirant pour toute une génération, racontant le coming out d'un fils face à un père qui peine à comprendre ce qu'il vit.²¹⁸ Avec l'arrivée sur la scène d'un réalisateur comme Xavier Dolan, cette thématique du coming out jusque-là centrale, disparaît. Chez le cinéaste, l'homosexualité et, plus largement, la diversité sexuelle, s'expriment au grand jour avec des scènes d'amour et de sexualité. A travers son cinéma, Xavier Dolan prône l'affirmation de ce que l'on est sur le plan identitaire et sexuel et va cristalliser l'époque où il semble enfin possible d'exprimer des réalités plus complexes comme l'homophobie intériorisée. Le cinéaste va également aborder la transsexualité, question toujours compliquée actuellement et aussi tabou que l'homosexualité a pu l'être il y a une trentaine d'années.²¹⁹

Le cinéma québécois, comme tout cinéma national, apparaît comme le reflet des obsessions, des craintes et des aspirations de la société dans laquelle il voit le jour. Soutenu par l'Etat, il a, de ce fait, aussi connu l'autocensure, les cinéastes devant se présenter face à des comités.²²⁰ Les bailleurs de fonds, la Sodec et Téléfilm Canada, peuvent en effet allouer des subventions aux cinéastes sur base de différents critères d'évaluation.²²¹ Un système qui, selon Dolan, vise à « tenir ainsi la créativité en laisse »²²². Toutes les questions délicates, les sensibilités sont évidemment traitées différemment pour un·e cinéaste américain·e indépendant·e ou un·e cinéaste qui dépend de l'Etat. Tous·tes n'ont ainsi pas toujours pu faire passer les messages qu'ils désiraient ou, du moins, sans complication.²²³

3.2. Xavier Dolan : cinéaste de la diversité sexuelle

Comme évoqué ci-dessus, Xavier Dolan apparaît dans le cinéma québécois comme une figure centrale de la diversité sexuelle à l'écran. Cinéaste contemporain, Dolan situe ses films dans le présent ou le passé proche, ce qui influence inévitablement la manière dont les personnages queers sont représentés. En effet, les réalités homosexuelles ont évolué par rapport à des films

²¹⁶ *Idem*, p. 430.

²¹⁷ *Idem*, p. 431.

²¹⁸ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *op. cit.*

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 165.

²²² *Idem*, p. 35.

²²³ COUTIER, M. (2018, 9 juin), *op. cit.*

comme *C.R.A.Z.Y.* qui situe son intrigue dans les années 1960-1970. La Révolution tranquille a évidemment permis l'évolution des mentalités, il apparaîtrait donc presque anachronique dans les univers de Dolan d'évoquer la difficulté du coming out là où les enjeux s'avèrent bien plus complexes. L'orientation homosexuelle apparaît comme un problème central dans un film comme *C.R.A.Z.Y.*, alors que chez Dolan, les questions d'orientation et d'identité sexuelle sont mêlées à d'autres thématiques tout aussi importantes (l'amitié, la passion amoureuse, le couple, le deuil et la famille), se situant dans la lignée d'un cinéaste comme Rainer Werner Fassbinder. Selon Didier Roth-Bettoni, le réalisateur apparaît comme un héritier du Nouveau Cinéma Queer : « l'une des formes de modernité de Dolan tient à ce qu'il a parfaitement intégré que les homosexuels sont identiques aux autres citoyens, et doivent disposer des droits similaires, mais que, simultanément, ils ont une spécificité qu'ils ne doivent pas renier. »²²⁴ Cette vision le rapproche de la conception de l'homosexualité par Eve Kosofsky Sedgwick, illustrant les perspectives minorisante et universalisante théorisées par l'autrice. Mais leurs points communs ne s'arrêtent pas là : le cinéaste appréhende les questions de genre et d'orientation sexuelle en lien avec d'autres rapports de pouvoir comme, le plus souvent, la classe sociale, très présente dans son cinéma, une vision partagée par Teresa de Lauretis. D'un point de vue cinématographique, cette démarche est comparable, une nouvelle fois, à celle de Fassbinder avant lui. *Matthias et Maxime* pointe particulièrement les différences de classe sociale, Maxime provenant d'un milieu très modeste et Matthias plutôt aisé. *Juste la fin du monde* dépeint un personnage qui a réussi dans le domaine artistique et connaît la célébrité. Quant à *Tom à la ferme*, nous assistons à un affrontement entre les univers ruraux et urbains.

Tout comme Fassbinder, Dolan s'est attiré les foudres de la communauté queer, non pas à cause des messages véhiculés par ses films comme le cinéaste allemand mais à cause de sa démarche. Le réalisateur ne souhaite pas voir son œuvre qualifiée de queer, allant même jusqu'à refuser des récompenses comme la Queer Palm pour son film *Laurence Anyways*, prix qui a pour vocation de couronner tout long-métrage qui questionne les identités sexuelles. Le cinéaste le jugeant ostracisant et ghettoïsant, refuse de fragmenter davantage le monde avec ces catégories et de le transformer en petites communautés étanches.²²⁵

3.3. Les figures queers chez Xavier Dolan et leur représentation

Le cinéma de Xavier Dolan regorge de personnages queers. Cette partie du travail a donc pour but, dans un premier temps, de les identifier dans l'entièreté de sa filmographie puis, dans un second temps, d'analyser la manière dont ils sont représentés dans les films du corpus.

J'ai tué ma mère, premier long-métrage du cinéaste, met en scène un jeune étudiant homosexuel, Hubert, en conflit avec sa mère. Un an plus tard, *Les amours imaginaires* s'intéresse à un trio : le film raconte la rencontre entre un jeune homme gay, son amie

²²⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 111.

²²⁵ VERDUZIER, Pauline, « Xavier Dolan rejette en bloc les prix pour le cinéma gay », *Le Figaro*, septembre 2014, consulté le 22 février 2025, <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/09/22/03002-20140922ARTFIG000158-xavier-dolan-rejette-en-bloc-les-prix-pour-le-cinema-gay.php>

hétérosexuelle et un garçon bisexuel, beau et énigmatique, dont les deux amis vont tomber amoureux. En 2012, Xavier Dolan nous plonge avec *Laurence Anyways* dans le quotidien de Laurence, jeune femme transgenre, et les tumultes de son couple avec sa femme Fred. Avec *Tom à la ferme*, le réalisateur bascule dans le registre de l'horreur. Nous suivons l'arrivée de Tom, jeune citadin homosexuel, venu dans la campagne natale de son conjoint fraîchement décédé pour assister à son enterrement et rencontrer pour la première fois sa famille. *Juste la fin du monde* et *Ma vie avec John F. Donovan* présentent tous les deux un personnage d'homme homosexuel. Dans le premier long-métrage, Louis, écrivain, revient dans sa famille après des années d'absence pour annoncer sa mort imminente. Dans le second, nous retraçons la vie d'un acteur homosexuel – incapable d'assumer ses préférences sexuelles –, par le biais d'une correspondance entretenue avec un jeune fan obnubilé par la star. *Matthias et Maxime*, dernier film de Xavier Dolan, s'intéresse à une amitié masculine qui évolue vers un amour interdit.

3.3.1. *J'ai tué ma mère* (2009)

Dans le premier long-métrage de Dolan, *J'ai tué ma mère*, le personnage principal, Hubert, 16 ans, est un garçon homosexuel qui vit seul avec sa mère Chantale. Très différents, les deux personnages ont beaucoup de mal à se comprendre et à vivre ensemble, s'accablant de reproches. Nous retrouvons un deuxième protagoniste queer, davantage secondaire, en la personne d'Antonin, petit ami de Hubert. Nous l'avons vu au début du chapitre, la question du coming out n'est pas au cœur du travail du cinéaste²²⁶, considérant l'homosexualité comme « un non sujet, une évidence »²²⁷. Tant pour ce long-métrage que pour *Laurence Anyways* – comme nous le verrons plus loin –, le coming out apparaît tout de même en filigrane mais Dolan met en place des stratégies minimisant l'importance de l'acte : pour Hubert, aucune annonce officielle auprès de Chantale, elle l'apprend par une rencontre fortuite avec la mère d'Antonin.

Dans *J'ai tué ma mère*, le sujet du film se concentre surtout sur la relation conflictuelle entre les deux personnages, Hubert n'ayant aucune difficulté à vivre sa relation avec son copain au grand jour (lorsqu'il visite un appartement dans le but de s'émanciper, il glisse sa main dans celle de son petit ami qui l'accompagne). Dès le début du film, une séquence dans la chambre d'Antonin (que le public n'identifie pas encore comme son amant) démontre d'ailleurs leur proximité : ils se touchent, se chamaillent, se trouvent côte à côte sur le lit mais sans révéler une relation amoureuse. Divers plans, très courts – constitués d'affiches –, introduisent ce moment partagé entre les deux garçons, donnant un indice quant à la relation qu'ils partagent. En effet, les posters habillant les murs de la chambre de l'adolescent représentent des icônes à

²²⁶ Le seul film où l'orientation sexuelle d'une personne s'avère problématique apparaît avec *Ma vie avec John F. Donovan*. John, vedette américaine, garde son homosexualité secrète afin de ne pas entacher sa carrière. Cette difficulté à accepter son orientation sexuelle apparaît dans la seule production hollywoodienne de Xavier Dolan, portée par des acteur·rice·s extrêmement médiatisé·e·s comme Natalie Portman, Susan Sarandon ou Kathy Bates. Il s'agit également du seul film où le personnage queer décède à la suite d'un suicide par overdose, comme une sorte de continuum à la violence exercée par Hollywood sur les personnages à la sexualité libre. Sa vie privée étalée au grand jour, Donovan est même dépeint comme un pervers suite à la révélation de ses préférences sexuelles liées à sa correspondance avec un jeune garçon que personne ne parvient à comprendre.

²²⁷ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 109.

la sexualité libre comme Coco Chanel et James Dean, bisexuel·le·s, ou encore Nelligan, poète homosexuel ainsi qu'Audrey Hepburn, actrice du film *La Rumeur*, cité précédemment, qui raconte une prétendue idylle lesbienne. Apparaît la mère d'Antonin, Hélène, dont la sexualité s'exprime librement. Elle est accompagnée de son jeune amant dénudé qui n'hésite pas à lui témoigner des marques d'affection. Pas de coming out dans cette maison où chacun·e vit selon ses désirs, et où Antonin pourrait tout autant être accompagné d'un garçon que d'une fille.

Quand la mère de Hubert apprend l'orientation sexuelle de son fils, elle interprète ses nouvelles attentions (cuisiner, faire la vaisselle, la lessive, etc.) comme une façon de « préparer le terrain » alors que Hubert cherche simplement à lui démontrer qu'il est capable de vivre seul, sa mère refusant jusqu'alors de le voir quitter le nid. A nouveau, Xavier Dolan ne cherche pas à créer un conflit autour de la question du coming out et de la sexualité du fils mais bien de mettre en exergue la difficulté de communication au sein de cette famille, Chantale étant surtout attristée que celui-ci ne lui fasse pas assez confiance pour se confier. Elle est nostalgique d'une période révolue où l'amour inondait le foyer. Toutefois, l'ouverture d'esprit de la mère de Hubert n'est pas la même que celle de son copain. Elle semble perturbée par cette nouvelle, mal à l'aise, clôturant sa discussion avec une amie proche par l'affirmation que « C'est pas rien, être un homosexuel ». Lors de la révélation entre la mère et le fils, Chantale utilise toujours ce même terme pour le qualifier : « un homosexuel », elle s'exprime avec détachement et, Hubert se plaignant encore de sa façon de l'élever, va même jusqu'à lui dire qu'heureusement, « un homosexuel, ça fait pas d'enfants ». L'annonce de l'homosexualité de Hubert se résume, finalement, à deux phrases et on n'y reviendra plus. Il ne cache pas sa relation parce qu'il a honte de ce qu'il est ou par peur de la réaction de sa mère mais bien parce que le dialogue entre eux est rompu et qu'il ne souhaite rien partager de l'ordre de l'intime avec elle.

D'un point de vue esthétique, les séquences chez Antonin démontrent l'ouverture évoquée plus haut contrairement au domicile de Hubert où tout n'est qu'enfermement : le foyer de Chantale « est plutôt sombre et surchargé d'objets kitsch – anges, motifs animaliers dont des papillons parsemés dans toutes les pièces de la maison. A l'inverse l'appartement d'Hélène brille par sa clarté, sa luminosité et son luxe ; de multiples toiles et photos d'artistes ornent les murs. »²²⁸ Chantale Gingras ajoute sur cette notion la particularité des cadrages qui semblent délibérément « déséquilibrés (les personnages, assis côte à côte, occupent le tiers inférieur de l'écran, comme écrasés par les murs qui les entourent et le vide au-dessus d'eux²²⁹) [...] jusqu'au décor, surchargé, où n'apparaît aucune fenêtre, qui concourt à donner à tous leurs échanges une impression de huis-clos. »²³⁰ La décoration, chargée et « kitsch », rappelle inévitablement le style camp évoqué précédemment²³¹. La différence de classe sociale entre les deux familles se lit d'abord par ces choix de décoration : l'art raffiné par le biais des tableaux de Klimt et des

²²⁸ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 217.

²²⁹ Voir annexe, photogrammes n°1 p. 134.

²³⁰ GINGRAS, Chantale, « L'aveuglement d'Oedipe : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan », *Québec français*, 155, 2009, pp. 100-102 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1797ac>

²³¹ Voir annexe, photogrammes n°2 pp. 134-135.

portraits de Nelligan chez la mère d'Antonin face aux anges, fleurs, poupées, papillons et autres bibelots chez la mère de Hubert. Chantale « ignore les bonnes manières à table, manque de raffinement et fait des erreurs de syntaxe. »²³² Comme déjà mentionné, chez Dolan, les liens entre identité sexuelle et classe sociale sont très présents. La mère de Hubert semble moins cultivée, en témoigne sa manière de s'exprimer. Si Hélène ou le père de Hubert parlent un français parfait, Chantale use d'anglicismes et de mots populaires. L'adolescent, qui parvient à maîtriser plusieurs registres de langue, l'insulte même à son insu et provoque sa colère : « qu'tu m'fais penser à ton père, pas capable de s'exprimer comme tout l'monde, faut qu'ça épate la galerie avec son vocabulaire. »²³³ Cette différence de culture explique aussi sa méconnaissance des autres sexualités et le droit, par exemple, des personnes homosexuelles à adopter un enfant. Chantale se montre moins ouverte d'esprit : elle paraît accepter l'homosexualité de son fils – approbation renforcée par la présence d'éléments camp dans le foyer, synonyme de diversité sexuelle – mais n'inclut tout de même jamais Antonin dans leur quotidien.

Le troisième personnage queer présent dans le long-métrage, Eric, avec qui Hubert va connaître un rapprochement, apparaît à l'arrivée de l'adolescent dans un pensionnat dans lequel son père, jusque-là grand absent du schéma familial, a décidé de l'envoyer. Ce choix scénaristique nous renvoie aux premiers films queers qui avaient pour cadre le pensionnat. Les deux amoureux sont allongés dans le lit d'Antonin tandis que ce dernier tente de rassurer Hubert en affirmant d'ailleurs que les pensionnats sont des lieux remplis de gays. A nouveau, le portrait d'Audrey Hepburn s'apparente à une sorte de préambule, l'actrice étant l'héroïne du film *La Rumeur* qui dépeint un amour lesbien au sein d'un pensionnat. La sexualité chez Dolan n'est jamais cachée. L'expression du désir entre Hubert et ses amants apparaît à travers deux séquences hyperstylisées, empreintes du style camp. Selon Gabriel Laverdière :

« [cette] hyperesthétisation provoquée par le mariage très étudié de la musique et de l'image, auxquels participent des hyperrallentis, des coupes articulées au rythme musical, s'accorde avec celle de la composition des plans, de couleurs vives ou agencées (tant pour les décors que les costumes), de filtres, ainsi qu'aux références culturelles (notamment cinématographiques : Godard, Wong Kar-Wai...) et à la musique sélectionnée. [...] Avec cette approche, [...] Dolan cherche sans arrêt et avec intensité un approfondissement du thème de l'amour impossible ou entravé. Aux 'épiphanies plastiques' [...] répondent des moments de tension psychologique intense, de flottements réflexifs ou encore de violentes tombées affectives. »²³⁴

Cette première scène, où le temps semble suspendu, composée de ralentis et d'une musique extradiégétique, laisse entrevoir Eric avec Hubert dans une soirée. Les deux adolescents s'embrassent et s'enlacent jusqu'à ce que la culpabilité provoque le départ de Hubert. Les plans sont très rapprochés, donnent à voir des morceaux de corps, de visages plongés dans la

²³² GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

²³³ MANDIA, Valérie, « Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l'imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan », *Francophonies d'Amérique*, 37, 2014 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1033977ar>

²³⁴ LAVERDIÈRE, Gabriel, « L'esthétique rock queer de C.R.A.Z.Y. à Xavier Dolan », *Nouvelles vues*, 16, 2015, pp. 1-16 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1108065ar>

pénombre, passant du rouge au vert avec les spots lumineux de la discothèque.²³⁵ Chez le cinéaste, ces scènes de danse dans des clubs sont fréquentes et utilisent souvent la musique comme contrepoint : « chansons électroniques planantes et romantiques contrastent avec des plans de danseurs effrénés et composent des moments d'abandon, d'intimité et d'érotisme. »²³⁶ L'autre séquence mentionnée met en scène Hubert et Antonin qui se rendent dans les bureaux de Hélène où celle-ci leur a proposé de repeindre les murs avec la technique du dripping²³⁷. Dans cette frénésie des couleurs, les deux protagonistes se laissent aller à leur désir et ont un rapport sexuel dans le bureau, les corps recouverts de peinture. Cette séquence correspond à ce que Laverdière appelle une esthétique rock queer, avec une influence du vidéoclip :

« [l]a scène, fort dynamique, fait usage de ralentis et d'accélérés, de faux raccords, de plans très courts, puis très longs, et même d'une apparente surimpression (divers plans de peinture éclaboussée et coulante semblent superposés en accéléré). La chanson 'Noir désir' du groupe Vive la Fête, un rock vigoureux mené par la guitare électrique, la batterie et la voix stridente de la chanteuse, exprime, avec l'image énergisée par les couleurs et le mouvement, la liberté et l'extase passionnelle »²³⁸.

L'auteur évoque, de façon plus générale, l'utilisation de la musique rock chez Dolan :

« [elle] y intervient comme appui ou aiguilleur narratif et esthétique, ainsi que comme connecteur entre l'anticonformisme qu'elle suggère et l'identité marginale des personnages. L'esthétique visuelle est fortement marquée par la bande sonore, qui encourage l'adoption de certains rythmes de montage et de défilement de l'image. Ce rapport contribue par le fait même à la création d'un style qui s'apparente parfois au camp, style souvent mis en valeur par des œuvres traitant de la diversité sexuelle (queer). »²³⁹

Cet excès qui caractérise les films de Xavier Dolan, « leur jeu constant entre recherche d'émotions esthétiques et d'émois narratifs, leur fréquente suspension de la réalité, contribuent à une écriture du différé dans laquelle les personnages queer jouissent d'une amplitude considérable : ils se soustraient aux normes de l'orthodoxie sexuelle »²⁴⁰. Nous allons le voir, cette écriture du différé se lit à travers de nombreuses séquences dans l'entière du corpus, au cours desquelles le cinéaste suspend le temps et la narration afin d'offrir à ses personnages queers un véritable espace de liberté, à l'image des deux séquences analysées.

3.3.2. *Laurence Anyways* (2012)

L'esthétique rock queer transparait également dans le troisième film du réalisateur, *Laurence Anyways*, comme nous allons le démontrer après quelques éléments de contextualisation. Si l'homosexualité est au cœur du travail du réalisateur, c'est toutefois de l'identité sexuelle qu'il est surtout question dans ce long-métrage. Le personnage de Laurence décide à ses 35 ans de

²³⁵ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Technique qui consiste à laisser couler et goutter de la peinture.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

devenir une femme. Dans ce film-fleuve, Xavier Dolan nous fait suivre la transition du protagoniste et l'évolution de sa relation avec celle qu'il aime, Fred. Après une scène d'introduction où Laurence traverse la rue en femme sous les regards des passants (nous reviendrons à l'analyse de ces plans dans le chapitre suivant), le long-métrage fait un retour en arrière de dix ans et se construit de façon chronologique et linéaire afin de suivre la vie de Laurence. Des incursions du présent ponctuent le récit par le biais de sons extradiégétiques qui correspondent à un entretien entre Laurence et une journaliste à qui elle conte son histoire. Même si le cinéaste refuse toute étiquette queer à ses films, il sensibilise le public, dans ce cas précis, aux questions transidentitaires sans jamais porter un regard de voyeur : la transformation physique de Laurence, les traitements ou opérations sont à peine évoqués. Si « l'identité sexuelle et de genre demeure en apparence le sujet primordial ; en fin de parcours, le spectateur se rend bien compte qu'il s'agissait d'un film sur l'amour, le couple et le temps. »²⁴¹

Dès le départ, le choix du prénom « Laurence » n'est pas anodin puisqu'il désigne un nom qui peut être masculin ou féminin. Selon Pierre Lanquetin :

« ce nom installe à la fois une tension et une possibilité au sein du protagoniste alors même qu'il est habituellement l'élément définitoire le plus sûr de l'identité. La copie du tableau de la Joconde dans la chambre du couple rappelle malicieusement cette hésitation : le tableau a toujours alimenté les politiques quant au sexe du modèle, et pour nombre de chercheurs l'œuvre aurait été réalisée en mélangeant un corps d'homme et de femme. »²⁴²

Or, l'une des premières scènes où le public découvre Laurence avec Fred se situe dans cette chambre, laissant entrevoir ce tableau que le couple tague du mot « Liberté » après la révélation de Laurence quant à son identité sexuelle. Le nom de famille de Laurence, Alia, est tout aussi significatif. Rappelant une déclinaison latine (*alius, alia, aliud*), « l'émanation d'un trouble avec ce [...] pronom-adjectif signifiant autre, s'installe, comme si plusieurs entités s'assemblaient, se confrontaient dans un même corps ; remarque d'autant plus importante que la forme utilisée Alia n'existe qu'au féminin ou au neutre en latin. »²⁴³

En ce qui concerne Fred, sa compagne, Dolan l'utilise pour représenter un pan de la population qui méconnaît le sujet. La révélation de la transidentité de Laurence ne sera jamais visible par les spectateur·rice·s, que ce soit auprès de Fred ou de sa mère. Dolan utilise l'ellipse, éclipsant à nouveau la notion de coming out comme avec Hubert. Nous assistons à ce qui précède l'annonce et à la réaction, le film n'étant, en réalité, qu'une suite de conséquences de ce changement sur sa relation amoureuse, ses relations professionnelles et familiales. Avant la révélation, *Tous les cris les sos* retentit dans leur voiture. Cette chanson, hautement symbolique, révèle toute la souffrance de Laurence, sa solitude et la bouteille qu'il tente de jeter à la mer en

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² LANQUETIN, Pierre, « Laurence Anyways : 'On va faire ça ensemble' : errance langagière, errance identitaire », *Séquences : la revue du cinéma*, 316, 2018, pp. 41-43 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/90231ac>

²⁴³ *Ibidem*.

guise d'espoir. A bout de nerfs, il finit par lancer à Fred : « J'en peux plus, j'veais mourir si j'te l'dis pas » et termine par ces quelques mots presque inaudibles : « J'veux mourir ». La séquence qui suit montre les premiers a priori de sa compagne puisqu'elle affirme l'homosexualité de Laurence qui la réfute et tente de lui expliquer qu'il commet un crime depuis 35 ans en se reniant. Il ajoute : « j'suis un chien de voler sa vie à cette personne. » « A qui tu voles sa vie Laurence ? » « A celle que je suis née pour être. » L'homme hétérosexuel fait alors place à une femme transgenre lesbienne. Dolan délivre un message important en termes de représentation : « on peut naître homme et désirer les femmes puis vouloir devenir une femme qui, elle aussi, désire les femmes. Autrement dit, les hommes qui mettent des bas ne sont pas nécessairement homosexuels, contrairement aux présupposés erronés de la grande majorité. »²⁴⁴ L'expression « matrice hétérosexuelle » utilisée par Butler et désignant une grille d'intelligibilité qui tend à naturaliser corps, genres et désirs explose avec *Laurence Anyways*. En effet, Laurence, femme transgenre, évolue dans un corps qui possède toujours, du moins pendant plusieurs années dans la narration, ses attributs sexuels masculins et s'avère attirée par les femmes, et non uniquement par Fred, puisqu'elle rencontre, plus tard dans le film, une autre jeune femme, Charlotte, avec laquelle elle partage sa vie.

Au début du film, lorsque Laurence choisit de s'assumer et de vivre en tant que femme, une séquence clé nous montre le personnage marchant dans un cimetière représentant, comme l'affirme Lanquetin, l'« ultime étape avant l'apparition en femme, [...] le signe d'une renaissance après la mort de ce qui serait une première enveloppe. »²⁴⁵ Les spectateur·rice·s entendent alors son échange avec la journaliste concernant ce moment de transition : « Tant qu'à sortir en jupette, faire la folle, j'ai décidé de le faire à fond. » Cette image qui nous montre Laurence enterrer son identité d'homme s'ensuit de la scène qui nous fait découvrir sa nouvelle identité, se maquillant d'abord et marchant ensuite dans les couloirs de l'école dans laquelle elle travaille. L'esthétique rock queer évoquée plus haut se matérialise avec ces plans de Laurence qui traverse un couloir rempli d'étudiant·e·s qui observent « avec étonnement et curiosité ce premier véritable geste de transgression osé par le personnage. L'électrorock de Headman donne de l'élan à la démarche résolue, quoique maladroite (sur talons) de Laurence, et anime la scène qui est ponctuée de plans de regard au ralenti. »²⁴⁶

Après ce moment de liberté absolue, Laurence va passer par trois phases durant le long-métrage : le rejet, l'acceptation et l'émancipation.²⁴⁷ Le rejet vient d'abord de la famille de Fred : sa sœur, pourtant lesbienne, n'accepte pas le changement de Laurence. Dans une séquence, nous la suivons qui accompagne Fred, tentant à ce stade d'accepter la situation, pour acheter une perruque à Laurence. Celle-ci finit par quitter le magasin en affirmant qu'elle va

²⁴⁴ RABAIN, Nicolas, « Trilogie de Dolan : à deux ou à trois ? », *Etica & Ciné*, 2020 [En ligne], <https://hal.science/hal-02532016v1>

²⁴⁵ LANQUETIN, Pierre, art. cit., pp. 41-43.

²⁴⁶ LAVERDIERE, Gabriel, art. cit., pp. 1-16.

²⁴⁷ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, « Lectures croisées et pistes de réflexions autour de *Laurence Anyways* : intervention de Christina Brassard, Katrina Sark, Angela Urrea et Mariana Gil-Arboleda », *Synoptique*, vol. 4 (2), 2016, p. 124.

aller vomir. Néanmoins, les premiers vrais rejets viennent de sa mère alors que Laurence tente de l'appeler après s'être bagarrée avec un inconnu ainsi que celui de Fred qui lui annonce qu'elles ne forment plus un couple après l'avoir trompée avec un homme. Fred passe alors du statut de « sujet excentrique » théorisé par Teresa de Lauretis, soutenant Laurence même face à sa propre famille, à celui de « mère de famille », traduisant un retour à la norme par le biais d'une nouvelle union hétérosexuelle. L'ostracisme dont Laurence est victime se déploie jusqu'à ses employeurs. Les parents envoient une plainte contre la jeune femme à la Direction de l'école où elle enseigne. Le secrétaire du conseil leur donne raison et qualifie la transsexualité du personnage comme une maladie mentale, s'appuyant sur la plus récente version du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* édité (le film débute en 1990). Ne voulant pas faire de vagues, le conseil met Laurence à la porte. Beurdeley souligne, dans cette séquence, une première comparaison christique : « [a]fin de stigmatiser l'ostracisme dont il (elle) fait l'objet, Laurence écrit au tableau 'Ecce Homo' (Voici l'homme) ; expression employée par Ponce Pilate lorsqu'il présenta Jésus à la foule »²⁴⁸. Face à ces rejets, elle se rend dans un bar et, suite à un commentaire d'un client, se met à le frapper dans une séquence composée d'hyperralents, saturée de rouge, accompagnée d'un bruitage extradiégétique de respiration saccadée qui traduit, comme explicité plus haut, cette tension psychologique intense dans laquelle se trouve alors le personnage. Tension qui va perdurer dans la rue, Laurence étant couverte de sang. Dolan démontre par cette séquence le sort réservé aux personnes différentes, qui sortent du cadre, comme l'affirme Judith Butler dans ses propos critiqués par Sam Bourcier.

C'est sa rencontre avec un nouveau personnage queer dans la rue, seule figure bienveillante, Baby Rose, qui va permettre à Laurence de passer à l'étape de l'acceptation. Elle est recueillie par un groupe en marge, de vieilles femmes excentriques de la communauté queer : les Five Roses. Christina Brassard évoque la résistance par rapport à la norme en s'appuyant sur les propos de Lee Edelman, comme précités, et l'importance du queer : « [l]a fonction du Pink Club est de montrer que la marge devient la nouvelle norme de Laurence et qu'elle favorise son changement identitaire. Il lui donne sa puissance d'agir. Le Pink Club vient marquer l'opposition et la transgression par rapport aux institutions et aux figures d'autorité. »²⁴⁹ L'esthétique camp transparait de manière tellement exacerbée dans l'univers kitsch des Five Roses, que ce soit dans le décor ou leurs artifices, qu'elle crée une dimension humoristique²⁵⁰.

Fred et Laurence vont faire la connaissance d'un autre personnage queer, Alexandre, homme transsexuel. Cette rencontre intervient au moment où le couple est séparé depuis plusieurs années, Fred a désormais un enfant avec un autre homme mais tous deux se retrouvent quelques jours en voyage. Par l'intermédiaire d'Alexandre, Dolan rétablit le fait que la transsexualité n'a rien d'un choix. Il affirme à Fred qu'il est né dans un corps de femme et qu'il a été prouvé psychologiquement qu'il aurait dû naître dans un corps d'homme. Mais malgré ce discours,

²⁴⁸ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 260.

²⁴⁹ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 125.

²⁵⁰ Voir annexe, photogrammes 2 n° pp. 134-135.

Fred continue de refuser cette relation avec Laurence qu'elle ne peut assumer. Une dispute éclate entre les deux protagonistes, Fred reprenant nombre de clichés en qualifiant Mamy Rose de prostituée, le couple queer de drogués et affirmant que Laurence a mis fin à leur relation par l'affirmation de sa nouvelle identité, s'agissant de son « choix ».

Après avoir été au bout du récit de sa vie passée avec Fred, nous revenons au présent. La journaliste souligne que dans son livre, Laurence espère la fin d'une démarcation entre la norme et la marge. Dolan, dans son film comme dans la vie, refuse toute forme de catégorisation, de marginalisation, qu'elle concerne les identités sexuelles ou les inégalités sociales. Lorsque la journaliste demande à Laurence ce qu'elle recherche, sa réponse est sans appel : « Je recherche une personne qui comprenne ma langue, et qui la parle même, une personne qui, sans être un paria, ne s'interroge pas simplement sur les droits et l'utilité des marginaux, mais sur les droits et l'utilité de ceux qui se targuent d'être normaux. » Ces propos viennent appuyer ceux de Judith Butler sur la performativité du genre. Comme nous l'avons vu, la personne transsexuelle démontre le côté artificiel et construit d'un genre « original » qui s'établit par rapport aux normes dominantes :

« [L]'exception que [Laurence] représente nous donne la possibilité d'inventer de nouvelles formations du sujet et de subvertir l'identité sexuelle. [...] [Elle] est l'élément perturbateur qui permet le changement culturel et social. Le point de vue des gens qui l'entourent est modifié au fur et à mesure que la trame narrative se développe jusqu'à la scène symbolisant le summum de sa reconnaissance identitaire : celle où, sur son balcon, elle reçoit des baisers soufflés de la part d'un jeune homme situé sur un balcon supérieur — scène qui donne crédit à sa transformation identitaire. »²⁵¹

L'émancipation de Laurence passe par la transgression et le changement des règles pour enfin pouvoir être elle-même. D'après Christina Brassard, « [l]es représentations positives de quêtes achevées, de personnages ayant trouvé leur voie, étant parvenus à la réalisation de leur identité propre »²⁵² sont peu nombreuses dans l'histoire du cinéma et en cela, le film de Xavier Dolan occupe une place importante pour la communauté queer. Les séquences d'ouverture et de clôture du film ne sont pas anodines et démontrent que ce qui intéresse Dolan n'est pas seulement de l'ordre de l'identité sexuelle : le long-métrage débute par un échange uniquement sonore où Laurence discute avec la journaliste, entamant le récit de sa transition, et se clôture par un flashback, celui de la rencontre du couple. « Ce qu'on enterre à l'orée du récit, c'est l'identité qui cloisonne, liée au conformisme social, et ce qu'on célèbre à la fin, c'est ce qui reste profondément ancré dans l'individu, ce que l'on a aimé de lui et qui ne changera pas quel que soit son sexe. »²⁵³

Néanmoins, l'émancipation des personnages queers de Dolan ne passe pas uniquement par la transgression des règles et des normes. Comme nous allons le voir, Laurence doit aussi renoncer à Fred afin de pouvoir être elle-même, tout comme, dans les films suivants, *Tom à la ferme* et

²⁵¹ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 126

²⁵² BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, pp. 125-126

²⁵³ LANQUETIN, Pierre, *art. cit.*, pp. 41-43.

Juste la fin du monde, les protagonistes doivent quitter l'environnement familial afin de pouvoir se réaliser.

3.3.3. *Juste la fin du monde* (2016)

Juste la fin du monde présente un huis clos sur une famille en plein chaos. Xavier Dolan s'intéresse à nouveau au thème de l'absence de communication, déjà très présent dans *J'ai tué ma mère*. Le long-métrage est en réalité l'adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Jean-Luc Lagarce en 1990. Après douze ans d'absence, nous assistons au retour de Louis, fils prodigue, dans sa famille composée de sa mère Martine, sa jeune sœur Suzanne, son frère aîné Antoine et de sa belle-sœur Catherine. Le film se déroule de façon quasi linéaire, nous montrant l'arrivée du personnage dans l'avion, au crépuscule, et son départ à la fin de l'après-midi. En guise de prologue, Louis explique, par le biais d'une voix-off, les raisons de son retour.

« Alors c'est ainsi qu'après toutes ces années-là, j'ai pris la décision de revenir sur mes pas. Faire le voyage pour annoncer ma mort. L'annoncer moi-même et paraître pouvoir me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être, jusqu'à cette extrémité, nos propres maîtres. Voyons voir comment ça va se passer. »²⁵⁴

La caméra de Dolan suit l'arrivée de Louis avec des plans subjectifs et différents travellings, laissant entrevoir le paysage et les personnages qu'il découvre sur sa route²⁵⁵. Ces plans sont entrecoupés d'autres gros plans nous dévoilant la préparation d'un repas mais aussi celle d'un personnage qui choisit un vernis bleu dans une armoire. Dès les premières images dans cette maison familiale, l'esthétique camp, chère au cinéaste, se traduit par ce premier artifice. La mère du jeune homme, Martine, apparaît à l'écran avec, d'abord un gros plan sur sa main bleutée, et puis sur son visage. Son excentricité se traduit par son maquillage prononcé : son rouge à lèvres foncé et son fard à paupières bleu, accordé à son vernis. Ses bijoux sont nombreux, imposants, révélant son goût du kitsch. Sa tenue colorée ornée de motifs vient encore accentuer son extravagance²⁵⁶. La mère justifie ses choix vestimentaires, avant l'arrivée de Louis, auprès de sa jeune sœur : « une mère a le droit d'impressionner son fils. Louis aime la mode, les couleurs, comme tous les gays, quoi ». Ce à quoi la jeune femme répond : « c'est pas une raison pour se saper comme un travelo ». Ce premier dialogue ouvre la voie vers une série d'échanges et d'affirmations très stéréotypés au sujet de l'homosexualité que Dolan vient d'ailleurs contredire rapidement avec l'entrée de Louis dans le hall, entièrement vêtu de gris et de noir. D'autres séquences appuient cette vision réductrice des autres membres de la famille :

« [p]lus tard, dans la chambre, Suzanne ironise sur les raisons qui ont poussé son frère à revenir : 'Alors tu vas nous présenter quelqu'un ? T'es enceinte ?', non sans associer,

²⁵⁴ Il n'est jamais dit de quoi souffre Louis. Mais la pièce est écrite en 1990, en pleine crise du Sida, et Jean-Luc Lagarce en meurt à 38 ans. *Juste la fin du monde* aborde donc la maladie sans jamais la nommer. (« Juste la fin du monde », *Théâtre de Liège*, 2024, consulté le 3 mars 2025, <https://theatredeliège.be/evenement/juste-la-fin-du-monde/>)

²⁵⁵ Nous reviendrons sur l'analyse de ces regards dans le chapitre 4.

²⁵⁶ Voir annexe, photogrammes n°2 pp. 134-135.

plus ou moins volontairement, sa sexualité à la féminité. Une fois seule avec son fils, la mère demande à Louis s'il habite toujours 'dans le quartier des gays'. »²⁵⁷

L'esthétique camp insufflée par Dolan se lit aussi dans la décoration. Alors que dans la pièce de Lagarce, le décor reste assez sobre et neutre (comme si l'action se déroulait dans la tête de Louis²⁵⁸), nous retrouvons dans le film les papillons de Chantale (*J'ai tué ma mère*) dès l'entrée de la maison de Martine. Les fleurs sur le papier peint et la présence d'un coucou en bois surchargé d'ornements – qui, nous le verrons dans le dernier chapitre, a toute son importance dans la narration – rappellent la maison de Hubert. Le kitsch se lit jusqu'à la vaisselle : afin de reconnaître le verre de vin de Louis avant le repas, Catherine y accroche en effet un petit bijou en forme d'oiseau décoré de perles. Comme chez Chantale, la présence du camp traduit l'acceptation de l'orientation sexuelle de Louis mais qui est toutefois teintée de clichés.

Ces artifices et les discours concernant l'homosexualité, à la manière du film précité, témoignent aussi du milieu social provincial dont sont issus les personnages. Le niveau de langage est différent entre Louis, parti vivre en ville, et les autres membres de sa famille. Martine et Suzanne utilisent de l'argot en demandant au jeune homme pourquoi il a pris un « tacos » pour venir, que ça a dû lui coûter une « blinde ». Martine emploie des mots comme « enquiquiner » et tous·tes passent leur temps à s'injurier, ponctuant la majorité de leurs phrases par des « putain ». La mère évoque le souvenir de leurs dimanches en famille où, avec la voiture, iels partaient toute la journée, refusant de faire des « voyages de bourges » malgré les désirs d'évasion d'Antoine.

Suzanne cherche à s'élever et à impressionner son frère qui lui semble si distingué. Une séquence de danse entre sa mère et elle dans la cuisine illustre assez bien sa gêne face à leur manque de raffinement. La chanson *Dragostea Din Tei*, tube de la culture populaire des années 2000, passe à la radio, provoquant l'euphorie de leur mère. Les deux femmes dansent sur ce titre d'O-Zone à l'aérobique et Martine souhaite faire une démonstration à toute la famille. Suzanne refuse mais, prise par l'excitation de sa mère, finit par céder et se lance dans la chorégraphie apprise au cours. Plus tard, lorsque la famille se met à table dans le jardin, Suzanne défend Louis face aux remarques d'Antoine qui s'attaque alors à Suzanne, lui reprochant de lui parler différemment. Antoine l'humilie ensuite devant tout le monde en affirmant qu'elle se comporte ainsi pour avoir l'air « cool » devant son plus jeune frère. Louis, quant à lui, utilise un langage soutenu, ce qui provoque les railleries d'Antoine. Dans une séquence où les deux protagonistes font un trajet en voiture pour aller acheter des cigarettes, Louis décrit son arrivée à l'aéroport et emploie le participe présent « attendant », formulation qui relève plus de l'écrit que de l'oral. Antoine ne cesse de répéter le terme avec sarcasme. Quand sa mère lui demande de raconter les potins du milieu, il refuse d'entrer dans ce genre de discussion qu'il juge stérile.

²⁵⁷ BARDELLOTTO, Daria, « Du verbe spectral de Jean-Luc Lagarce aux corps parlants de Xavier Dolan : comment la vérité de l'image ressuscite la parole irrésolue de *Juste la fin du monde* », *Skénographie*, 5, 2018, pp. 99-110 [En ligne], <http://journals.openedition.org/skenographie/1420>

²⁵⁸ FULLA, Anna Corral, « *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite », *Études littéraires*, vol. 49 (1), 2020, p. 159 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1065524ar>

Une autre séquence illustre particulièrement la différence de niveau de langage : Louis emploie le terme « déplaisant » pour qualifier le comportement d'Antoine qui insinue que sa femme l'ennuie en lui parlant de ses enfants. Suzanne ajoute alors : « ouais c'est déplaisant Antoine, un peu de tenue merde », affalée dans un fauteuil, une cigarette à la bouche. A contrario, Catherine, plus sensible et plus éduquée que les autres membres de la famille, s'aperçoit de sa maladresse lorsqu'elle évoque avec Louis le choix d'avoir donné son prénom pour leur enfant en affirmant que, comme il n'en aurait pas, Antoine et elle ne lui volaient rien. Elle tente de se rattraper au vu du malaise ambiant : « Enfin, on dit ça mais en même temps, vous pouvez. Evidemment tout est possible, avoir des enfants. Et vous en aurez même, vous êtes encore jeune. Vous les auriez appelés Louis ? Enfin rien n'empêche hein Antoine ? » La différence de classe sociale, si elle n'est pas toujours problématique dans tous les films du corpus (*Matthias et Maxime* nous offre par exemple une vision d'amitié sincère de personnalités de classes sociales éloignées), crée ici une fracture et, de ce fait, un obstacle supplémentaire à la communication.

Le langage incertain, caractérisé par la répétition, définit la manière dont s'exprime le personnage de Catherine. Dans la pièce de Lagarce, tous les protagonistes (et non juste Catherine) ont ce même trait de langage avec des répliques composées de ce que Daria Bardellotto appelle des « ratures non raturées »²⁵⁹. Cette manière d'écrire de Lagarce participe à créer ce qu'elle nomme « une tension procrastinatrice. On entend par là une sorte d'impulsion de l'écriture à retarder, par des autocorrections mais aussi par des revirements et des digressions, la chute de l'énoncé, autrement dit, la raison de son propre commencement. »²⁶⁰ Louis vient annoncer sa mort mais cette annonce n'arrive jamais. Marion Cotillard, dans le rôle de Catherine, accentue ces « ratures non raturées » et en fait un trait distinctif du personnage qui semble avoir du mal à trouver sa place. « La parole qui a horreur de dire et qui tourne sur elle-même dans la pièce trouve son contrepoint dans cette parole cinématographique, plus concrète, qui hésite par la peur de mal s'exprimer ou d'être déplacée dans une situation sociale difficilement maîtrisable. »²⁶¹ En ce qui concerne le personnage de Louis, Dolan abandonne tous les monologues de Lagarce au cours desquels il se confie aux spectateur·rice·s sur sa tragédie. Le cinéaste réduit même « le temps de parole de Louis à ces 'deux ou trois petits mots' que les autres personnages lui reprochent, en lui ôtant la possibilité d'expliquer au spectateur son vécu »²⁶². Il ne condamne pas pour autant Louis au silence mais, d'après Anna Corral Fulla, le réalisateur utilise les moyens cinématographiques pour donner accès aux sentiments de son héros « qui nous seront rendus, empreints d'un émoi nouveau, grâce à l'image de ces gros plans et très gros plans d'un personnage qui parle essentiellement au travers du regard et du silence. [...] le corps – et le visage – de Louis devenant son seul moyen d'expression. »²⁶³ S'il est donc davantage une voix dans la pièce, le réalisateur va lui rendre un corps qui est un corps

²⁵⁹ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, pp. 99-110.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, pp. 166-167.

désirant.²⁶⁴ En effet, en découvrant ses anciennes affaires dans la remise, Louis pose son visage sur le matelas, nous plongeant dans un souvenir sous la forme d'une séquence onirique à l'esthétique rock queer, comme dans ses deux films précédents. La musique *Une miss s'immisce* de Exotica²⁶⁵ lance alors un flashback nous laissant entrer dans l'intimité de Louis, adolescent, se remémorant ses premiers rapports sexuels avec son voisin, Pierre. « L'homosexualité de Louis, opposée à l'hétérosexualité de son frère, participe du processus de matérialisation [du corps] mis en place par Xavier Dolan »²⁶⁶. Selon Bardellotto, chez le réalisateur, contrairement à la pièce de Lagarce :

« l'éros de Louis devient un moment autonome du drame, explicite²⁶⁷ : dans un film de 2016, l'homosexualité ne relève plus d'aucun tabou, même si la famille de Louis, restée confinée dans un milieu social provincial et assez fermé, en parle de manière réductrice, stéréotypée ou distante. [...] l'homosexualité de Louis devient un aspect non négligeable de sa caractérisation. »²⁶⁸

Comme pour la scène dans la boîte de nuit dans *J'ai tué ma mère*, les corps qui s'unissent sont fragmentés, filmés au ralenti et en gros plans, dans une semi-pénombre. Une suspension de la réalité qui renvoie une nouvelle fois à cette écriture du différé si souvent utilisée par Dolan. Louis marque une pause dans ce dîner chaotique, retarde l'aveu de sa mort par ses incursions dans le passé. Cette séquence illustre parfaitement l'amplitude que le cinéaste donne à ses personnages queers qui vivent à la fois leur première expérience sexuelle, fument et se droguent. Ils se soustraient aux normes durant ce cours instant. Ces moments qui viennent interrompre le cours linéaire de l'histoire rappellent le temps subjectif utilisé dans la pièce de Lagarce²⁶⁹. En effet, Dolan choisit de raconter la journée de ces retrouvailles familiales dans le présent, suivant le déroulement chronologique mais « ce présent du temps objectif se double, comme dans l'œuvre théâtrale, du temps intime de la conscience. »²⁷⁰ Le flashback se termine par la vision du tableau *The Day Dream* de Dante Gabriel Rossetti qui représente une jeune femme avec qui l'artiste a eu une relation secrète tout comme Louis et Pierre (le jeune homme quittant les lieux par la fenêtre). Elle est symbolisée par une pousse de chèvrefeuille que le modèle tient dans sa

²⁶⁴ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, pp. 99-110.

²⁶⁵ Les musiques sont elles aussi issues d'une culture différente selon qu'il s'agisse d'une séquence de la famille ou de Louis. *Dragostea Din Tei* évoque la culture populaire d'où proviennent la mère et la sœur. *Une miss s'immisce* est, quant à elle, composée par un groupe beaucoup plus pointu. Le choix des morceaux vient encore appuyer cette fracture culturelle entre Louis et sa famille. (DERUISSEAU, Bruno, « 'Juste la fin du monde' : quels sont les 9 morceaux du film de Xavier Dolan ? », *Les Inrockuptibles*, septembre 2016, consulté le 25 mars 2025, <https://www.lesinrocks.com/cinema/fin-monde-9-morceaux-film-de-xavier-dolan-63131-26-09-2016/>)

²⁶⁶ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, pp. 99-110.

²⁶⁷ Dans la pièce, l'homosexualité du personnage n'est évidente que pour un public qui réaliserait un parallèle entre son histoire et celle de Lagarce. (BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, pp. 99-110)

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ La pièce de Lagarce est « une pièce introspective qui se double d'une rétrospection qui fait du présent un 'faux présent' ou un 'insaisissable présent [...] [et qui] devient impalpable comme la durée [...] au point que la logique du songe ne cesse de concurrencer celle du déroulement diachronique' ». Il n'y a quasiment aucune didascalie et aucun décor, c'est comme si toute l'histoire se passait dans la tête de Louis. (FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, pp. 158-159)

²⁷⁰ *Idem*, p. 164.

main. A l'époque victorienne, la fleur est également considérée comme un symbole d'amour.²⁷¹ La peinture et le visage de Louis deviennent flous et laissent place au visage de Catherine qui apparaît de plus en plus nettement et vient sortir Louis de son état afin de revenir à cette réalité qu'il n'aura plus l'occasion de fuir dans ses rêveries.

Le film se clôture par le départ de Louis, dans un désordre total, mais en vie. Contrairement à la pièce et à de nombreux films dans l'histoire du cinéma queer, Dolan n'affirme pas clairement la mort du héros.

« Le départ et l'émancipation apaisante de Louis à la fin du film se substituent ainsi à l'évocation constante de sa mort prochaine dans l'œuvre théâtrale. Dolan s'écarte ainsi de Lagarce et en fait une interprétation débordante de vitalité, ce qui relèverait d'un mouvement qui irait du repli à l'ouverture, de l'obscurité à la lumière, du cercle infini à la ligne droite. »²⁷²

Il lui laisse la vie sauve, lui permettant de sortir de cette maison qui l'étouffe. La lumière naturelle s'engouffre dans la pièce tandis que Louis échappe enfin au chaos.

3.3.4. *Tom à la ferme* (2013)

Avec son quatrième long-métrage, *Tom à la ferme*, Xavier Dolan adapte également une pièce de théâtre (de Michel Marc Bouchard) où il interprète un jeune homme homosexuel. Tom arrive de Montréal dans la campagne natale de son compagnon tout juste décédé dans un accident. Il vient assister aux funérailles et se rend dans la ferme où il a grandi. Là il y rencontre Agathe, sa mère et Francis, son frère aîné. Le film débute par un gros plan sur un texte qui s'écrit à l'aide d'un feutre aquarelle sur un bout de papier essuie-tout où l'on découvre le dernier hommage et discours que Tom souhaite rendre à son amour perdu. Comme l'explique Pierre Lanquetin, le texte est, dès sa rédaction, voué à disparaître « en raison de l'humilité ou de l'inadaptation des supports et des moyens utilisés pour le faire naître, comme si la parole que l'on amenait, que l'on offrait devait être menacée de dissolution et de disparition ou comme si le barbare allait empêcher son figement pour l'éternité et sa trace. »²⁷³ Le barbare²⁷⁴, nous allons le voir, Tom va faire sa rencontre à la ferme en la personne de Francis. Nous suivons la progression du trajet de Tom, par une plongée aérienne, un plan d'ensemble et un travelling avant, sur le mélodie *Les moulins de mon cœur* (évoquant son amour perdu). « L'effet-frontière, souligné par l'opposition des espaces et les lignes de fuite – la route grise prise en étau par les champs marron²⁷⁵ – rend encore plus fragile et solitaire l'avancée de la voiture de Tom. »²⁷⁶

²⁷¹ « The Day Dream de Dante Gabriel Rossetti », *Muzeo*, consulté le 4 avril 2025, <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/the-day-dream/dante-gabriel-rossetti?srsId=AfmBOopfaufYi82Obj-XpBm4MxQg2uXLOzRenJUMi-HA0XdDNRs6peRk>

²⁷² FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 166.

²⁷³ LANQUETIN, Pierre, « Tom à la ferme : les confins : un contre de fées », *Séquences : la revue du cinéma*, 314, juin 2018, pp. 35-37 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/89072ac>

²⁷⁴ À savoir que le barbare, dans la langue grecque antique, est d'abord celui qui n'est pas compris. Cette notion sera développée dans le dernier chapitre. (LANQUETIN, Pierre, « Tom à la ferme : les confins : un contre de fées », *art. cit.*, pp. 35-37.

²⁷⁵ Voir annexe, photographes n°5 pp. 137-138.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Ces premiers plans, la traversée de ces vastes espaces inhabités, parfois abandonnés, l'arrivée du citadin dans une maison vide et fantomatique, donnent déjà le ton du film. Contrairement aux autres longs-métrages du cinéaste, la demeure de Guillaume ne présente aucun élément de style camp, associé, habituellement, à l'intégration du queer dans le foyer : il y a très peu de décoration et elle semble aussi austère que la région, nous donnant déjà l'indication que l'homosexualité n'a pas sa place dans cette maison. Selon Stefano Genetti, Dolan nous plonge dans le genre du thriller « dont participent le bruitage inquiétant et la bande originale composée par Gabriel Yared et suspendue entre Bernard Herrmann, le collaborateur de Hitchcock, et Mahler, ainsi que les citations de *Shining* – le travelling initial – et de *Psychose*, sous la douche²⁷⁷. »²⁷⁸

Nous découvrons véritablement notre héros à son arrivée dans la ferme familiale. Tom est un citadin à la chevelure blonde, bouclée, travaillée et soignée, vêtu d'un pantalon serré et d'une veste de cuir. Il arrive avec sa volvo comme un intrus dans cet univers rural austère. Le jeune homme est sophistiqué avec sa « belle voiture noire » comme le souligne Agathe à son arrivée. Ce beau véhicule représente cet étranger et contrebalance avec l'univers des pickups, véhicules plutôt utilitaires dans la région.²⁷⁹ Nous ressentons, dès les premières minutes, la différence de classe sociale (à l'image des autres films de Dolan). Il est concepteur de contenu dans le secteur de la publicité (comme Guillaume). Néanmoins, il est « moins typisé, voire stéréotypé, en tant qu'homosexuel narcissique ou efféminé »²⁸⁰ que dans la pièce de Bouchard. Il va essayer de se fondre dans cet univers rural en portant notamment les vêtements plus masculins de Guillaume, il va devoir « s'endurcir » à la ferme pour être accepté par Francis, un homme machiste, violent et qui parle mal aux femmes, comme nous le verrons.

Dolan nous fait réellement pénétrer dans son huis clos quand Tom arrive dans ce qui va devenir sa prison et ce malgré l'apparente ouverture des espaces. D'après Francis Langevin, « on est pognés²⁸¹ en région. On y est contraint, on s'y sent captif, et les gens de la région ont fort à faire pour séduire l'étranger. Étranger, migrant, ailleurs, altérité : on se doute bien que la marginalité de l'identité sexuelle sera elle aussi mal accueillie. »²⁸² En effet, si l'accueil d'Agathe est chaleureux, celui de Francis est froid et menaçant, ce qui s'explique aisément par l'ignorance de la mère sur la nature de la relation entre Tom et son fils, grâce aux mensonges de son frère. Selon les propos de Thomas Waugh, nous pouvons regrouper les films queers non-urbains en trois catégories : « le récit initiatique au milieu de nulle part et les garçons et filles dans le bois »,

²⁷⁷ Nous reviendrons sur cette séquence ultérieurement.

²⁷⁸ GENETTI, Stefano, « La scène, l'écran : questionnements identitaires et tensions du désir dans *Tom à la ferme* de Michel Marc Bouchard et de Xavier Dolan », *Itinéraires*, 2019-2 et 3, 2019 [En ligne], <http://journals.openedition.org/itinéraires/7091>

²⁷⁹ LANGEVIN, Francis, « Identité sexuelle et régionalité dans quelques films québécois contemporains : Edoin, Dolan, Côté, Robichaud », *Nouvelles vues*, 18, 2017, pp. 1-15 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1107860ar>

²⁸⁰ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

²⁸¹ Terme canadien qui signifie « capturé ».

²⁸² LANGEVIN, Francis, *art. cit.*, pp. 1-15.

« les retours des nés natifs » et, un dernier groupe, « où l'espace non urbain correspond au présent et à l'ici plutôt qu'à une sorte d'ailleurs ».

« Dans les deux premières catégories, l'espace non urbain est une hétérotopie [...], un espace et un temps Autre que le sujet queer traverse momentanément ou vers lequel il revient, et qui peut être, ou bien refuge [...], ou topos où l'on ne peut jamais vraiment revenir. La troisième catégorie désamorce l'agonie ville-campagne à la faveur d'une contemporanéité géographique et temporelle du soi sans recours à la norme urbaine ».²⁸³

Tom se situe dans la première catégorie. Il va traverser momentanément l'univers de son compagnon défunt, ce topos où le « né natif », Guillaume, n'a jamais voulu revenir et que Tom va finir par quitter.

Langevin identifie trois secrets dramatiques qui vont éclore dans la narration : « la relation homosexuelle de Tom et Guillaume, qu'on cache à Agathe en inventant une Sara 'cochonne' et 'mangeuse de pâtes' ; la violente homophobie de Francis et ses saccages passés, qui sont révélés petit à petit ; et l'intensité de la relation homosexuelle entre Tom et Francis »²⁸⁴. Lorsque le citadin passe sa première soirée dans la ferme, il comprend d'abord que Guillaume n'a jamais révélé son homosexualité mais apprend également qu'il a un frère aîné. Comme mentionné plus haut, Agathe semble heureuse d'accueillir ce jeune garçon qui lui rappelle la présence de son fils cadet – nous y reviendrons plus amplement dans le dernier chapitre – mais la rencontre avec Francis s'avère toute différente. A peine perceptible, le grand frère de Guillaume pénètre de nuit dans la chambre de Tom et l'agresse pour la première fois dans son lit. Nous ne découvrons son visage que le lendemain, alors que le citadin prend sa douche. Francis apparaît en gros plan et atteint une nouvelle fois à l'intimité du jeune homme en ouvrant le rideau pour lui interdire de remettre le parfum de son frère, affirmant que le parfum c'est pour les noces et pas pour des funérailles. Une séquence qui nous renvoie à nouveau au registre de l'horreur, rappelant la célèbre scène de la douche dans le film *Psychose* de Hitchcock. Néanmoins, Francis laisse la vie sauve à sa victime, sa présence lui étant toujours utile pour contenter sa mère lors des funérailles. L'intimidation du grand frère va toutefois empêcher Tom d'énoncer son discours, voué à disparaître, qui révélerait la supercherie. Francis va alors le menacer à nouveau dans les toilettes : sa venue dérange, il souhaite que sa mère reste dans l'illusion d'une idylle hétérosexuelle entre Guillaume et sa collègue Sara. Il le frappe pour le contraindre à parler de la jeune femme. Dolan endosse *L'épistémologie du placard*, théorisée par Eve Kosofsky Sedgwick, « dans la scène du *Water Closet* où il déplace l'imposition, par Francis, de Sara en tant que fiancée de Guillaume : il s'agit d'obliger Tom à parler, à feindre et à fabuler pour ne pas dire la vérité inavouable »²⁸⁵. Francis, qui va nouer une relation ambiguë et érotique avec Tom, place tous les individus queers qui évoluent autour de lui dans ce placard. Il va forcer le citadin à y entrer, comme il l'a fait avec son frère auparavant : « il s'agit pour lui d'un retour à l'endroit, le placard, où il n'a peut-être jamais été, où il ne soupçonnait pas son amant menteur

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

d'avoir été, alors que – ou, plutôt, justement parce que – Guillaume, à l'âge de 16 ans, s'y était enfermé à jamais comme dans un tombeau, dans une crypte »²⁸⁶, comme le souligne Genetti. Francis va jusqu'à conserver dans son portefeuille une photo de Guillaume et de cette fameuse Sara en train de s'embrasser, tel un trophée qu'il brandit – ce sont les mots de Tom –, afin de corroborer encore son mensonge. Pour reprendre les propos de Sedgwick, « sortir du placard » n'est jamais un événement unique, certaines personnes y restent pour des raisons personnelles, économiques ou institutionnelles. En ce qui concerne Tom, il y est réintégré de force, sous la contrainte et la menace de son bourreau.

« L'identité de Tom au contact de l'Autre, sauvage et barbare, se trouve menacée, la découverte des confins met en péril la solidité du monde auquel il appartient et c'est l'instabilité qui domine. [...] Tom a beau s'être affirmé à la ville, être devenu lui-même là-bas, l'ici et le maintenant de l'Autre le ramènent inéluctablement à sa condition de marginal, lui enjoignent de ne pas croire à la fable de l'acceptation. [...] Au royaume du conteur Dolan, on n'est jamais soi-même partout ».²⁸⁷

Son discours d'adieu à Guillaume, Tom ne peut le faire qu'à travers les mots de Sara, Francis l'obligeant à feindre un appel de cette mystérieuse jeune femme qui ne s'est même pas déplacée pour être présente aux funérailles. En ce qui concerne la révélation de l'homosexualité de Guillaume, elle aura donc lieu après sa mort. Agathe sort littéralement du placard une boîte contenant des cahiers écrits de la main de son fils, révélant sa sexualité. Tom, Francis, Agathe et Sara – venue à la demande du citadin pour renforcer la supercherie mise en place par le frère aîné – se réunissent, fébriles, autour de cette caisse qui, Francis le sait, détient toute la vérité. Par l'intermédiaire de sa caméra, Dolan nous place dedans, observant les personnages qui l'ouvrent et découvrent son contenu²⁸⁸. « C'est vers nous, dans le noir de la boîte, que les personnages regardent, de haut en bas : 'C'est quoi ?', demande Francis. Par la même prise de vue en contre-plongée, Dolan vide la boîte-placard dans laquelle il nous enferme et il nous oblige à fouiller dedans », commente Genetti.²⁸⁹ En effet, nous assistons à l'ouverture de la boîte de pandore, révélant aux spectateur·rice·s les secrets familiaux les plus sombres tels que, nous allons le voir, les actes commis par Francis révélés lors de la séquence qui suit. Elle permet aussi à Agathe, sans être dit explicitement, de comprendre qu'elle a été dupée sur l'orientation sexuelle de son fils cadet.

En ce qui concerne son fils aîné, ses liens avec Tom deviennent de plus en plus ambigus. La relation entre ces deux personnages démarre dans la violence et va s'épanouir dans ce type de rapport. Les premiers contacts physiques entre les deux protagonistes s'entrevoient alors que Tom accepte de rester quelques jours de plus à la ferme. Francis lui montre la photographie de Sara et de Guillaume. Tom, blessé par cette image, menace de tout révéler à sa mère et nous plongeons à nouveau dans le registre du film d'horreur avec une course-poursuite dans un

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ LANQUETIN, Pierre, « Tom à la ferme : les confins : un contre de fées », *art. cit.*, pp. 35-37.

²⁸⁸ Voir annexe, photographies n°12 pp. 144-145.

²⁸⁹ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

champ de maïs. La caméra, par des travellings, pourchasse Tom qui court à travers champ, tourne autour du jeune homme pour ensuite devenir, pendant quelques instants, caméra subjective. Nous suivons le regard de Tom à la recherche de Francis. Ce dernier arrive par derrière et le plaque au sol, il le frappe et l'étrangle. Tom finit par s'échapper de son étreinte, nous les voyons en gros plan et tandis que Francis lui dit que maintenant qu'il est dedans, il ne peut plus faire machine arrière, le cadre se fait de plus en plus serré au point d'en faire déborder les protagonistes²⁹⁰. A cet instant, Tom devient véritablement prisonnier de cette relation. Le cadre se rouvre alors complètement dans la scène d'après, tandis que Francis, calmé, emmène sa victime chez la médecin pour soigner ce qu'il a provoqué. Les premières confidences de Francis arrivent ce même soir alors qu'il commence à faire confiance à Tom, celui-ci ne l'ayant pas dénoncé. Après le repas, il se confie sur son célibat. Durant cette séquence, le fermier se trouve à l'arrière-plan : il n'est pas possible de lire les émotions sur son visage, Tom détourne d'ailleurs le regard. Il est dans le flou, seul le visage du citadin se situe dans la zone de netteté. Francis ne peut, en effet, se confier avec une telle sincérité que parce qu'il n'est pas visible. Comme ultime confession, la séquence se clôture lorsqu'il affirme qu'il sait que Tom le trouve beau (ce dont il joue) et lui demande alors de rester. A ce premier aveu d'attachement, s'ensuivent les premières allusions sexuelles : les deux compères vont nommer le veau tout juste né « Cul-de-Bitch », Francis justifiant ce choix par le fait que Tom a un « cul de bitch ». Après l'avoir contraint à se droguer en sa compagnie et lui avoir avoué suivre des cours de danse avec son frère pour se trouver une fille, c'est Tom qu'il décide de faire danser sur un tango (la danse de l'amour), leurs visages se frôlant sans cesse.

« Francis qui l'attire dans sa vie secrète et cocaïnée, dans un tango où Tom devient parfait cavalier, syndrome de Stockholm, amoureux lessivé du cerveau par un pervers narcissique des champs qui abuse du désir de Tom d'inscrire son amour et son désir des villes pour son amant dans les souvenirs de la famille. Désir et dégoût, plaisir et douleur, seront ici proches voisins, comme à la ferme se mélangent jusqu'à se confondre, la vie et la mort. »²⁹¹

Agathe les surprend et interrompt cette danse. Francis s'en prend à nouveau violemment à Tom, qu'il rend responsable de la situation. Dolan nous dépeint une relation « faite de domination, de soumission, de manipulation, et qui est montrée dans le corps à corps de leurs luttes, dans les échanges de regard, dans le rapprochement des lits jumeaux dans la chambre des frères Longchamp. »²⁹² Si nous ne voyons rien de ce qu'il se passe dans l'intimité, la nouvelle proximité des lits et le cadre accroché juste au-dessus montrant une voiture avec les mots « Feel real » nous laissent présager qu'il s'agit de l'endroit où les personnages peuvent davantage être eux-mêmes, comme Guillaume a pu le faire auparavant avec la rédaction de ses carnets, rangés dans ce même espace. Le rapprochement se fait ensuite en dehors de la ferme, loin du regard d'Agathe. Alors que Tom a subi une énième agression, Francis tente à nouveau de se faire pardonner de ses accès de colère. Ils vont boire ensemble près d'une supérette, le

²⁹⁰ Voir annexe, photogrammes n°4 p. 137.

²⁹¹ LANGEVIN, Francis, *art. cit.*, pp. 1-15.

²⁹² *Ibidem*.

fermier étant *persona non grata* au seul bar de la région (nous y reviendrons). Les deux hommes se rapprochent et se lancent dans un jeu sadomasochiste dans lequel Francis étrangle Tom qui lui demande de serrer toujours plus fort. Francis se rapproche et, pour la première fois, laisse au jeune homme le soin de lui dire quand arrêter. Le cadre se referme sur le visage du citadin, de la même manière que lors de la course dans le champ de maïs²⁹³. Tom se rend compte que Francis porte le parfum de son frère et suggère que celui-ci part en noces, reprenant ses propres mots, adressés à Tom à son arrivée à la ferme. Le transfert de Guillaume sur la personne de Francis prend corps à cet instant, par la comparaison de son odeur mais aussi de sa voix. Ces révélations mettent fin à l'étreinte, provoquant le départ de Francis et la réouverture du cadre.

Le dernier personnage queer dont Tom va croiser la route et qui va véritablement perturber la relation des deux protagonistes arrive dans la narration peu après la venue de Sara. D'abord, Francis tente de faire rester la jeune femme – qui au vu du comportement du frère n'a aucune envie d'être là – en la menaçant de la même manière que Tom. Il est grossier, lui fait part de ses élans sexuels à son égard au point que la jeune femme finit par le menacer avec un couteau. Cependant, une fois avoir découvert les carnets de Guillaume – faisant naître les premiers doutes dans la tête d'Agathe –, Francis préfère éloigner la jeune femme afin d'éviter qu'elle confirme cette version. Ils boivent à l'excès dans la voiture et Francis exige que Tom, relégué à l'arrière et déjà contrarié par la situation, quitte le véhicule pour les laisser avoir un moment d'intimité. Le jeune homme pénètre alors dans un bar, le seul de cette région désertique, où le barman le baptise « blondie » dès son entrée, surnom à connotation féminine. Tom comprend enfin, grâce à cette rencontre, pour quelle raison Francis n'a de contact avec personne dans la communauté : il est à l'origine d'une agression homophobe extrêmement violente envers le petit copain de son frère de l'époque. Au cours d'une soirée, Francis le dévisage en lui ouvrant la bouche à mains nues, tel un tueur en série, et lui inflige le « sourire de l'ange » (des lacérations allant de ses oreilles jusqu'à la gorge).

Comme nous l'avons vu précédemment, l'étranger et le marginal ne sont pas les bienvenus dans ce milieu rural, souvent très masculin, dans lequel évolue le fermier. Nous pouvons donc aisément penser que l'homophobie de Francis n'est que, selon les termes de Judith Butler, le produit des normes, des contraintes et des institutions hétéronormatives qui régissent le monde dans lequel il évolue. Pourtant, au sein de ce hameau, nous y reviendrons dans la suite, tout le monde craint la famille et condamne le geste du jeune homme qui ne peut plus accéder au bar. En réalité, Xavier Dolan s'attèle ici à représenter une réalité complexe : le concept de « la panique homosexuelle » (ou la peur d'être pris pour un homosexuel), développé par Sedgwick, qui s'illustre parfaitement dans le cas du protagoniste. Nous l'avons vu, l'homophobie est une haine qui prend racine dans la peur d'être pris pour un homosexuel. Francis est violent dès qu'il est question de sa sexualité trouble. L'ancien petit ami de Guillaume subit les foudres du jeune homme dans le bar, quand celui-ci entre dans son intimité, lui confiant son secret à l'oreille. Lorsqu'il danse un tango avec Tom et que sa mère les surprend, il lui dit que c'est de

²⁹³ Voir annexe, photogrammes n°4 p. 137.

sa faute et Tom subit une nouvelle agression. Les actes de violence homophobes ont pour cause cette « panique homosexuelle ».

Tom prend alors véritablement conscience du danger qu'il encourt après avoir appris les actes de Francis. Des avertissements préparent pourtant le jeune homme et les spectateur·rice·s à une fin violente pour notre héros homosexuel. Plusieurs animaux meurent durant le long-métrage. Après la scène du premier petit-déjeuner de Tom à la ferme, nous découvrons une courte séquence où Francis tire une vache morte avec son tracteur. Par la suite, c'est le citadin qui va retrouver leur petit veau, Cul-de-Bitch, mort dans l'étable. Après cette soirée, le jeune homme se réveille seul dans la maison, la boîte contenant les carnets de Guillaume mise au pied de son lit, comme un geste d'acceptation de la part de la matriarche. Il saisit cette opportunité pour s'enfuir à pied, sa voiture ayant été mise hors d'état de marche par Francis plus tôt dans le film. Très vite, Francis le retrouve le long de la route et une nouvelle course-poursuite s'amorce entre les deux hommes. A cet instant, le cadre de l'écran se resserre de la même manière que les séquences précédentes, nous suggérant que la liberté de Tom est à nouveau en danger mais évoque également la détresse émotionnelle dans laquelle se trouve le personnage de Francis. Selon Genetti, ce qu'explore « Dolan dans ce drame de l'homophobie, c'est la dynamique psychologique, affective et sensuelle que déclenche la rencontre entre deux êtres en manque de repères, l'un et l'autre seuls, vulnérables et en quête d'expiation, de salvation. »²⁹⁴ Francis semble désespéré, il s'excuse, lui dit qu'il ne lui fera pas de mal et qu'il ne doit pas partir : « T'as pensé à moi ? Ne me fais pas ça ! J'ai dit que j'ai besoin de toi, moi je te ferais jamais ça, j'étais en train de m'améliorer. » Mais rapidement, à la vue du départ imminent de celui qui doit être à l'origine de sa salvation, il ajoute : « Attends que je t'attrape ». Tom vole alors la voiture de Francis et démarre tandis que l'écran se rouvre. Il s'arrête à une station-service et découvre l'homme mutilé par Francis, de dos, laissant entrevoir le début d'une cicatrice. Celui-ci, quand il se retourne, se trouve en arrière-plan dans une zone floue. Nous ne verrons jamais le visage de cet ultime personnage queer, juste une ébauche de ses traumatismes. L'existence de cet homme permet, à cet instant, de sauver Tom de cette même fin tragique. Si le personnage queer de Dolan subit la violence, il reste bien en vie tout comme Francis, contrairement à l'œuvre de Bouchard où Tom le tue. Dans le film, « il l'abandonne à sa solitude de paria après avoir découvert – de façon autonome, en posant des questions au barman, et beaucoup plus tard que dans la pièce, où c'est Francis lui-même qui le lui raconte – le secret du garçon dont il entrevoit un moment le visage déchiré »²⁹⁵. Chez le cinéaste, notre héros queer n'endossera ni le rôle de bourreau, ni celui de victime.

3.3.5. *Matthias et Maxime* (2019)

Dans son huitième long-métrage, Dolan raconte une histoire d'amitié, « celle de deux jeunes hommes démunis devant l'éclosion de sentiments nouveaux et paralysés face au possible dérèglement de leur cercle social que pourrait provoquer la révélation de l'attraction qu'ils

²⁹⁴ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

éprouvent l'un pour l'autre. »²⁹⁶ Matthias, Maxime et toute leur bande d'amis d'enfance se retrouvent dans le chalet des parents de l'un d'entre eux, Rivette, pour faire la fête tous ensemble. Un événement va toutefois bouleverser l'équilibre du groupe : Erika, la sœur de Rivette, suit des études de cinéma et a besoin de deux personnes pour réaliser son court-métrage. Maxime se porte volontaire et Matthias accepte, contraint, après avoir perdu un pari. Pour leur séquence, les deux hommes doivent s'embrasser. Ce baiser qui aurait pu être un acte anodin va, en réalité, révéler des sentiments inavoués et remettre en question cette amitié de longue date. Avant de l'inclure dans le court-métrage, Matthias demande à Maxime s'il est prêt pour son « close-up », évoquant la notion de gros plan si chère au cinéaste. Néanmoins, le terme renvoie également au rapprochement que Maxime semble prêt à vivre, mais qu'en est-il de Matthias ? Dolan présente en effet deux personnages queers qui abordent leur sexualité de façon différente. Maxime, plus sensible, a plutôt tendance à se laisser porter par les événements et ses sentiments tandis que Matthias est très fermé à l'idée d'une sexualité autre qu'hétérosexuelle, vivant une relation stable avec sa copine. Dès le départ, Maxime accepte de tourner dans le film de la jeune femme, contrairement à Matthias. Quand le jeune ami d'Erika questionne les deux garçons sur leur passé, demandant s'ils ont déjà échangé un baiser, Maxime évoque un souvenir à l'école tandis que Matthias refuse de l'avouer, mettant fin à la discussion. Après le tournage, c'est également lui qui tente d'éviter son ami aux différentes soirées où ils pourraient se croiser.

Quand les deux hommes apprennent qu'ils vont devoir s'embrasser, ils sont embarrassés. Si Maxime accepte le premier, Matthias semble plus tendu. Il affirme que ça ne lui pose pas de problème mais la séquence d'après nous informe sur son état d'esprit : il s'isole dans sa chambre, se frotte les mains et le visage, signes d'un état de stress. Pourtant, quelques minutes avant le tournage de la séquence, nous retrouvons les deux amis dans la même salle de bain, partageant une intimité qui relève davantage du couple : Matthias urine tandis que Maxime se brosse les dents. Nous comprenons également, en voyant Maxime chercher ses affaires dans la chambre où Matthias s'est lui-même réfugié après l'annonce, qu'ils vont partager le même lit. Finalement, ce baiser représente l'ultime barrière à franchir pour former véritablement un couple mais personne n'en sera le témoin. Matthias chasse l'assistant d'Erika et la bande d'amis, plongée dans le noir, qui se poste derrière la fenêtre et les observe par cette ouverture lumineuse telle un écran de cinéma. Il ne sera pas même montré aux spectateur·rice·s, non pour cacher une sexualité marginale – Dolan va d'ailleurs réaliser une séquence des retrouvailles amoureuses entre les deux protagonistes à la fin du long-métrage – mais comme une réalité trop difficile à accepter. Suite à ce baiser, qu'on devine échangé, Dolan ne nous montre pas le chaos mais des images de la maison de famille de Rivette vide et laissée complètement en désordre. Le chaos, à cet instant, se déploie à l'intérieur de Matthias qui est visiblement le seul à ne pas trouver le sommeil. Il se rend au lac, au petit matin, près du chalet. Dolan nous montre l'étendue d'eau à l'arrière-plan, le protagoniste se situe à l'avant-plan mais la zone de netteté est sur le décor : Matthias apparaît complètement flou, appuyant le trouble dans lequel il se trouve. Il

²⁹⁶ BOUCHARD, Frédéric, « D'amour ou d'amitié : *Matthias et Maxime* de Xavier Dolan », *Ciné-Bulles*, vol. 37, 4, 2019, p. 51 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/91814ac>

plonge et nage dans le lac. Le cinéaste utilise le même procédé lorsque les amis se disputent avec Erika par rapport à la scène à jouer : pour illustrer le trouble, la mise au point se fait tout à coup sur un tableau, accroché au mur derrière les personnages, qui représente la mer. Le réalisateur nous offre une nouvelle séquence faite de ralentis, du corps fragmenté de Matthias dans le lac sur une musique originale extradiégétique, laissant entrevoir l'état psychologique du personnage. Nous suivons le jeune homme dans sa course, Dolan dépeint sa solitude à travers un plan d'ensemble en vue aérienne du lac, dans lequel Matthias traverse l'immensité du cadre – procédé qu'il utilise, nous le verrons, avec Tom quand il doit quitter la ferme – puis se rapproche jusqu'à ce que l'eau finisse, petit à petit, par occuper toute l'image, comme s'il se noyait²⁹⁷. Sur le tableau au mur des Rivette, comme dans le lac, l'eau y est très agitée et ce, malgré le calme apparent régnant autour du protagoniste. L'agitation et la perte de repères sont autant d'éléments qui habitent Matthias et qui s'expriment par cette séquence qui se clôture lors du retour du nageur sur la rive, face à ses amis. Dolan joue sans cesse entre les zones de flou et de netteté, faisant passer le visage de Matthias de l'une à l'autre en l'espace de quelques secondes. La caméra tente de percer à jour ce que ressent le nageur mais il reste inaccessible. Les seules paroles du jeune homme adressées à ses amis, dubitatifs, sont « Je me suis perdu », venant à cet instant mettre des mots sur ce qui se joue en son for intérieur. Après le tournage du film, les deux protagonistes, pour se rassurer, vont tenter de prouver leur virilité²⁹⁸, démontrant l'aspect performé de la masculinité, tout comme le genre.

« C'est en quelque sorte comme s'il fallait mériter son titre d'homme, donc que ce titre peut être perdu en tout temps [...]. Ne se sentant pas reconnus dans leur masculinité 'd'office', plusieurs garçons et hommes doutent [...] de leur masculinité et sentent qu'ils doivent prouver aux autres, et sans doute d'abord à eux-mêmes, qu'ils sont de 'vrais hommes'. »²⁹⁹

Matthias, à son retour du chalet, retrouve sa copine Sarah³⁰⁰ et lui témoigne son attirance physique. De son côté, Maxime invite sa collègue de travail pour un rendez-vous. Ils se connaissent bien et travaillent ensemble depuis un certain temps, cette invitation semble donc assez symptomatique de cette peur de perte de virilité.

Après cet épisode du baiser, apparaît le texte : « Douze jours avant le départ en Australie ». Un décompte est alors lancé avant l'exil de Maxime. Dolan nous fait pénétrer dans l'intimité du

²⁹⁷ Voir annexe, photogrammes n°15 p. 146.

²⁹⁸ Selon Léane Alestra, chercheuse en études de genre, « La virilité, c'est l'ensemble des attributs que constitue l'image d'une masculinité idéalisée et convoitée. La virilité varie selon les époques, les domaines sociaux et les lieux observés. [...] Mais surtout, la virilité, c'est une performance sociale, presque de séduction, qui s'adresse d'homme à homme. On performe la virilité pour être validé dans sa masculinité par le regard d'un autre et d'un autre dont on respecte, voire admire, la masculinité. » (NOËL, M. (2023, 13 juin), *La virilité, une norme sociale ?* [Emission de radio], Radiofrance, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mardi-13-juin-2023-8723761>)

²⁹⁹ DESLAURIERS, Jean-Martin, et al., *Regards sur les hommes et les masculinités : comprendre et intervenir*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2022, p. 122.

³⁰⁰ A noter que Dolan réutilise le même prénom que dans *Tom à la ferme* dans lequel la fameuse Sara est une invention de Francis pour cacher l'homosexualité de son frère. Si la supercherie est totalement assumée dans ce dernier, c'est beaucoup plus insidieux dans *Matthias et Maxime* mais celle-ci semble tout de même occuper également un rôle de couverture pour le jeune Matthias, comme l'analyse le démontre.

protagoniste, loin de cette parenthèse entre amis, en nous emmenant dans sa chambre. Le milieu social de Maxime se dessine peu à peu : il vit dans une maison minuscule où règnent le désordre et la crasse. Avec la séquence qui suit, le réalisateur oppose cet univers à celui de Matthias, en costume, dans un grand bureau vitré. Dans *Matthias et Maxime* comme dans ses autres longs-métrages, le réalisateur souligne les différences de classe sociale des membres de la bande dès le départ avec, notamment, la belle maison de campagne des Rivette dans laquelle les amis sont invités. Néanmoins, dans ce groupe, contrairement aux autres films du cinéaste, les préférences sexuelles, les origines ethniques ou les différences de classe sociale n'ont aucun impact sur la qualité de leur relation. Frank est concierge, Maxime est serveur dans un bar et a une malformation qui se traduit par une tache de naissance (ou tache de vin) occupant une large part de son visage. Rivette fait des études à Cambridge, c'est un garçon distingué, éduqué et cultivé : il fait notamment une référence au cinéma de Denys Arcand³⁰¹, personnalité importante du cinéma gay québécois, pour qualifier son ami Shariff. Si sa sexualité n'est pas clairement définie, de nombreuses railleries de sa sœur, le qualifiant de « tarlouse » ou de « grande folle » laissent présager de son homosexualité sans que ça soit un problème ou un questionnement. Frank fait également référence, dans le lac, à un professeur de Rivette en lui disant de penser « à son vieux Monsieur », suggérant une idylle ou un béguin envers celui-ci. Il est d'ailleurs le plus clairvoyant sur la relation qui lie Matthias et Maxime. Shariff est d'origine étrangère (son prénom renvoie à des origines arabes) et réalise une thèse. Quant à Matthias, il travaille dans un grand cabinet d'avocats et a un père portugais. Il est considéré comme un « snob » à cause de ses nombreuses corrections sur la façon de parler des autres membres du groupe. C'est d'ailleurs son refus d'admettre qu'il a corrigé Rivette sur l'emploi d'un terme qui va le contraindre à participer au court-métrage d'Erika. A l'inverse, Maxime fait des fautes de français, il parle mal anglais contrairement à Matthias qui semble parfait bilingue lorsqu'il doit accueillir un confrère étranger, Kevin McAfee. Tandis que le patron de Matthias lui propose de gravir les échelons, Maxime évolue comme barman dans un lieu tout aussi bordélique et sale que chez lui.

Si le foyer de Maxime démontre sa classe sociale, l'absence d'esthétique camp dans la décoration, à l'image de la ferme d'Agathe dans *Tom à la ferme*, vient nous informer sur l'intolérance de la mère de Maxime quant à son orientation sexuelle. Elle l'humilie d'ailleurs plus tard dans le film en le qualifiant de « fifille » parce qu'il se cache dans la salle de bain suite à ses agressions, ajoutant : « Max caché dans les chiottes, Max caché dans la penderie »³⁰². Il reste toutefois quelques objets de style camp en guise de résistance, comme un verre et des rideaux ornés de fleurs ou encore les peignoirs bariolés de sa mère, peut-être même à l'initiative de Maxime qui s'occupe de tout dans ce foyer. Nous allons ensuite découvrir les maisons de Rivette et de Matthias. Le statut social de Rivette se confirme lors d'une soirée chez lui au cours

³⁰¹ Denys Arcand a également réalisé un film majeur pour la communauté homosexuelle, cité précédemment, *Le Déclin de l'empire américain*. Dans ce long-métrage, un groupe d'amis se retrouve à la manière de *Matthias et Maxime* dans une maison de campagne pour échanger sur leur vie et leur sexualité.

³⁰² Maxime s'est toujours caché dans la penderie au sens propre comme au figuré. Par peur de sa mère mais aussi de révéler qui il est véritablement.

de laquelle sa mère reçoit celle de Matthias, une autre amie, Matthias et sa petite amie. La mère de Rivette est chic, bien habillée et la demeure comporte de nombreux objets de valeur, des peintures mais aussi un piano. Le camp et le kitsch se lisent partout jusqu'à leur comportement extrêmement bruyant : elles parlent fort, crient même et sont très exubérantes. La décoration est surchargée, le papier peint fleuri et coloré mais aussi les lampes remplies d'ornements à l'image des familles de Hubert et de Louis. C'est d'ailleurs dans ce cadre, où la présence du camp à l'excès suggère l'acceptation de l'homosexualité, qu'Erika va montrer son court-métrage. Ce baiser échangé va être vu par les protagonistes mais seulement entraperçu par les spectateur·rice·s à travers un miroir qui se situe derrière Matthias³⁰³, comme une sorte de mise à distance de cette réalité que notre héros n'est toujours pas prêt à accepter. Rivette se moque de l'ouverture sexuelle de sa sœur en demandant si les balançoires sont non-binaires, si elles n'ont ni pénis ni vagin, révélant l'écart de générations entre les deux, comme nous allons le voir. Les trois femmes sont encourageantes, personne ne semble s'inquiéter de ce baiser à part Matthias, pas même sa petite amie qui va jusqu'à le complimenter. L'une des femmes, visiblement peu cinéophile, compare son travail à Pedro Almodóvar en écorchant son nom (« Eldomóvar »). Rivette qui semble être le seul à véritablement percevoir le trouble de Matthias lance sur son téléphone la Symphonie n°40 de Mozart, très dramatique, qui correspond, selon lui, parfaitement à la situation. Nous retrouvons le même genre d'esthétique camp chez la mère de Matthias, de façon un peu moins raffinée – semblant plutôt faire partie de la classe moyenne –, avec, en plus du papier peint, des assiettes fleuries au mur et des bouquets encadrés. Les tenues très bariolées et les boucles d'oreilles de la mère de Matthias viennent encore renforcer le style et indiquer son ouverture d'esprit en matière de sexualité.

S'il existe comme dans tous les films de Dolan, une fracture sociale, un autre type de scission apparaît ici, peu présente dans le reste de la filmographie du cinéaste, qui est davantage générationnelle comme nous l'avons déjà entraperçu avec les remarques de Rivette sur le film de sa sœur. Erika a dix ans de moins que les membres du groupe, elle parle sans arrêt une sorte de franglais (qui énerve son frère). Elle occupe un rôle secondaire mais c'est tout de même par elle que le drame va éclater :

« [L]e synopsis, c'est que vous êtes comme deux femmes, comme deux hommes, genre, et comme tout à coup, genre, BAM, vous vous embrassez. It's the only real thing, genre', explique Érika. À tout prendre, cette trame narrative est également celle de Matthias et Maxime : en raison d'un anodin concours de circonstances qui mène à un baiser pour la caméra, la vie des deux meilleurs amis complices depuis le primaire va brusquement chavirer. Ce qui aurait pu demeurer une amusante anecdote de chalet devient le moment définitoire de toute une vie. [...] le cinéma a fait d'eux des amants. »³⁰⁴

La jeune sœur représente la nouvelle génération qui ne s'encombre pas des étiquettes de genre, décrivant les personnages comme des hommes ou des femmes. Matthias la reprend sur le fait

³⁰³ Voir annexe, photogrammes n°15 p. 146.

³⁰⁴ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Matthias et Maxime de Xavier Dolan », *Spirale*, 274, 2021, pp. 84-85 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/95184ac>

qu'ils sont « deux gars » mais selon elle, pour leur génération « peut-être », mais pour la sienne, on ne se définit pas avec ce type d'étiquettes : « A part qu'ils ont de la barbe et des poils, qui peut vraiment dire que ce sont des hommes ? Who really knows ? » Cette génération explore sa sexualité et son identité avec beaucoup plus de liberté.³⁰⁵ Pour son devoir, Erika va jusqu'à imposer des tenues aux deux amis. Dès le début du film, chaque héros possède en effet sa couleur : Matthias est généralement vêtu de bleu tandis que Maxime de rouge. Le bleu de Matthias symbolise son calme, sa stabilité alors que le rouge de Maxime représente finalement le danger, l'interdit et la passion pour Matthias. Lors du tournage du film, Erika intervertit les couleurs attribuées habituellement aux deux protagonistes, allant dans cette même idée du refus des étiquettes, elle brouille les frontières. La voix du cinéaste se fait entendre par son intermédiaire afin de révéler à nos deux amis la véritable nature de leur relation. Comme le souligne Thomas Carrier-Lafleur :

« Pour une fois, Dolan n'interprète pas le personnage affligé des tourments de la jeunesse : une autre génération vient de prendre cette place, créant ainsi un fossé net entre deux groupes (les adolescents et les jeunes adultes au milieu de la vingtaine). D'abord posée sociologiquement, la notion d'« écart » deviendra le moteur affectif du film et le principal problème de mise en scène. »³⁰⁶

En effet, les deux amis, une fois ce baiser échangé, vont être mis à l'écart l'un de l'autre et ne plus partager tous les deux le même cadre jusqu'aux retrouvailles finales (les seuls plans qui les réunissent sont ceux avec l'ensemble du groupe). « *Matthias et Maxime* arrive à incarner son histoire par la relance d'une série de motifs qui s'adaptent et se transforment tout au long du film. »³⁰⁷ Dolan utilise, dans un premier temps, le motif du cadre vertical isolé au centre de l'image. Nous retrouvons les deux amis, avant de se lancer dans le tournage du film étudiant, en train de faire la vaisselle ensemble (renvoyant à nouveau au quotidien du couple). Ce moment est montré depuis l'extérieur, à travers la fenêtre, Matthias et Maxime au centre du cadre. « Le spectateur ne voit qu'une façade noire, dans laquelle est découpé un cadre lumineux. »³⁰⁸ Nos héros font partie d'une bande mais ils sont plus proches entre eux : ils partagent une relation amicale plus profonde. Ces cadres viennent toujours appuyer l'isolement nécessaire des deux personnages queers par rapport au groupe, qu'on le vive à deux comme dans cette scène de vaisselle ou seul. Plusieurs plans de corridors apparaissent à l'écran avec, selon les mots de Thomas Carrier-Lafleur, « une pièce en arrière-plan qui semble aspirer l'espace [et créent] un effet similaire. »³⁰⁹ Matthias et Maxime habitent, tour à tour, cet espace. Pour le premier, ce plan se situe au début, juste avant le tournage du court-métrage : seules ses

³⁰⁵ Dolan évoque déjà cette liberté avec *Les Amours imaginaires* « où il est fait explicitement référence à l'échelle de Kinsey (laquelle classe les individus en sept catégories, c'est-à-dire de complètement hétérosexuel à totalement homosexuel avec des stades intermédiaires où se situerait la majorité des hommes et des femmes). » (BEURDELEY, Laurent, « Xavier Dolan, 'Matthias et Maxime' », *La Métropole*, octobre 2020 [En ligne], <https://lametropole.com/2020/10/17/xavier-dolan-matthias-et-maxime/>)

³⁰⁶ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *art. cit.*, p. 84.

³⁰⁷ *Idem*, p. 86.

³⁰⁸ *Ibidem*. / Voir annexe, photogrammes n°16 p. 147.

³⁰⁹ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *art. cit.*, p. 86.

jambes sont visibles, bloquant l'accès à ses émotions. Maxime, plus tard, apparaît dans le même type de plan, alors qu'il vient d'être rejeté par Matthias à sa propre soirée d'adieu et qu'il se trouve chez la mère de celui-ci avant de quitter le pays³¹⁰, s'éloignant complètement de Matthias. Ce dernier, avant la scène du lac, apparaît également dans un cadre similaire, isolé au centre de l'image par la présence des arbres. Un autre plan du même acabit est dévoilé plus tard dans le film, très révélateur par rapport aux sentiments de Matthias, dans lequel le protagoniste passe une soirée avec sa copine Sarah et ses amis. La caméra filme Matthias en gros plan tandis que celui-ci, tendu, se ronge les ongles. Elle se déplace alors par un travelling arrière laissant entrevoir Matthias dans une ouverture de mur aux côtés de Sarah, en arrière-plan. Dolan crée à nouveau un cadre vertical au centre de l'image mais contrairement à la séquence de Matthias et Maxime, les deux amoureux sont l'un derrière l'autre et n'ont aucun contact, qu'il soit corporel, visuel ou verbal. Matthias est seul parmi un groupe auquel il n'appartient pas et dans une relation dans laquelle il semble s'être enfermé par conformisme³¹¹. Thomas Carrier-Lafleur va encore plus loin dans l'analyse en évoquant l'utilisation d'autres motifs que le cadre :

« De façon moins figurative, les lignes jaunes de la route filmées en plan rapproché au début du film, alors que Matthias et Maxime roulent vers le chalet des Rivette, reprennent aussi ce principe de la figure centrale bornée de vide. Après la rupture entre les deux amis, qui ont du mal à accepter le fait d'être appelés à devenir amants, ce motif reviendra de manière explicite, avec toutefois une différence notoire : il ne s'agit plus de deux lignes parallèles continues se perdant dans l'infini, mais d'une seule ligne pointillée qui scinde l'écran en deux. Dans *Matthias et Maxime*, le destin des personnages s'exprime par de tels motifs visuels, bien plus que par les mots. La mise en scène est au service de cette grammaire du centre et de la périphérie, où l'on passe simultanément du groupe au couple et de l'amitié légère à la gravité de la passion. Toute relation est affaire de cadre. »³¹²

Dolan va perturber le duo Matthias et Maxime avec d'autres mises en scène : dans le plan qui suit celui de la vaisselle, le cinéaste positionne sa caméra de l'autre côté. Nous les apercevons maintenant de dos, l'ami d'Erika entre les deux personnages, venant leur annoncer en quoi consiste la scène à tourner. A partir de cette révélation, un élément va régulièrement les séparer lors des plans où ils apparaissent ensemble, comme une sorte d'avertissement à cette rupture amicale qu'ils vont vivre. La séquence qui précède le tournage, Erika se trouve entre les deux protagonistes et laisse ensuite la place à la caméra³¹³. Il faudra attendre, nous allons le voir, la soirée d'adieu de Maxime pour que les deux amis réintègrent, petit à petit, le même cadre et se rapprochent.

C'est après un repas chez la mère de Matthias que Maxime et ses amis montent en voiture pour se rendre à la fête tandis que Matthias et Sarah prennent la leur. Dolan nous renvoie à la culture populaire à travers la musique intradiégétique qui passe à la radio de Rivette : « J'ai cherché »

³¹⁰ Voir annexe, photogrammes n°6 p. 138.

³¹¹ Voir annexe, photogrammes n°16 p. 147.

³¹² CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *art. cit.*, p. 86.

³¹³ Voir annexe, photogrammes n°17 p. 147.

du chanteur Amir. Les deux voitures sont côte à côté et Maxime, en chantant cette chanson – qui évoque le grand amour enfin trouvé et le fait d’être soi – pointe Matthias du doigt. Maxime est le premier à savoir ce qu’il veut et à assumer ses sentiments. Matthias se dispute avec sa copine parce qu’il ne veut pas se rendre à la fête et va alors révéler toute son homophobie intériorisée³¹⁴, illustrant à nouveau le concept de la « panique homosexuelle » évoqué avec le personnage de Francis dans *Tom à la ferme*. Le jeune homme s’énervé, pensant que la réaction de Sarah est liée au court-métrage qu’elle a entrevu chez les Rivette mais elle ne sait même pas de quoi parle Matthias. Pourtant, il continue, se justifie et affirme que ça ne voulait rien dire pour lui mais c’est davantage lui qu’il tente de convaincre plutôt que sa petite amie qui ne répond même pas à son monologue. Matthias n’est que, comme l’affirme Butler, le produit des normes, des contraintes et des institutions hétéronormatives qui gouvernent sa vie. Il est d’origine portugaise et a un père absent qui occupe une place importante dans un cabinet d’avocats. Ayant suivi la même carrière que lui, il semble chercher son attention et son approbation. Mais le protagoniste n’y trouve pas sa place : lors de séquences à son travail, l’avocat perd rapidement le fil de ce que lui explique son patron et se concentre sur une plante qui représente, à ses yeux, le seul élément de vie dans ce lieu aseptisé. Le monde dans lequel évolue Matthias est très masculin et, comme nous allons le voir, le seul confrère qui échange avec lui s’avère extrêmement misogyne et représente une certaine masculinité toxique que Matthias ne valide pas. Quand Matthias évoque Maxime et son départ imminent, le confrère insinue qu’ils sont « très proches », un sourire en coin, mais l’avocat met fin à la discussion en minimisant leur relation. Dolan questionne ici « la marge de liberté émotionnelle dans une société corsetée par les conventions et l’hétéronormativité, interpelle les spectateurs sur les orientations sexuelles qui se brouillent, l’effritement des canons de la virilité occidentale. »³¹⁵. Le jeune homme subit une pression sociale que Maxime ne connaît pas avec son travail dans le milieu de la nuit. Même s’ils n’évoluent pas dans les mêmes sphères sociales et qu’ils ne réagissent pas de façon similaire à cette relation naissante, comme Thomas Carrier-Lafleur l’explique :

« le silence hésitant des deux héros révèle doucement une masculinité plus trouble et ambiguë, loin des codes hétérosexuels, souvent même des images préconçues de l’homosexualité au cinéma. Ce qui permet à Dolan de privilégier une représentation plus libre de l’identité sexuelle, même si ses deux protagonistes expriment, à quelques reprises, les marques d’une homophobie intériorisée. Mais contrairement à *Juste la fin du monde* et à *The Death and Life of John F. Donovan* où ce sont les contextes sociaux qui emprisonnaient les personnages dans une sorte de repli identitaire, *Matthias et Maxime* présente l’inhibition plus intime de personnages captifs d’émotions qu’ils ne comprennent pas encore tout à fait. »³¹⁶

Dolan va, petit à petit, ouvrir « la porte aux non-dits qui remettent intérieurement Maxime et Matthias en question. Il caresse les regards, s’approche des visages, sonde l’insondable des

³¹⁴ Elle désigne un dégoût envers soi-même lié à son homosexualité et peut provoquer, de ce fait, une haine de soi et des autres personnes homosexuelles.

³¹⁵ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

³¹⁶ BOUCHARD, Frédéric, *art. cit.*, p. 51.

sentiments refoulés sans jamais se lâcher. »³¹⁷ La caméra du cinéaste, souvent tenue à l'épaule, intime et nerveuse, est braquée sur le visage des acteurs³¹⁸ et tente de révéler leurs sentiments inavoués. Cette caméra, comme déjà évoqué, réunit nos deux héros dans le même cadre à la fête en l'honneur de Maxime. D'abord, en périphérie avec une première séquence où Rivette envoie Matthias parler à Maxime qui regarde la télévision. Assis chacun à une extrémité du fauteuil, un premier rapprochement s'opère jusqu'à ce que les deux amants se retrouvent dans une sorte de remise et rejoignent à nouveau le centre du cadre³¹⁹. Thomas Carrier-Lafleur nous rappelle la formule célèbre d'André Bazin : « Le cadre est centripète, l'écran centrifuge ». Mais Dolan fait le choix d'une esthétique centripète :

« tous les éléments du plan sont aspirés vers le centre. Ce choix accentue 'l'effet tableau' de ses films, qui sont le plus souvent des films-portraits (d'où le nom des personnages dans le titre). Cette esthétique centripète pratiquée par Dolan lui permet aussi de critiquer la peur de la marge d'une société qui prône le conformisme. »³²⁰

Et c'est de cette marge dont Matthias a peur. Il tente de tenir Maxime à l'écart et de l'exclure dans le but de maintenir l'illusion d'une vie qu'il considère comme normale. Néanmoins, « la force centripète du cadrage dolanien va signifier l'attraction irrésolue entre les deux amants. [...] Matthias se fait constamment ramener vers [Maxime]. »³²¹ Pendant cette fête, l'avocat n'arrive pas exprimer ce qu'il ressent réellement, se dispute avec tout le monde, finit par quitter les lieux et tenter d'oublier son trouble. Mais, il se fige une fois arrivé au centre de l'image.

« Le tourbillon des feuilles d'automne autour de lui illustre son état d'esprit. [...] Matthias a déjà fui une fois, mais la vie le ramène toujours auprès de Maxime, au centre du cadre. Après un long moment d'attente – car il s'agit d'un moment qui définit toute une vie –, il tourne finalement la tête vers la caméra, qui commence alors un travelling pour s'approcher de lui. Puis, ce qui est inhabituel pour un même plan, la caméra effectue un travelling arrière, en direction de la maison où le party a toujours lieu. Comme aimanté par elle, Matthias fera demi-tour et ira rejoindre Maxime. Le travelling est ici affaire de désir. »³²²

C'est à son deuxième passage dans la maison que Matthias part à la recherche de Maxime et pénètre dans un nouveau corridor. La lumière clignote au point que Matthias appuie sur l'interrupteur. Une fois la lumière rétablie, il a enfin les idées claires et peut alors se diriger vers l'entrebâillure de la porte, qui semble l'aspirer. Le cadre se resserre, comme pour *Tom à la ferme* mais témoignant ici d'une intimité retrouvée entre les deux protagonistes³²³. Matthias voit Maxime assis sur un établi et verrouille la porte, signe qu'il n'est toujours pas prêt à assumer ses désirs. Sans un mot échangé, Matthias se dirige vers Maxime pour le toucher, l'enlacer et l'embrasser. Mais il garde le contrôle et immobilise les mains de Maxime. La caméra laisse

³¹⁷ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

³¹⁸ BOUCHARD, Frédéric, *art. cit.*, p. 51.

³¹⁹ Voir annexe, photogrammes n°17 p. 147.

³²⁰ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *art. cit.*, p. 86.

³²¹ *Ibidem.*

³²² *Ibidem.*

³²³ Voir annexe, photogrammes n°4 p. 137.

alors toute l'intimité nécessaire au couple, les filmant depuis l'extérieur, sous la pluie, à travers un trou dans le rideau.³²⁴ Elle s'intéresse au groupe qui, au ralenti, court à l'extérieur pour sauver le linge qui sèche, agissant comme une sorte de contrepoint : un geste si anodin face à l'événement crucial qui se joue à côté. Par un long travelling latéral, la caméra revient à nos deux amants, au centre de l'image, nous laissant entrevoir leurs silhouettes à travers la fenêtre. « La dimension centripète du cadre s'offre à la grammaire du discours amoureux : elle cherche à montrer comment les vrais amants ne peuvent s'éviter. Ils sont prédestinés à se retrouver dans le même cadre, comme le [montre cette] scène d'amour. [...] [L]'écart entre eux n'est que passager »³²⁵. La caméra revient à l'intérieur, Maxime devient plus entreprenant, ce qui éloigne Matthias qui lui demande d'arrêter en lui susurrant : « c'est pas nous ça ! » De son côté, Maxime est prêt, il le lui a déjà révélé avec la chanson dans la voiture, il veut retarder son départ en Australie, discuter avec Matthias mais celui-ci quitte la pièce sans un mot. La caméra se place à nouveau à l'extérieur, sous la pluie, filmant Maxime seul par le trou du rideau. Dolan change la mise au point et le visage de Maxime devient flou, nous indiquant qu'il se trouve à nouveau dans le brouillard. La lumière se remet à clignoter dans le corridor jusqu'à s'éteindre complètement, le cadre se rouvre sur Matthias qui quitte la maison et cette relation qu'il ne veut pas assumer, jetant un voile sur ce qu'il ressent.

Nous suivons alors les deux protagonistes dans des bars : Matthias rejoint son confrère dans un club de striptease et Maxime se rend sur son lieu de travail où tous les deux s'entourent de filles. Maxime danse sur la musique intradiégétique de la discothèque jusqu'à ce qu'elle s'arrête pour laisser place à une musique au rythme beaucoup plus lent, extradiégétique, en contrepoint sur les corps qui bougent au ralenti, venant appuyer leur détresse psychologique. Dolan passe d'un personnage à l'autre et nous montre le désespoir de Maxime, complètement alcoolisé, puis Matthias, qui, après les caresses d'une jeune femme, comprend qu'il n'est pas à sa place. Le jeune homme s'aperçoit de la toxicité de McAfee par ses actes et propos sexistes voire homophobes, affirmant que sa boisson « fait grave pédé » et revendiquant ses fiançailles à une femme uniquement pour suivre la trace de son père :

« À travers ce symbole de conformité sociale, ce jeune cadre millénial défend un mode de vie conservateur où il est approprié d'être uni à une femme. Il n'en tient pas moins des propos nauséabonds sur le genre féminin, en classifiant les femmes en 'bitches' ('salopes'), considérant que celles-ci sont à la disposition de la jouissance des hommes. »³²⁶

Cette séquence durant laquelle Kévin dévore des danseuses nues des yeux se déploie sur le titre *Work Bitch* de Britney Spears et « se transforme en hymne à la virilité hétérosexuelle. »³²⁷ Dolan nous montre qu'il désapprouve le comportement machiste de ce personnage en insérant, à sa suite, un plan de Maxime en train de vomir aux toilettes. Il s'en va, sans un mot pour son

³²⁴ Voir annexe, photogrammes n°17 p. 147.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

³²⁷ BOUCHARD, Frédéric, *art. cit.*, p. 51.

collègue, enfiler une veste bleu et rouge – réunissant enfin les deux couleurs – et se met à courir, les retrouvailles ne peuvent plus attendre. De son côté, le déclic de Maxime se produit lorsque, le lendemain matin, il se rend chez la mère de Matthias pour récupérer un sac et tombe sur un de ses dessins qui les représente ensemble dans une ferme. Il est ensuite vêtu d'un t-shirt rouge et d'un short bleu alors qu'il reçoit un appel de la secrétaire du père de Matthias qui devait lui rédiger une lettre de référence pour partir travailler à l'étranger mais que Matthias ne lui avait jamais transmise. Il apprend que cette lettre a été rédigée il y a des semaines, comprenant que Matthias ne lui a pas donnée et ne veut, de ce fait, pas le voir partir. Maxime, dont l'émotion est palpable, ouvre la porte pour rejoindre l'aéroport et découvre alors son nouvel amant qui l'attend sur le pas de la porte. Le long-métrage aborde ici un questionnement déjà présent dans *Laurence Anyways* : « comment un instant peut-il changer le destin d'un couple ? »³²⁸ Mais si pour Laurence, assumer son identité queer a été au détriment de son grand amour, dans le cas de *Matthias et Maxime*, ce film amateur a permis aux deux garçons de révéler leurs sentiments et ainsi d'assumer la leur.

Cette analyse des représentations des personnages queers nous a permis de mettre en lumière la manière dont Dolan revalorise les protagonistes à la sexualité ou l'identité marginale en leur permettant, justement, d'intégrer la norme. Toutes les représentations qui leur étaient autrefois conférées telles que le dégoût, la maladie mentale, la moquerie, la violence ou encore la perversité semblent obsolètes dans la filmographie du cinéaste, laissant place à des personnalités que Dolan pousse à s'assumer malgré l'obstacle que représente leur famille. Avant de nous intéresser au cercle familial à proprement parlé et pour poursuivre l'analyse des représentations des personnages queers, nous allons nous pencher sur la question du regard porté sur ces protagonistes à partir de l'essai fondateur de Laura Mulvey, *Visuel Pleasure and Narrative Cinema*, mais aussi sur l'utilisation de ces regards par le cinéaste afin de rendre compte de leur intériorité et de leur permettre d'exprimer leurs sentiments les plus profonds dans le but de les aider à s'émanciper de toute entrave.

³²⁸ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *art. cit.*, p. 85.

Chapitre 4 : Les personnages queers chez Xavier Dolan : vers un nouveau regard

Après avoir mis en exergue la manière dont Dolan représente ses personnages queers, nous souhaitons, pour aller plus loin dans cette analyse, nous attarder sur les éléments visuels des longs-métrages avec la notion de regard (des autres protagonistes, d'eux-mêmes, des spectateur·trice·s et de la caméra) à travers différentes séquences représentatives. A partir du texte de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*³²⁹, et de la notion de *male gaze*, nous allons tenter d'introduire celle de *queer gaze* pour en analyser la portée dans les films du corpus.

4.1. Le *male gaze* et ses prolongements

En 1975, Laura Mulvey, dans son article, développe la théorie du *male gaze*. Selon elle, l'inconscient du système patriarcal structure la forme filmique. Dans son analyse, elle défend l'idée que le cinéma narratif hollywoodien ne laisse pas de place au plaisir de la spectatrice féminine mais uniquement à celui du spectateur masculin.

« Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard. »³³⁰

Elle développe plus particulièrement trois types de regards qui sont « généralement associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public qui regarde le produit fini, et ceux que se portent entre eux les personnages 'dans' l'écran. »³³¹ La femme devient l'objet de ces trois regards. « Les règles du film narratif dénie les deux premiers et les subordonnent au troisième, le but conscient étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une prise de conscience distanciatrice de la part du public. »³³² Mulvey s'inspire des travaux de Freud et de la théorie de la peur de la castration : quand le jeune garçon voit sa mère nue, il s'aperçoit qu'elle n'a pas de pénis et redoute de perdre le sien, celle-ci représentant une menace de castration. Le cinéma hollywoodien, qui a pour but de rassurer l'homme, voudrait déjouer ce phénomène en fétichisant la femme ou en la punissant par des violences voire la mort.

« L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma originel (en enquêtant sur la femme, en essayant

³²⁹ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

³³⁰ MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Débordements : Revue de cinéma*, février 2012 [En ligne], <https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/>

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibidem.*

d'en percer le mystère), qui sera contrebalancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable (c'est la voie typique choisie par les héros des films noirs) ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse (d'où la surévaluation et le culte de la star féminine). Ce dernier moyen, la scopophilie fétichiste, construit la beauté physique de l'objet, et en fait une satisfaction en soi. Le premier moyen, le voyeurisme, renvoie au contraire au sadisme : le plaisir est lié à l'affirmation d'une culpabilité (immédiatement associée à la castration), l'affirmation d'un contrôle et la soumission de la coupable à la punition ou à l'indulgence. »³³³

Pour la spectatrice, deux possibilités s'offrent à elle : s'identifier à la femme fétichisée ou à celle punie, prenant une position narcissique ou masochiste. Laura Mulvey conclut qu'il n'y a donc pas de place pour le plaisir féminin dans ce cinéma. La femme apparaît comme l'objet de la pulsion scopique de l'homme, provoquant la mise en place du schéma, susmentionné, dans lequel l'homme est actif et la femme passive. La structure narrative reproduit cette bipartition sexuée : le personnage masculin fait avancer la narration et la femme subit, victime de ses agissements. « L'homme contrôle la dimension fantasmatique du film et apparaît en outre comme le représentant du pouvoir : en tant que relais du regard du spectateur, il fait passer celui-ci derrière l'écran afin de neutraliser la tendance à rompre le flux diégétique de la femme-spectacle. »³³⁴ Cette approche du cinéma, pour Mulvey, n'est que le reflet de la société elle-même où la répartition du pouvoir, dans la vie quotidienne, s'avère identique. Son approche, bien que fondamentale dans les théories féministes, a été critiquée pour plusieurs motifs. D'abord, pour sa conceptualisation hétérocentrée du sujet regardant. Celui-ci reste, dans son approche, nécessairement hétérosexuel. Il a également été souligné que les différences raciales sont complètement occultées de son propos.³³⁵ Comme l'explique Maxime Cervulle, les critiques de Mulvey « passent donc par une incarnation et une pluralisation de la spectatrice, en l'inscrivant dans des expériences sociales liées à la racialisation ou à la sexualité, pour déjouer l'idée d'un *nécessaire* enfermement dans le regard masculin. »³³⁶

Depuis plusieurs années, un autre concept, le *female gaze*, a vu le jour, découlant du *male gaze*. Iris Brey tente de donner une définition à ce dernier. « Implicitement, Laura Mulvey, à la fin de son essai, donne les clefs pour réfléchir au *female gaze*, un regard 'libéré' qui invite aux échanges : échanges de regards entre les personnages à l'intérieur du film, mais aussi entre les spectateur·trice·s et ce qui est projeté à l'écran. »³³⁷ Elle continue son analyse et ajoute que « ce qui différencie le plus le *male gaze* du *female gaze*, c'est bien le basculement d'un regard produit par l'inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente. »³³⁸ La notion de

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ CERVULLE, Maxime, « Malaise dans le 'male gaze' : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, 61, 2023, pp. 189-212 [En ligne], <http://journals.openedition.org/edc/16351>

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020, p. 36.

³³⁸ *Ibidem*.

female gaze n'a aucun lien avec l'identité du créateur ou de la créatrice mais plutôt avec le regard généré par le film, le *female gaze* étant inclusif. Iris Brey définit le concept, de façon plus exhaustive, comme

« un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. La différence entre ressentir et s'identifier est capitale, car ma démarche s'éloigne du cadre théorique psychanalytique où la question de l'identification reste centrale. Elle repose sur une approche phénoménologique où le ressenti de l'expérience vécue par le personnage et les spectateur·trice·s devient la base de ma réflexion [...]. Le *female gaze*, par conséquent, n'est pas un 'portrait de femme', la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle. »³³⁹

Cette approche phénoménologique permet d'abord de réfléchir à ce qu'il se passe dans le film : comment le corps du personnage de fiction féminin est traversé par une histoire ? Comment son expérience est mise en scène ? Puis, dans un second temps, comme mentionné, elle offre la possibilité « de sortir d'une réflexion sur l'identification des spectateur·trice·s aux personnages pour se focaliser sur le ressenti. Comment est-ce que nous ressentons l'expérience spécifiquement féminine du personnage en tant que spectateur et spectatrice ? »³⁴⁰ Ainsi, selon Iris Brey, il semble possible « de faire abstraction du genre et de l'identité des spectateur·trice·s pour ne réfléchir qu'à la représentation du genre dans la fiction. »³⁴¹

D'autres concepts émergent comme le *transgender gaze* élaboré par Jack Halberstam³⁴² sur la base du film *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Peirce qui met en scène le meurtre d'un homme transgenre de son point de vue et remet en question notre société hétéronormative. De son côté, bell hooks élabore l'*oppositional gaze*³⁴³ : « un regard d'opposition, celui des spectatrices noires qui refusent de s'associer au regard phallocentré de désir et de possession et qui ne s'identifient ni avec la femme blanche victime de ce regard, ni avec celui qui le perpétue. »³⁴⁴ Comme le constate Iris Brey, « [t]outes les représentations de personnages discriminés (à cause de leurs genre, orientation sexuelle, couleur de peau, etc.) semblent générer un contre-regard, un regard qui s'éloigne du régime d'images dominant. »³⁴⁵ Nous proposons donc, à la suite de ces théories, d'introduire la notion de *queer gaze*. Tout comme le *female gaze* invite à adopter la perspective d'un personnage féminin, le *transgender gaze* celui d'un protagoniste transgenre, le *queer gaze* donne à voir aux spectateur·ice·s le point de vue et le vécu d'un personnage queer.

³³⁹ *Idem*, pp. 39-40.

³⁴⁰ *Idem*, p. 49.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² HALBERSTAM, Judith, « The transgender gaze in *Boys Don't Cry* », *Screen*, vol. 42, n°3, 2001, pp. 294-298 [En ligne], <https://doi.org/10.1093/screen/42.3.294>

³⁴³ HOOKS, bell, « The Oppositional Gaze : Black Female Spectators », *Black Looks : Race and Representation*, Boston : South end Press, 1992, pp. 115-131.

³⁴⁴ BREY, Iris, *op. cit.*, p. 236.

³⁴⁵ *Ibidem*.

4.2. Les regards à l'œuvre chez Xavier Dolan

Chez Dolan, le point de vue est toujours celui du ou des personnages queer(s). Dans *J'ai tué ma mère*, nous entrons dans le quotidien et les pensées de Hubert par l'intermédiaire de plans face caméra qui viennent ponctuer le récit. *Laurence Anyways* est raconté du point de vue de Laurence à une journaliste. *Tom à la ferme* et *Juste la fin du monde* mettent en scène un personnage queer pénétrant dans un lieu hostile, que nous découvrons depuis leur regard et leur vécu. Enfin, la caméra dans *Matthias et Maxime* sonde, tout du long, les émotions que traversent nos deux personnages dans leur acceptation de cette nouvelle identité queer. Tout comme le définit Iris Brey pour le *female gaze*, nous vivons l'expérience avec ces protagonistes, Dolan usant de nombreuses stratégies pour nous faire ressentir leur intériorité. Si, comme nous allons le voir, les images du cinéaste permettent d'établir la présence d'un véritable *queer gaze*, la notion de *male gaze* de Mulvey peut tout de même se lire dans la composition de certains plans, mais de manière détournée.

Pour *J'ai tué ma mère*, la notion de *queer gaze* se traduit, notamment, quand Hubert livre différents témoignages sur ses pensées intimes concernant sa relation avec sa mère et toutes les contradictions qui l'habitent dans le but de s'en libérer. La caméra du cinéaste se voit redoublée par celle de Hubert qui se filme de manière amateur. Ces séquences, en noir et blanc, le visage en très gros plan, viennent entrecouper le récit et créer une mise à distance par l'utilisation aussi de jump cut. L'adolescent y « livre ses atermoiements » dans un « procédé de monologue que l'on retrouve chez Gregg Araki³⁴⁶, dans *Nowhere* par exemple »³⁴⁷, d'après l'analyse de Beurdeley. Néanmoins, le regard de Hubert est fuyant, ne réalisant jamais un véritable regard caméra, sans doute moins à l'aise qu'il n'y paraît avec les vérités qu'il dévoile. Dolan fragmente le visage de l'adolescent à partir de ces plans : se focalisant tantôt sur sa bouche, tantôt sur ses yeux, venant renforcer l'aspect déconstruit de Hubert³⁴⁸. A contrario, les seules séquences où nous perçons à jour les sentiments de sa mère se déroulent avec son amie Denise et à la fin, lors d'un coup de téléphone déplacé du directeur du pensionnat où elle s'insurge contre ses propos machistes, suggérant que Hubert aurait besoin d'une autorité masculine. La parole est donnée au personnage queer qui n'hésite pas à condamner les gens ignorants, incapables de comprendre la différence, évoquant ces personnes qui utilisent l'expression « c'est spécial » pour parler des autres. « Quand on dit c'est spécial, c'est qu'on n'a pas l'intelligence de comprendre la différence ou de l'apprécier ou d'avoir le courage de dire qu'on haït ça. » Il clôture son propos en affirmant que sa mère lui dit toujours qu'il est « spécial ». Les seuls regards encourageants dont bénéficie Hubert sont finalement celui de son petit ami Antonin – qui va même jusqu'à voler la voiture de sa mère pour aller le chercher au pensionnat – et celui de sa professeure d'économie qui semble la seule à croire en ses capacités, l'inscrivant à un concours de jeunes auteurs·rice·s.

³⁴⁶ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

³⁴⁷ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 223.

³⁴⁸ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

L'objectivation des corps dans le film de Dolan existe mais concerne les hommes hétérosexuels, détournant le concept de *male gaze* de Laura Mulvey et bousculant l'ordre hétéronormatif. Ces hommes sont objectivés à deux reprises : lorsque Hélène, la mère d'Antonin, amène son amant dans sa chambre. Il apparaît nu, derrière elle, et n'a même pas droit à la parole. La deuxième séquence concerne Chantale et son amie qui annoncent à Hubert qu'elles se rendent au salon de bronzage. Une image apparaît alors, sortie de l'imagination de Hubert : les deux femmes, vêtues, se trouvent au centre et à l'avant-plan de l'image, tandis que deux hommes se situent derrière, tenant un ananas, en slip à motifs animaux, le torse huilé et les bras serrés pour mettre en avant leur musculature.³⁴⁹ A contrario, la seule séquence de sexe entre les deux protagonistes queers s'avère, elle, empreinte de pudeur – la caméra fixe, au-dessus d'eux, à bonne distance –, se focalisant d'abord sur le visage de Hubert ainsi que le haut du corps et ne laissant pratiquement voir aux spectateur·rice·s que le dos d'Antonin, allongé sur lui³⁵⁰.

La fétichisation du corps masculin s'opère également dans *Tom à la ferme* à travers le protagoniste hétérosexuel³⁵¹, Francis, qui apparaît physiquement pour la première fois à la table du petit-déjeuner, sans que son visage ne soit visible, laissant juste entrevoir son torse musclé³⁵². Sa mère lui demande de s'habiller au lieu de faire « la parade de mode ». Le fermier, s'appuyant sur la chaise de Tom, tente déjà de montrer son ascendant sur lui. Si le regard de celle qui a perdu un fils, Agathe, est davantage maternel concernant Tom, celui de Francis évolue. Il le voit d'abord comme une menace qui va ébranler l'image que sa mère a de son frère, qu'il faut éloigner le plus rapidement possible – comme le démontrent ses nombreuses agressions avant et pendant les funérailles – puis, finalement, comme la personne qui va le sortir de son quotidien étouffant. La scène du tango, moment de rapprochement et d'intimité entre les deux protagonistes, permet à Francis de se confier sur le poids de cohabiter avec sa mère. Les deux hommes s'enlacent mais sont surpris par Agathe qui les regarde depuis l'entrée de la grange. La séquence pourrait, à nouveau, s'apparenter à un *male gaze* inversé mais ce n'est pas le cas. La caméra de Dolan ne redouble pas le regard de la mère que nous voyons entrer dans un plan d'ensemble. Elle n'objective pas les corps mais se concentre plutôt sur les visages et les émotions de Francis, qui tente d'apitoyer Tom et de le séduire pour lui faire croire à son adhésion à la communauté queer. Dolan trompe les spectateur·rice·s, tout comme le citoyen, en donnant l'illusion d'une scène qui appartient à la catégorie du *queer gaze* mais qui va être complètement détruite à l'arrivée de Sara et de son rapprochement avec son hôte.

En ce qui concerne le regard de Tom sur Francis, il le voit au départ comme un fermier « attardé », assimilant sa mère et lui à une famille de « consanguins », témoin de l'agressivité du jeune homme envers des personnes qui entrent durant la cérémonie. Mais peu à peu, la manipulation de Francis modifie son regard. Il devient à la fois objet de désir mais aussi, de

³⁴⁹ Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

³⁵⁰ Voir annexe, photogramme n°8 p. 140.

³⁵¹ Bien qu'il développe une relation ambiguë avec Tom (nous y reviendrons), Francis semble hétérosexuel (il parle de séduire des filles en dansant et la seule véritable relation sexuelle qu'il vit s'avère être avec Sara).

³⁵² Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

façon assez incestueuse, une sorte de grand frère. Le seul rapport érotique dont nous allons être témoins se traduit d'ailleurs par un regard intense de Tom, les mains de Francis qui se resserrent autour de son cou.³⁵³ Le *queer gaze* transparait durant cette séquence mais aussi lors de l'agression dans le champ de maïs. La caméra de Dolan reste toujours focalisée sur le visage de Tom, Francis étant généralement à peine perceptible. Ces plans permettent de ressentir les agressions du point de vue du citadin et renforcent l'empathie des spectateur·rice·s envers lui. Tout le long du film, les deux hommes ne vont cesser de s'observer pour tenter de comprendre les intentions de l'autre, de l'étranger. En un coup d'œil, Francis contraint Tom à ne pas parler à la médecin des blessures qu'il lui a affligées, sous les regards intrigués des autres patients face à ce duo atypique. L'influence de Francis apparait dans les yeux du jeune homme, son regard ne semblant plus véritablement lui appartenir, se vidant peu à peu de son essence³⁵⁴. Néanmoins, Francis va démontrer à Tom qu'il n'est pas fréquentable avec l'arrivée de Sara, qui devient l'objet de son désir. Nous l'avons vu, il profère des propos insultants et sexistes à son encontre mais la caméra de Dolan, bien que Francis toise la jeune femme, se refuse de l'objectiver. Elle restera focalisée sur son visage.

Le regard posé sur Tom, l'étranger, par le reste de la communauté s'avère finalement peu développé mais semble teinté d'inquiétude et représente une alerte qui vise à le faire fuir. D'abord la médecin qui l'interroge sur les raisons de sa venue, puis Sara, seule clairvoyante dans cette maison, qui tente de lui faire retrouver la raison. Enfin, le tenancier du bar qui révèle l'acte homophobe que Francis a fait subir à l'ancien petit ami de Guillaume. Tom ne peut quitter cet endroit que lorsqu'il reprend le contrôle sur son regard et cesse d'être aveuglé par ce que Francis tente de lui faire voir. Le regard posé sur l'homme agressé dans la station-essence marque définitivement ce retour à la raison. Pourtant, à son arrivée en ville, Tom jette un dernier coup d'œil dans le rétroviseur, comme « une hésitation, la tentation peut-être de faire retour, encore une fois, vers l'épicentre d'un désir aussi troublant qu'irrépressible ».³⁵⁵

La notion d'étranger apparait également avec le personnage de Louis dans *Juste la fin du monde*. Comme le souligne Anna Corral Fulla :

« cette étrangeté est accentuée par le visionnement, lors du déplacement de Louis en taxi vers la maison familiale, d'un paysage désertique sans repères identitaires, relationnels ou historiques, ces non-lieux d'Augé³⁵⁶ : des panneaux publicitaires, des usines, mais aussi des individus hors norme (gays, prostitués, marginalisés...) dans des lieux où les identités se diluent, le tout renforçant l'idée de différence et d'exception. Des étrangers, tel Louis chez les siens. »³⁵⁷

³⁵³ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

³⁵⁴ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

³⁵⁵ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

³⁵⁶ Selon l'auteur, « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie sur la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992).

³⁵⁷ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 163.

Tous ces personnages croisent le regard de Louis durant ce long travelling latéral de son trajet en voiture³⁵⁸, renforçant certes l'idée d'étranger mais aussi de marginalité. Le jeune homme est perçu comme marginal au sein de sa propre famille qu'il s'apprête à rejoindre, par son statut d'homme homosexuel mais aussi sa sensibilité exacerbée.

Comme nous l'avons mentionné, Louis introduit le film par une voix-off dans laquelle il affirme attendre de voir comment les retrouvailles vont se dérouler. L'histoire est vécue selon son point de vue et ses ressentis. Sa sœur et sa mère sont tellement heureuses de le retrouver qu'elles ne vont pas chercher à le confondre pour son absence. Le regard d'Antoine, par contre, est chargé de reproches et il semble incapable de les dépasser. La caméra approche Louis et sonde le moindre de ses regards et de ses émotions puisque ses mots ne suffisent pas. Elle le suit jusqu'à plonger dans ses souvenirs d'adolescence où elle révèle, à la manière de la séquence d'Antonin et Hubert, les premiers rapports avec Pierre, de façon tout aussi pudique. Des bouts de torse apparaissent, des mains qui s'étreignent mais la caméra capte surtout les visages afin de nous emmener dans leur intimité et nous la faire ressentir³⁵⁹, venant illustrer une nouvelle fois le *queer gaze*.

Les regards au sein du film sont primordiaux puisqu'ils vont permettre, contrairement aux conversations stériles, la résolution de l'énigme « Louis » et ainsi, consentir à sa libération. Comme le souligne Bardellotto, « malgré les difficultés de communication verbale qui caractérisent cette famille, les messages passent à travers ces échanges de regards que seul le cinéma peut transformer en véritables dialogues. »³⁶⁰ Catherine, la première, va comprendre Louis. « Leur empathie est figurée à l'écran lors de leur premier véritable contact, après les présentations rituelles. Un long échange de regards leur permet en effet de dire, au-delà des mots, des vérités inavouables. »³⁶¹ Elle le questionne avec tout juste trois mots (comme le jeune homme selon sa mère) : « Combien de temps ? » Pour Antoine et Suzanne, Louis reste par contre un mystère : ils l'observent depuis une pièce en contrebass, à travers une fenêtre donnant sur le jardin, se questionnant sur la raison de son retour. Le jeune homme apparaît de dos, ne permettant pas aux frères et à la sœur de percevoir son émotion. Un store sur la fenêtre vient appuyer l'effet « prison » dans laquelle se trouve Louis, même à l'extérieur dans le jardin familial. La caméra passe de leurs regards à Louis – qui transpire de plus en plus, semblant complètement accablé – pour passer à la cuisine où se situent Catherine et Martine. À l'aide de travellings avant et arrière, Dolan intercale des images de l'horloge où l'heure défile, nous rapprochant dangereusement de l'affrontement final. La tension monte de plus en plus, soutenue par la musique, et le passage d'un plan, toujours plus court, à l'autre. Les images de Louis sont, elles, de plus en plus morcelées : la caméra s'arrête sur son dos puis sur son regard pour terminer sur une larme qui coule le long de son visage. Pour Antoine, c'est Louis le perdant de l'histoire, le malheureux qui n'a pas vu sa sœur grandir mais pourtant, l'ombre du store se marque

³⁵⁸ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

³⁵⁹ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

³⁶⁰ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, pp. 99-110.

³⁶¹ *Ibidem*.

également sur leur vêtement³⁶², laissant penser qu'ils sont eux aussi prisonniers de cette famille conflictuelle. Antoine, plus tard, en observant la gestuelle de son frère, croisant son regard et celui de sa femme, va alors comprendre la situation et mettre fin aux retrouvailles de façon brutale, comme nous l'analyserons dans le chapitre suivant. « Car les gestes, les regards, les intuitions les plus inattendues parleront à leur place. [...] L'image, et à travers elle le regard, s'empare de l'espace du non-dit et le rend intelligible. »³⁶³ Le dernier regard appartient à Louis qui quitte les lieux, se retournant une ultime fois pour garder en mémoire cette maison et ses membres qu'il ne reverra plus.

L'arrivée de Louis dans *Juste la fin du monde* est comparable aux premières images de Laurence dans *Laurence Anyways*. Nous entrevoyons l'ombre d'une femme qui sort de chez elle. Toutes sortes de regards sont alors captés par une caméra intrusive qui se déplace vers chaque protagoniste, les filmant de façon très rapprochée pour la plupart. Nous les devinons à destination de Laurence que nous ne connaissons pas encore et dont le visage n'est jamais révélé. Dolan évite toute objectification et fétichisation en ne montrant qu'une partie de son dos ou en ajoutant de la fumée opaque sur les plans supposés nous dévoiler cette femme. Tous ces protagonistes sont marginaux ou en quête d'identité : des personnes issues d'une classe sociale inférieure, d'ethnies différentes et des jeunes garçons dans l'adolescence³⁶⁴, nous annonçant déjà la présence d'une héroïne marginale, en quête d'identité, elle aussi. Dans son article sur le traitement des regards dans le film, C. K. N. Schultz en identifie trois types :

« gazes that look at someone or something just beyond the screen; gazes that are averted; and gazes that break the fourth wall and look directly at the viewer, and each affect the viewer differently. Gazes that look at something beyond the screen [...] cause us to wonder what they are looking at so intently and pique our interest, while the averted gaze [...] communicates this person's obvious embarrassment and his refusal to look, and causes us to wonder why. But the direct gazes in this sequence [...] appear to look at the viewer, and are the most affective gazes in this sequence. In these direct gazes, the gazes are not only 'seen' by the viewer, they are 'felt' by the viewer; we feel their hostility, embarrassment, and judgment acutely, and the gazes affect us immediately. »³⁶⁵

Selon Schultz, ces derniers regards à la caméra destinés à Laurence, directement dirigés vers les spectateur·rice·s, nous placent dans la même position qu'elle, provoquant inévitablement de l'empathie envers cette héroïne et la naissance d'un *queer gaze*. Lorsque le réalisateur remonte le temps et que Laurence n'a pas encore révélé sa transsexualité, le professeur rentre chez lui et croise à nouveau les regards de passantes : des femmes âgées dans un salon de coiffure que la caméra nous fait découvrir par un travelling latéral, des néons roses indiquent « Elle & Lui », révélant les deux identités qui coexistent encore pour Laurence, une femme dans un corps masculin. Il va se protéger de la pluie sous un abribus où, obnubilé par les femmes, il croise

³⁶² Voir annexe, photogrammes n°10 pp. 142-143.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

³⁶⁵ SCHULTZ, Corey Kay Nelson, « The Sensation of the Look : The Gazes in *Laurence Anyways* », *Film-Philosophy*, vol. 22, n°1, 2018 [En ligne], <https://doi.org/10.3366/film.2018.0059>

encore le regard de plusieurs d'entre elles, toutes générations confondues : une enfant, une vieille dame, une femme noire d'âge mûr et une jeune fille, les lèvres très maquillées, qui lui sourit longuement, comme pour l'encourager dans cette voie, malgré la saturation de rouge à l'écran qui souligne l'interdit³⁶⁶. Après avoir révélé sa véritable identité, Laurence marche, vêtue en femme, dans le couloir de son école sur le son électrorock de Headman sous les regards curieux, parfois encourageants, parfois réprobateurs ou même amusés des élèves, usant du même procédé, souligné par Schultz, que pour la séquence initiale décrite plus haut. « Dolan met l'accent sur les effets variés de l'apparence de Laurence sur ses spectateurs en soulignant la diversité non seulement de leurs regards, mais aussi de leurs apparences »³⁶⁷. La caméra se focalise sur ses artifices féminins : d'abord les talons, ensuite ses

moulées dans sa jupe, puis son port de tête avec sa boucle d'oreille³⁶⁸. Si la séquence relève d'abord d'un *transgender gaze*, les spectateur·rice·s recevant les regards des différents personnages sur le passage de Laurence, comme le souligne Schultz, elle bascule ensuite dans une reproduction du *male gaze*. Filmer les différentes parties du corps de Laurence de façon morcelée en focalisant sur les éléments spécifiquement féminins – ce que Dolan se refuse habituellement de faire comme nous l'avons vu avec le personnage de Sara dans *Tom à la ferme* – relève ici de la caricature et ouvre, de ce fait, à une critique du procédé. Une transgression que Laurence confirme au directeur qui demande s'il s'agit d'une révolte tandis que Laurence revendique une révolution.

A ce moment de grâce, vont s'opposer des regards beaucoup plus stigmatisants : « Dolan rêve l'abolition de la frontière entre la marge et la norme tout en interrogeant le regard social qui exclut : séquences d'intimidation [...], stigmatisation sociale, ostracisme ordinaire [...], difficulté de la journaliste anglophone à regarder en face le corps mutant de l'écrivaine ».³⁶⁹ Le regard de cet homme dans le bar illustre le propos, tout comme les plans du visage meurtri de Laurence suite à cette rencontre, entrecoupés par « une toile de Jérôme Bosch où apparaît le Christ portant la croix au milieu d'une foule très compacte, avec des personnages particulièrement hideux et agressifs. »³⁷⁰ L'identification à la Passion du Christ semble, une nouvelle fois, claire. Néanmoins, Dolan ne montre de cette œuvre que les visages monstrueux, permettant une double interprétation : ces visages renvoient à la monstruosité des personnes qui regardent, indifférentes, la souffrance de Laurence et que le cinéaste condamne par ce procédé, mais font aussi référence au propre statut de monstre de la jeune femme. Pierre Lanquetin explique :

³⁶⁶ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

³⁶⁷ ARMBRECHT, Thomas J. D., « 'On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve' : l'ontologie trans- de Laurence, Anyways », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, printemps 2013, p. 36 [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/26378822>

³⁶⁸ Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

³⁶⁹ GRUGEAU, Gérard, « Xavier Dolan : l'accélérateur d'intensité », *24images*, mars 2014 [En ligne], <https://revue24images.com/les-articles/xavier-dolan-laccelerateur-dintensite/>

³⁷⁰ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 261.

« À la manière d'une chrysalide [...], la transformation de Laurence et sa revendication surprennent son cercle proche et les personnes qu'il croise au point que le langage et son pouvoir de nomination vont sembler se dérober. [...] Dolan réactive à ce titre ce qui gravite autour du monstrueux, le monstre représentant étymologiquement celui que l'on montre du doigt parce qu'il traverse les frontières de l'ordre et du désordre ou parce qu'il est génériquement dénaturé. La naissance du monstre Laurence [...] s'accompagne d'une défaite du pouvoir de nommer et par là même de prêter existence à ce que l'on tente de désigner. »³⁷¹

La séquence se déroulant dans un restaurant où Fred et Laurence déjeunent vient encore corroborer davantage les propos de l'auteur. La serveuse ne sait pas si elle doit appeler Laurence « Monsieur » ou « Madame », perturbée par son « look », lui demandant si c'est un « trip » et évoquant les personnes comme Laurence qu'elle croise dans la rue, dont c'est parfois le métier. Si Laurence, habituée, répond poliment, Fred s'emporte, fatiguée des regards de travers, casse la vaisselle et déverse sa haine sur cette dame qui, sous couvert de curiosité, pratique, comme le qualifie Gérard Grugeau, cité ci-dessus, de l'ostracisme ordinaire. Nous voyons alors évoluer le regard de Fred qui, au départ, est bienveillant : elle aide Laurence à se maquiller, lui achète une perruque et la soutient pour ses premiers pas en tant que femme à l'école. Cette séquence au restaurant est déterminante puisqu'elle marque le moment où Fred ne peut plus supporter la situation et bascule, par peur du regard des autres mais aussi de ce qui peut arriver à une femme transgenre dans cette société hétéronormative. Les personnes attablées ont effectivement leur regard braqué sur le couple mais uniquement à cause de son coup d'éclat. Laurence tente de la soutenir et veut l'aider à guérir mais se voit rejetée. Ensuite, lorsque la jeune femme vient donner son cadeau d'anniversaire à sa mère sur son lieu de travail, elle la contemple et lui demande depuis combien de temps elle se déguise. Mal à l'aise, elle quitte les lieux laissant Laurence seule au centre d'un plan d'ensemble, un immense tissu occupant la partie supérieure du cadre³⁷². Le poids et l'isolement vécus par la jeune femme se lisent en une seule image. S'il n'y a aucun jugement dans le regard du directeur de l'école quand il découvre Laurence en femme, il la laissera tout de même se faire renvoyer, le regard baissé cette fois, tout comme son amie Francine, venue aider Fred un jour plus tôt à leur domicile. Pourtant Laurence conserve un regard très bienveillant quand elle découvre le directeur et un autre membre du corps professoral ensemble, filmés derrière un balcon tel des barreaux, les deux hommes gardant leur union secrète³⁷³. A cet instant, le dernier regard bienveillant dont bénéficie l'héroïne émane des Five Roses, seules personnes à pouvoir véritablement la comprendre. Quant à la journaliste à qui elle conte toute son histoire, Laurence la contraint finalement à poser un regard sur elle : « Depuis qu'on a commencé vous ne m'avez pas regardée une seule fois dans les yeux. Ça vous donne de la contenance, c'est ça ? Vous avez peur de vous changer en statue de pierre ? » La journaliste lui répond : « Ça vous importe le regard ? » tandis que Laurence lui retourne sa question : « Et vous ? Vous avez besoin d'air pour respirer. Ben voilà. » La jeune femme affirme

³⁷¹ LANQUETIN, Pierre, « Laurence Anyways : 'On va faire ça ensemble' : errance langagière, errance identitaire », *art. cit.*, pp. 41-43.

³⁷² Voir annexe, photogrammes n°1 p. 134.

³⁷³ Voir annexe, photogrammes n°10 pp. 142-143.

son besoin d'être acceptée par la société qui l'entoure, soulignant « l'importance du regard de l'autre dans la quête et la construction de l'identité. »³⁷⁴ C'est d'ailleurs à travers celui d'un garçon, à la fin du long-métrage, que Laurence se sent valorisée et véritablement validée en tant que femme : l'adolescent fait mine d'avoir reçu une flèche dans le cœur et lui envoie un baiser.

Enfin, le regard de Laurence sur elle-même évolue également : le film débute sur un homme qui désire mourir face à l'image que le miroir lui renvoie, une phrase prononcée lors de la première conversation avec Fred au sujet de la transition de Laurence. Durant leur dernier échange, Laurence est allée au bout de sa transition. Fred lui demande alors si elle regrette (sa transition ayant provoqué leur rupture), ce à quoi la jeune femme répond : « Je ne regrette pas de me lever le matin et de voir le reflet que j'ai toujours voulu voir », illustrant le chemin parcouru entre ces deux instants déterminants. C'est cette évolution du regard porté sur elle-même qui permet de faire évoluer celui qu'elle porte sur Fred et qui lui permet de s'en libérer.

Cette évolution du regard est évidemment omniprésente dans *Matthias et Maxime* puisque nos deux protagonistes passent d'un regard amical à un regard amoureux. Tout le film se construit autour de ce baiser, jamais véritablement dévoilé. Dolan semble inverser à nouveau le *male gaze* de Mulvey en mettant en scène une cinéaste féminine en la personne d'Erika qui filme deux hommes, qui se considèrent toujours hétérosexuels, dans une posture que nous imaginons érotique. Les premiers regards que Matthias et Maxime vont devoir ensuite affronter sont ceux de leur bande d'amis. Matthias, alors qu'il tente de revenir sur la terre ferme après sa séance de nage matinale dans le lac, se voit confronté à leurs doutes, les garçons le regardant sortir de l'eau. Dolan fait apparaître leurs visages flous et puis, petit à petit, laisse entrevoir leur air dubitatif, ne comprenant pas le trouble de leur ami.

Maxime va, de son côté, par le biais de ses trajets en bus, rencontrer un personnage au style emo, personnalités qui défendent souvent l'idée d'une sexualité décomplexée, en dehors des normes sociales.³⁷⁵ La présence de ce jeune homme au regard figé sur notre héros semble vouloir montrer à Maxime qu'une autre sexualité est possible. Il croise un autre jeune homme qui le fixe, souriant, puis semblant perturbé par ce qu'il voit. Maxime, peu sûr de lui, pense que ce changement de regard concerne sa tache de naissance mais en réalité, une blessure causée plus tôt par sa mère en colère, provoque un saignement sur son visage. Cette tache, il ne l'assume pas. Une séquence durant laquelle il se trouve devant le miroir nous le démontre alors qu'il tente de la cacher et qu'il s' imagine soudain qu'elle disparaît, lui rendant, pendant quelques secondes, le visage qu'il a toujours souhaité. Pourtant, lors de la scène d'amour entre les deux hommes, comme à son habitude, Dolan se focalise surtout sur les visages du duo : Matthias embrasse celui de Maxime et couvre sa tache de baiser. Le reflet du miroir devient, tout à coup, problématique pour Matthias aussi. Avant la soirée organisée chez la mère de

³⁷⁴ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 121.

³⁷⁵ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

Rivette, il s'habille, se toise, se touche le visage et ne se reconnaît pas. La tension qui l'habite est palpable. Mal à l'aise, leurs regards deviennent alors fuyants, évitant toute confrontation.

Pourtant Matthias voit Maxime partout. Alors qu'il ne l'a plus croisé depuis longtemps, il pense l'apercevoir lorsqu'il déjeune au restaurant, un sourire illumine son visage mais c'est en réalité une invention de son esprit. Avant la fête d'adieu où Matthias refuse d'aller, la caméra oscille entre le visage de Maxime à l'extérieur et celui de Matthias à l'intérieur qui regarde par la fenêtre et sourit en apercevant son ami. A la soirée, quand le jeune avocat revient après s'être battu avec Frank, et avant cette séquence de retrouvailles, il le cherche du regard partout, arpente l'entièreté de la maison pour à nouveau pouvoir le poser sur lui et permettre à Dolan de les rassembler au sein du même cadre. Si les amis regardent Matthias avec incompréhension, notamment au lac et durant cette soirée, ils n'en disent jamais rien. Ils ne représentent pas un obstacle et laissent les deux garçons vivre leur idylle naissante. Rivette, jusque-là observateur amusé, va même pousser Matthias à rétablir le contact avec Maxime chez Shariff, lui indiquant d'un regard d'aller le retrouver tandis que l'avocat joue à table et que Maxime est avachi sur le canapé. Le *queer gaze* s'illustre dans une multitude de ces séquences qui, par ces plans au plus près de leurs visages, ces cadres qui les placent au centre de l'image et les isolent mais aussi les plans de Matthias dans l'eau, n'a de cesse de nous faire vivre leur expérience intime.

Ce qui les éloigne en revanche, c'est le sexisme et l'univers très masculin dans lequel ils travaillent. Du côté de Maxime, des photos de femmes nues, vulgaires, habillent les murs : des corps morcelés et sans visages³⁷⁶. Un endroit où il se met à regarder sa collègue comme une copine potentielle mais qui semble en inadéquation avec la sensibilité de Maxime et de Dolan, qui n'a pas pour habitude de filmer ce type de clichés. Une séquence dans un ascenseur nous immerge dans l'univers de Matthias où le *male gaze* règne également en maître : deux collègues masculins lancent des regards en direction des fesses d'une femme et commentent. La caméra de Dolan se place dans son dos et fixe sa nuque dénudée, renforçant la pulsion scopique de ces hommes hétérosexuels. La jeune femme se retourne légèrement mais nous ne verrons pas son visage³⁷⁷. Le *male gaze* s'illustre particulièrement dans la soirée où l'avocat rejoint son confrère. Les femmes, filmées comme des objets, agitent leurs seins et leurs fesses. Mais Matthias, en désaccord, ne pose jamais son regard sur elles. Il observe Kévin les contempler d'un regard libidineux et enlever la bague qui représente son engagement. La caméra filme Kévin, de dos, qui scrute ces danseuses puis alterne entre son visage et ces dernières³⁷⁸. Le regard est médié : le spectateur observe l'actrice à travers celui d'un protagoniste masculin, Mulvey parle alors de triangulation du regard.³⁷⁹ Matthias quitte la soirée, les regards dans la rue tous tournés vers lui. Arborant à cet instant sa veste rouge et bleu, il semble prêt à assumer

³⁷⁶ Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

³⁷⁷ Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

³⁷⁸ Voir annexe, photogrammes n°7 p. 139.

³⁷⁹ Le père de *Laurence Anyways*, s'adonne au même genre de rituel en se rendant, selon la mère de Laurence, dans des « peep-show » afin d'observer des femmes nues depuis une cabine. Néanmoins, Dolan ne rendra jamais ces séquences visibles.

ses sentiments au grand jour. Le dernier regard est celui qu'il échange avec Maxime, sur le pas de la porte. Sans un mot, il lui fait un signe de tête, lui suggérant de le rejoindre.

Nous l'avons vu, Dolan présente des films-portraits (*Laurence Anyways*, *Tom à la ferme*, *Matthias et Maxime*). Son utilisation du *queer gaze*, du *transgender gaze*, cette réappropriation du *male gaze* illustrent encore le travail de remise en question des normes et plus spécifiquement de l'hétéronormativité par le cinéaste. A ce stade, l'analyse nous a permis de démontrer le pouvoir repris par les protagonistes queers, les poussant « à investir d'autres parcours pour s'accomplir pleinement en s'affranchissant du regard que la société porte sur leurs désirs ».³⁸⁰ Le cinéaste, dans sa façon de filmer, nous offre la possibilité de partager leurs expériences et d'être à leurs côtés, loin des stéréotypes de genre, nous permettant de vivre une véritable expérience de *queer gaze*. Néanmoins, si certains regards aident ces protagonistes à s'élever, d'autres les emprisonnent. Dolan joue régulièrement avec sa caméra sur le rapport entre corps fragmentés – à travers ses plans oniriques, ses nombreux focus sur les visages pour capter l'émotion de ses personnages ou encore ses cadres serrés qui en font s'échapper les protagonistes – et corps unifiés. Il ne s'agit pas d'objectiver ses héros et héroïnes, à l'image d'un *male gaze*, mais de démontrer un état : Dolan tente de réunifier ses personnages queers, de les laisser se construire ou se reconstruire mais cette construction, nous allons le voir, s'avère contrariée par leur sphère familiale.

³⁸⁰ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

Chapitre 5 : La cellule familiale des personnages queers

Nous l'avons vu dans le chapitre 2, les personnages queers ont longtemps été présentés dans l'histoire du cinéma comme déviants, pervers, malades, répugnants, moqués, traités, d'une part, comme des tueurs et, d'autre part, comme des victimes de la société qui les rejette, connaissant une fin violente. Nous avons pu, au cours de notre analyse, mettre en évidence la façon dont Dolan représente ses personnages queers, très différente de ce qu'on a pu voir au cinéma dans le passé. Dans cette partie, à la lumière de tout ce que nous avons déjà pu dégager, nous allons tenter de répondre à notre question de départ. Selon notre hypothèse, la cellule familiale qui entoure nos protagonistes queers présente des comportements qui pourraient être qualifiés de déviants, obligeant ces personnages à se tourner vers l'extérieur pour trouver des alliés. Ces attitudes – qui peuvent même, dans certains cas, devenir toxiques – impactent leur construction identitaire et sexuelle, les empêchant de se réaliser ou de s'accepter.

Notre étude vise à démontrer que toutes les représentations autrefois attribuées aux personnages queers, se voient déplacées vers les membres de la famille : le dégoût, la maladie mentale, la moquerie, la violence et la perversité. Dans notre approche, nous distinguons toutefois différents types de report : l'effet-miroir simple où la représentation se voit complètement renversée (un personnage hétérosexuel perçu comme dégoûtant par un personnage queer), le report partiel dans lequel la personne à l'origine du jugement du personnage hétérosexuel n'est pas en miroir (un personnage hétérosexuel perçu comme dégoûtant par d'autres personnages hétérosexuels) ou le report avec déplacement (un personnage dégoûté par son identité d'origine comme nous le verrons dans le point 5.2.1). Enfin, en ce qui concerne le statut de la victime, comme nous allons le voir, il s'avère beaucoup plus ambivalent que dans les clichés véhiculés dans le cinéma mainstream hollywoodien. Dans cette optique, tous les films du corpus vont être analysés sous le prisme de ces représentations. Néanmoins, avant de nous atteler à cet examen, nous allons mettre en lumière les schémas familiaux, déjà esquissés dans le chapitre 3, qui composent les longs-métrages de Dolan.

5.1. Le schéma familial

La famille chez le cinéaste se compose majoritairement d'un seul et même duo : une mère et son fils (à l'exception de *Juste la fin du monde* dans lequel évoluent d'autres membres de la fratrie). La présence du père varie, pouvant être qualifiée d'anecdotique à nulle, suivant les longs-métrages. Selon les termes de Nicolas Rabain, psychologue, dans le cinéma du réalisateur, le père « est systématiquement absent, démissionnaire, insaisissable, désinvesti de ses fonctions familiales. »³⁸¹ Dans *J'ai tué ma mère* et *Laurence Anyways*, la relation avec lui est mauvaise voire inexistante mais nous l'apercevons tout de même à l'écran. Pour Matthias dans *Matthias et Maxime*, nous avons affaire au même genre de père mais, travaillant à l'étranger, il n'apparaît pas. Pour Maxime, il s'avère totalement inexistant tout comme dans les

³⁸¹ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

autres films du corpus *Tom à la ferme* et *Juste la fin du monde* où il est décédé. Les figures paternelles dépeintes dans *J'ai tué ma mère* ou *Laurence Anyways* se caractérisent toujours par un personnage masculiniste hétéronormé. Le père de Hubert, nous ne le verrons qu'une fois : lorsque Chantale, dépassée, a besoin d'une figure d'autorité pour parvenir à placer son fils dans un pensionnat. Grand et fort, il use de cette force pour maintenir physiquement Hubert contre son gré. La seule séquence où Laurence tente, de son côté, d'échanger avec son père, celui-ci ne l'écoute pas, obnubilé par son émission de télévision. Sa mère ne permettra d'ailleurs jamais à Laurence de se montrer en femme face à lui. En ce qui concerne les autres films du corpus, Dolan insère toujours un vis-à-vis au profil similaire. Avec un père décédé, Antoine (*Juste la fin du monde*), fils aîné, est le digne héritier de la figure masculiniste du foyer (tout comme Francis dans *Tom à la ferme*). Avec sa chaîne en or au cou, il parle fort, mal et agresse constamment les autres. Il ponctue la plupart de ses phrases du terme « branler » comme un étendard de sa virilité. Dans *Matthias et Maxime*, la figure masculiniste apparaît à travers Kévin McAfee mais aussi, en filigrane, par le biais de ce père fantôme qui semble avoir beaucoup d'aspirations pour ce fils qui a suivi le même parcours professionnel et qui connaît de grandes difficultés à affronter un mode de vie en dehors de la norme hétérosexuelle. Ces hommes n'apparaissent jamais comme des figures de substitution, les personnages queers ne recherchant pas à combler cette absence.

Dès les premières minutes de *Matthias et Maxime*, le réalisateur nous donne un aperçu de la norme du schéma familial à travers un panneau publicitaire que notre personnage, Maxime, scrute :

« l'archétype de la famille idéale, un père et une mère, souriant à pleine dent, en compagnie de leurs progénitures blondes, pique-niquent sur une large nappe à carreaux, au cœur d'un parc arboré ; incarnation d'un bonheur béat. On remarque que le slogan : 'Donnez-nous notre pain quotidien' ainsi que l'intitulé du pain 'Sainte Famille' [...] prône l'importance de la famille traditionnelle, laquelle représente le modèle parfait, celui qu'il convient d'essaimer. »³⁸²

Cette image (très religieuse) de la famille, Dolan ne va cesser de la démanteler tout au long de sa filmographie. La déviance, comme nous l'avons définie, apparaît d'entrée de jeu, les familles étant majoritairement monoparentales. Notre étude va, de ce fait, se concentrer sur les figures maternelles avec lesquelles les protagonistes queers entretiennent des relations très conflictuelles. L'objet de l'analyse concerne à la fois la famille dans laquelle le personnage a grandi mais aussi, dans le cas de *Laurence Anyways*, celle qu'il se construit. A ces protagonistes s'ajoute donc Fred qui forme, avec Laurence, une nouvelle entité familiale. Chez Dolan, comme le souligne Beurdeley, « la cellule familiale apparaît toujours comme étant un mélange d'attraction et de rejet avec des antagonismes très forts entre les personnages qui ne parviennent pas à communiquer. »³⁸³ *J'ai tué ma mère* présente une femme ringarde, lunatique et manipulatrice tandis que *Laurence Anyways* laisse entrevoir une mère distante, sous domination

³⁸² BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

³⁸³ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 213.

paternelle. Avec *Juste la fin du monde*, nous découvrons le personnage de Martine qui s'avère très excentrique, hystérique et volubile, à l'opposé d'Agathe, mère de Francis et Guillaume, rongée par la colère et le chagrin mais aussi possessive et infantilisante. Enfin, la mère de Maxime apparaît comme une toxicomane incapable de s'occuper de son fils et d'elle-même.

A l'aide de notions psychanalytiques – l'Œdipe et l'Antœdipe –, nous allons tenter de démontrer la présence d'un schéma familial qui peut être qualifié de pathologique. Pour rappel, l'œdipe, conceptualisé par Freud, se définit comme suit :

« tout être humain est condamné à éprouver des [sentiments amoureux] envers l'un des parents – la mère, en l'occurrence – et des sentiments de jalousie envers l'autre, le père, vu comme un rival. Une figure triangulaire se forme à partir du sujet, d'une figure maternelle – associée aux dangers de la plus puissante des séductions – et d'une figure paternelle – dont l'une des fonctions est justement celle de garantir la séparation par rapport à la mère. »³⁸⁴

De nombreuses critiques ont vu le jour depuis l'élaboration du concept³⁸⁵, évoquant « une diversité de configurations familiales et sociales qui n'aurait pas été prise en compte par la formulation freudienne. »³⁸⁶ Néanmoins, dans le cadre de ce travail, la mention du père est quasiment systématique, nos personnages ayant donc évolué – de façon plus ou moins longue – dans des familles hétéroparentales. A partir des œuvres de Dolan, Bella Habip, psychanalyste, introduit le concept d'Antœdipe, théorisé par Paul-Claude Racamier.³⁸⁷ Comme l'explique Jean-Pierre Caillot, professionnel de la psychanalyse également :

« le conflit œdipien se noue envers les deux parents dans le registre génital de la sexualité. 'Alors que le conflit antœdipien', précise P.-C. Racamier, 'c'est celui des origines. Il oppose les forces visant à l'unisson narcissique avec la mère primaire et celles visant au contraire à la séparation puis à l'autonomie : les forces de la séduction narcissique et celles de la croissance travaillent en opposition active : telle est la nature du conflit'. »³⁸⁸

³⁸⁴ CARNEIRO DOS SANTOS, Beatriz, « Œdipe Now : Penser le complexe d'Œdipe à partir des familles homoparentales », *Pour un regard neuf de la psychanalyse sur le genre et les parentalités*, 2017 [En ligne], <https://hal.science/hal-03639055v1>

³⁸⁵ Le concept provoque débat sur la place nécessaire du couple hétérosexuel dans la réalisation de l'Œdipe et la présence de deux sexes opposés. Néanmoins, comme l'explique Beatriz Santos, psychanalyste : « Entre deux parents qui partagent une même identité de genre – deux femmes, deux hommes –, rien n'est moins sûr qu'il n'y ait pas de différence. Le mode selon lequel chacun de ces parents a pu prendre ses repères face à la sexualité ne peut pas être défini exclusivement par l'appartenance à un genre, et encore moins à un sexe biologique. Ce serait ignorer la complexité du processus qui nous amène de l'indifférence des sexes au fait d'être une femme ou un homme, de 'faire-homme' ou 'faire-femme' à l'âge adulte ». (CARNEIRO DOS SANTOS, Beatriz, *art. cit.*) Des propos qui nous ramènent à la performativité du genre développée par Judith Butler.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Publié initialement sous le titre : HABIP, Bella, « The Incestual in Xavier Dolan's cinematographic work », *The International Journal of Psychoanalysis*, volume 99, n°1, 2018. La traduction française est disponible en ligne : <http://bellahabip.com/incestuel-dans-la-cinematographie-de-xavier-dolan-1/>

³⁸⁸ CAILLOT, Jean-Pierre, « Œdipe et Antœdipe », *Le meurtrier, l'incestuel et le traumatique*, Malakoff, Dunod, 2015, pp. 51-58 [En ligne], <https://shs.cairn.info/le-meurtrier-l-incestuel-et-le-traumatique--9782100737833-page-51?lang=fr>

Cette séduction narcissique évoquée par Racamier, peut se définir comme « Une relation narcissique de séduction mutuelle originellement entre la mère et le bébé, visant à l'unisson tout-puissant, à la neutralisation, voire à l'éviction des excitations d'origine externe ou pulsionnelle, et à la mise hors-circuit de la rivalité œdipienne »³⁸⁹. L'Antœdipe et l'Œdipe sont donc deux passages indispensables dans la construction de l'individu mais avec des enjeux différents : l'identité sexuelle pour le conflit œdipien et l'identité personnelle pour l'antœdipien, « qui prend appui sur les origines. »³⁹⁰ Bella Habip conclut alors que « [l]a vie psychique [...] reposerait sur l'accord complexe et complémentaire de ces deux types de conflits. [Leur] non dépassement [...] ouvrirait la voie à l'incestuel, qui est selon [Racamier] *l'inceste moral*. »³⁹¹ En effet, dans sa forme pathologique, l'Antœdipe conduit à l'incestuel qui se définit comme une forme d'inceste sans qu'il ne soit jamais accompli ou au « meurtriel », notion développée par Jean-Pierre Caillot, qui représente alors l'équivalent symbolique du meurtre par le biais de divers comportements violents.³⁹² Selon Racamier :

« derrière toute relation incestuelle se cache un deuil expulsé, non élaboré. Elle recouvre un certain nombre de phénomènes psychiques qui ont la caractéristique de barrer l'accès à l'Œdipe : rejet du deuil et arrêt du temps, appétit pour l'agir, expansion du non-dit et du secret et donc du déni qui bloque la transmission générationnelle, la confusion des êtres et des générations ainsi que la séduction narcissique inaboutie et interminable. »³⁹³

Comme le précise Bella Habip, « [i] est ici question pour la Mère comme pour l'enfant, mais surtout pour la Mère, de dépasser le seuil du *deuil originaire*. »³⁹⁴ Dominique Klopfert, psychiatre, développe davantage ces différents phénomènes psychiques qui caractérisent le lien incestuel. En effet, selon elle, « le climat incestuel transmet des modalités d'être et de lien marquées par l'impossible processus de deuil et de séparation, 'soudant' les familles et les générations dans leurs pactes narcissiques et dénégatifs »³⁹⁵ »³⁹⁶. Les secrets familiaux, caractéristiques de ce type de famille, viennent encore renforcer la fusion, laissant entrevoir « une culture familiale privée qui ligature les membres entre eux. »³⁹⁷ Nous observons également une confusion des places et des générations : « [l]'enfant n'est ni un équivalent

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ HABIP, Bella, *art. cit.*

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² BEN HAMED, Souad, « 'le meurtriel, l'incestuel et le traumatique', Jean-Pierre Caillot », *Œdipe.org : le portail de la psychanalyse francophone*, <https://www.oedipe.org/prixoedipe/2016/caillot>

³⁹³ HABIP, Bella, *art. cit.*

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ « Le pacte dénégatif est une notion proposée par R. Kaës [...]. Présent dans tous groupes (primaires et secondaires), ce pacte est une forme d'accord tacite où les membres conviennent entre eux que certains éléments psychiques négatifs demeurent inconscients. Dans ce sens, il s'agit d'un mécanisme de défense groupal qui participe à la mise sous scellés de ces éléments non représentables, afin de préserver l'homéostasie groupale en maintenant les liens entre les sujets du groupe. » (SANAHUJA, Almudena et NAIMI, Marie, « Pacte dénégatif », *Vocabulaire clinique de l'analyse de groupe*, Toulouse : Erès, 2025, pp. 299-301 [En ligne], <https://shs.cairn.info/vocabulaire-clinique-de-l-analyse-de-groupe--9782749282213-page-299?lang=fr>)

³⁹⁶ KLOPFERT, Dominique, *Penser l'incestuel, la confusion des places*, Bruxelles : Fédération Wallonie-Bruxelles, coll. « Temps d'arrêt », 2022, p. 38.

³⁹⁷ *Idem*, p. 30.

d'adulte, ni un ami, ni un confident. Le déni d'enfance l'assigne à une place équivalente à celle de l'adulte, déni d'une asymétrie généalogique »³⁹⁸. Enfin, Dominique Klopfert développe la notion d'action nécessaire pour l'enfant, pris dans cette relation incestuelle.

« Sans moyens pour donner sens aux sentiments de désarroi et d'impasse qui l'habitent, sans mots, l'enfant ou l'adolescent agit et 'montre' sa souffrance. Ces 'monstrations' ne sont pourtant que des messages adressés à qui pourra les voir ou les entendre, tentatives de différenciation en actes et appels à l'aide pour que ça bouge, pour avoir une vie à soi et exister. »³⁹⁹

En somme, comme la résume Nicolas Rabain : « Quel que soit le volet de [l'œuvre] de Dolan, on est très loin du chiffre trois. Et comme l'a rappelé Winnicott, '*1+1 font 1*'⁴⁰⁰. Dans *J'ai tué ma mère*, c'est la mère et le fils, le père est hors-jeu et n'apparaîtra qu'une seule fois dans la violence. »⁴⁰¹ Une absence paternelle ou un désinvestissement, qui, comme déjà évoqué, traverse toute la filmographie du cinéaste.

Notre analyse vise donc, par le biais des différentes représentations offertes par notre corpus, à démontrer des comportements venant appuyer cette thèse afin de dégager la façon dont nos personnages queers tentent de se construire dans un tel contexte familial. Bella Habip ajoute que cette relation mère-fils qui apparaît comme « ambigüe, violente, passionnelle et nocive pour les deux parties est omniprésente dans tous les films de l'auteur. Elle est caractérisée par une discordance mutuelle et la recherche perpétuelle des partenaires pour établir en vain un équilibre mutuel. »⁴⁰² En effet, selon Nicolas Rabain, « Si la relation au père est inconsistante, le lien à la mère est intenable, quelles que soient ses différentes représentations. »⁴⁰³

5.2. La représentation de la cellule familiale

Ce chapitre se découpe en cinq points correspondant aux différentes représentations autrefois attribuées aux personnages queers : le dégoût, la maladie mentale, la moquerie, la perversité et la violence ainsi que le statut de la victime. Nous avons fait le choix de réunir perversité et violence, les deux comportements étant fréquemment interdépendants au sein des longs-métrages.

5.2.1. Le dégoût

Comme nous l'avons vu dans l'historique, le dégoût, d'abord envers elles-mêmes, représente un sentiment souvent affublé aux personnes homosexuelles dans l'histoire du cinéma. Nous avons notamment cité *La Rumeur* de William Wyler où Martha se questionne sur ses sentiments pour Karen et exprime au public sa culpabilité et son dégoût d'elle-même. Néanmoins, le dégoût

³⁹⁸ *Idem*, p. 18.

³⁹⁹ *Idem*, p. 32.

⁴⁰⁰ Selon Donald Winnicott, pédiatre et psychanalyste, la mère vit d'abord en fusion avec son bébé, ne formant qu'une seule entité. Il développe la théorie de « la mère suffisamment bonne » que nous aborderons plus loin dans le travail.

⁴⁰¹ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁰² HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁰³ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

émane aussi des autres, notamment en ce qui concerne les personnes transsexuelles. *The Crying Game* de Neil Jordan illustre parfaitement cette notion : le héros, hétérosexuel, vomit juste après avoir découvert qu'il avait des sentiments pour une femme transgenre.

Dans le cadre de notre corpus, nous retrouvons cette représentation dans *J'ai tué ma mère*, par le biais d'un effet-miroir simple, avec le personnage de Chantale. La première apparition de la mère de Hubert intervient après quelques minutes de film et à travers le regard de son fils. La caméra cadre le regard du jeune homme puis, subjective, s'arrête sur la bouche de Chantale. Nous la voyons manger son orange, du jus dégoulinant autour de sa bouche. La séquence, filmée en très gros plan et au ralenti, témoigne de l'aversion ressentie par Hubert. Selon Beurdeley, les ralentis sur les personnages sont incessants dans le but de « conférer à leur trivialité l'élégance dont ils sont dépourvus ; leur utilisation est raccordée à la musique, qui est extradiégétique lorsque l'image est ralentie »⁴⁰⁴. La caméra oscille alors entre les yeux de l'adolescent et, par des plans subjectifs, la bouche de sa mère qui continue d'engloutir un pain au fromage de façon peu délicate.⁴⁰⁵ Hubert finit par baisser les yeux, mettant fin à ce supplice. La caméra s'éloigne, le rythme revient à la normale, laissant entrevoir les deux protagonistes, à la même table, côte à côte, dans un même plan. Le son s'ajoute alors à l'image avec les bruits de mastication. Hubert, excédé, soupire et lui fait remarquer qu'elle a du fromage au bord des lèvres. Comme le souligne Nicolas Rabain au sujet du jeune garçon :

« tout en elle l'insupporte : sa manière bruyante de manger le dégoûte, de même que la nourriture logée à la commissure de ses lèvres le répugne. Et il n'a pas tort. Le spectateur est lui-même traversé par la même aversion grâce à un cadrage serré et centré sur une bouche maculée de détritrus de fromage. »⁴⁰⁶

Dans cette séquence, les sentiments du fils restent contenus mais comme l'affirme Chantale Gingras : « La colère d'Hubert, son besoin de liberté, son dégoût de tout ce que représente sa mère sont [...] évidents. »⁴⁰⁷ Cette haine va d'ailleurs se matérialiser alors que Chantale amène Hubert jusqu'à son bus pour se rendre au pensionnat. Celle-ci tente de l'accompagner pour lui dire aurevoir, permettant à Hubert de déverser toute son aversion, son mépris et son dégoût envers elle : « Tes hosties de graines de toast au bord d'la yeule quand tu manges comme une grosse cochonne qui sape pis qui sait pas vivre, ton Alzheimer de marde, tes hosties de vêtements laites pleins de couleurs pis que j'hais pis qui me donnent envie de vomir hostie ». Tout en elle le révulse.

Ce même sentiment est partagé par Louis dans *Juste la fin du monde* même si ce dernier, adulte et plus taiseux, ne l'exprime pas de manière aussi intense. Alors que les protagonistes sont réunis dans la cuisine, la mère veut raconter les « dimanches en famille » où ils partaient toute la journée avec la voiture, sans destination précise. Antoine préfère quitter la pièce à l'évocation de ces moments familiaux tandis que les autres l'écoutent raconter. Martine insiste parce qu'à

⁴⁰⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁰⁵ Voir annexe, photogrammes n°11 pp. 143-144.

⁴⁰⁶ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁰⁷ GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

ses yeux, il s'agit d'instantanés heureux. « Elle ressasse les mêmes souvenirs d'un passé qu'elle idéalise (ces sorties devenues rituelles à la campagne le dimanche en voiture, du temps du père 'qu'il pleuve, vente ou neige' ; une époque où il n'y avait pas de tensions entre les deux frères). »⁴⁰⁸ S'il est clair, au vu des va-et-vient d'Antoine – qui quitte, traverse ou réintègre simplement la pièce –, que ces moments ne semblent pas avoir la même saveur que pour sa mère, il est compliqué, à ce stade, de deviner l'état d'esprit de Louis, souvent en arrière-plan et flou. Suzanne et Martine se mettent à danser sur le tube d'O-zone qui résonne de façon intradiégétique par le biais de la radio. La caméra se tourne alors vers Louis, le son se fait plus lointain durant quelques secondes et reprend avec force alors que nous entrons dans la tête et les souvenirs du protagoniste, devenant extradiégétique. Le plan qui suit cette remontée dans le temps nous montre Louis, dans les toilettes, en train de vomir « tellement il ressent du dégoût après la scène des 'dimanches en famille'. »⁴⁰⁹ Pourtant, ce flashback⁴¹⁰ semble empreint de joie et de légèreté, « véritable respiration dans un contexte où la tension est palpable »⁴¹¹. Nous voyons, tout le long, des couvertures de pique-nique qui volent ainsi que la robe de Martine dans le vent. Mais le souvenir se concentre surtout sur les frères, les deux seuls visages que nous découvrons. Leur complicité semble évidente, le cadet dort contre l'ainé, ils courent ensemble et Antoine s'amuse à lancer Louis. Le contraste entre ce souvenir léger et toute l'accumulation d'incompréhension qui a mené à cette journée si lourde et écrasante, explique sans doute ce geste d'aversion de Louis envers ceux et celles avec qui il a partagé ces moments autrefois.

En ce qui concerne le dégoût envers soi-même, il est toujours présent par le biais du personnage de Laurence mais envers son corps d'origine. Lorsqu'il explique à Fred qu'il veut devenir une femme, il fait référence aux éléments qui le masculinisent. Montrant ses bras et son sexe, il ajoute : « ça c'est pas moi, ça me dégoute ! » L'aversion se tourne alors vers le corps d'homme hétérosexuel et non vers celui de la personne transsexuelle, illustrant davantage, dans ce cas, un report avec déplacement puisqu'il s'agit pour un personnage queer de déplacer le dégoût par rapport à sa différence vers la norme. La sœur de Fred évoque, quant à elle, du dégoût envers Laurence (dans la séquence de la perruque) mais, contrairement aux autres scènes analysées, elle s'avère être la seule à être rappelée à l'ordre par sa petite amie, permettant à Dolan de montrer, à nouveau, son désaccord.

Dolan va même au-delà de la sphère familiale avec *Matthias et Maxime* où la cible du dégoût et de l'aversion concerne, une nouvelle fois, un personnage hétérosexuel et non plus le protagoniste queer (illustrant à nouveau un effet-miroir simple). Nous l'avons vu précédemment, la séquence au cours de laquelle McAfee, le confrère de Matthias, regarde les

⁴⁰⁸ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁰⁹ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 165.

⁴¹⁰ A noter qu'au niveau chromatique, le blanc froid et bleuté domine les images du film. Les deux exceptions qui laissent entrevoir une quantité beaucoup plus importante de couleurs concernent les deux seuls instants heureux du long-métrage : ce flashback des dimanches mais aussi celui où Louis se remémore son premier amour. (BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 328) / Voir annexe, photogrammes n°13 p. 145.

⁴¹¹ *Ibidem*.

danseuses tout en enlevant sa bague de fiançailles, engendre le même type de séquence que celle observée avec Louis : Maxime vomit dans l'évier au cours du plan suivant. Même si les images n'ont aucun lien de cause à effet (contrairement à la séquence précédemment mentionnée), par leur juxtaposition, Dolan matérialise le dégoût.

5.2.2. La maladie mentale

Les protagonistes queers ont été dépeints comme des personnages emplis de culpabilité, dépressifs, allant même jusqu'au suicide avec des films comme *Différent des autres* de Richard Oswald ou *La Rumeur*, cité ci-dessus. Mais ils ont également été représentés comme des tueurs à l'image des deux jeunes hommes dans *La corde* d'Alfred Hitchcock, assimilant homosexualité et transidentité à la maladie mentale.

Dans la filmographie de Dolan, la folie touche plusieurs membres de la sphère familiale. Nicolas Rabain évoque le regard de Hubert sur sa mère, d'un point de vue psychanalytique, en comparaison avec sa professeure d'économie avec qui il noue, petit à petit, une relation de confiance :

« on observe une différenciation insuffisante entre le moi et l'objet et une problématique œdipienne qui peine à s'élaborer, sinon à l'état embryonnaire. Dans une perspective kleinienne, on pourrait soutenir que l'on reste la plupart du temps en-deçà de la position dépressive⁴¹². L'objet est la plupart du temps clivé : dans *J'ai tué ma mère*, le bon sein est matérialisé par une enseignante de littérature qui nourrit Hubert de citations romantiques et de poésie. Elle a, elle aussi, été abandonnée par son père dix ans plus tôt et vit seule [...]. Le mauvais objet, quant à lui, est incarné par la mère de la réalité qu'Hubert décrète presque aussi folle que sa grand-mère maternelle : « *Depuis dix ans, t'as pas de mec parce que tu es comme ta mère : t'es qu'une folle !* ». Dans *Laurence anyways*, la grand-mère maternelle est également suivie en psychiatrie. Chez Dolan, la folie semble se transmettre de mère en fille. »⁴¹³

Lors de la séquence où elle invective le directeur du pensionnat, elle mentionne d'ailleurs sa mère comme étant maniaco-dépressive. Si cette scène nous donne à voir une Chantale hystérique, elle nous démontre plutôt l'aspect combatif de cette mère monoparentale qui sort enfin de la léthargie dans laquelle elle se complait tout le reste du long-métrage. Néanmoins, d'autres plans illustrent l'aspect lunatique de sa personnalité, tenant presque de la bipolarité. Elle propose à Hubert d'aller louer un film au vidéoclub, elle apparaît douce et aimante. Nous

⁴¹² « la position dépressive, théorisée par Melanie Klein (la notion apparaît en 1935 dans son œuvre), constitue un mécanisme de base du psychisme, à côté de la position schizo-paranoïde [...] [Il s'agit] d'une phase de développement psychoaffectif qui va permettre de voir le sein/la mère comme un objet total. Ce dernier devient à la fois bon et mauvais, alors que dans la position schizo-paranoïde où la mère n'était perçue que comme un objet partiel, le sein, et peu différenciée du bébé, il était bon ou mauvais et c'est le clivage qui prédominait. Avec la position dépressive, l'objet est perçu comme total et entier, avec une distinction soi/non soi, interne/externe, tantôt bon, tantôt mauvais, mais il commence à y avoir une permanence du lien dans la tête du bébé. L'accès à l'ambivalence pulsionnelle est une étape fondamentale pour le fonctionnement psychique. C'est l'intégration des pulsions libidinales avec les pulsions agressives qui entraîne la culpabilité et le désir de réparation par peur d'avoir endommagé l'objet, dans la réalité ou en fantasme. (BENYAMIN, Mickael, « Dépression et position dépressive », *La dépression : du mal-être à la vie*, Paris : In press, 2023, pp. 59-68)

⁴¹³ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

suivons Hubert flâner dans le magasin puis sa mère, dans la voiture, qui commence à s'agacer. La caméra, placée derrière Hubert, filme la porte par laquelle nous voyons pénétrer Chantale qui hurle sur son fils que ça fait quinze minutes qu'elle « poireaute » et qu'elle « détaille dans deux minutes ». Quand il sort du vidéoclub, la caméra nous donne à voir un plan d'ensemble de Hubert, s'arrêtant devant la porte. Nous comprenons, à son regard, que sa mère n'est plus sur le parking. Garée plus loin, elle récupère l'adolescent mais continue à déverser son flot de haine : « C'était la dernière fois ! Je poireaute comme une belle tarte pendant que Monsieur le Prince choisit ses petits films ». Elle lui demande si les autres mères conduisent leur fils au vidéoclub, lui affirme que la prochaine fois, il fera comme les autres et prendra son vélo, semblant oublier qu'elle est à l'origine de la proposition. La conversation se clôture alors que le jeune homme mentionne sa folie et qu'elle lui répond par une gifle. Ces séquences en voiture, filmées de façon identique, se terminent systématiquement par une dispute et Hubert qui s'enfuit du véhicule. La caméra, placée face aux deux protagonistes, les confine dans un même plan à l'intérieur de cet habitacle trop petit, côte à côté, incapables de supporter cette proximité.

Si la grand-mère de Laurence semble touchée par la maladie mentale elle aussi, c'est surtout à travers le personnage de Fred que Dolan évoque la dépression. Nous l'avons vu précédemment, elle tente au départ de soutenir Laurence dans sa transition, n'arrivant pas à se résigner à quitter celui qu'elle considérait jusqu'alors comme l'homme de sa vie. Deux séquences miroirs se déroulant au restaurant démontrent l'état d'esprit de Fred et son évolution. Dans la première, la jeune femme apparaît totalement investie dans cette transition, en accord avec les changements de vie de Laurence et son propre choix de l'accompagner. Cet alignement se lit dans les tenues et le décor de chaque protagoniste. Les plans fonctionnent en champ-contrechamp : Laurence vêtue en rouge et noir sur un fond composé des mêmes couleurs tandis que Fred porte, à son habitude, une tenue à motifs floraux, colorée de rouge et de blanc, en parfaite harmonie avec sa chevelure rouge. Le fond derrière elle apparaît dans les mêmes tons, rappelant l'esthétique camp évoquée dans les chapitres précédents. C'est l'instant que Fred choisit pour offrir la perruque achetée à Laurence, ultime geste d'acceptation. Tout dans ce tête-à-tête appuie son soutien. La séquence qui s'avère être à l'opposé de celle-ci se déroule dans un autre restaurant au décor, lui, très aseptisé et dans lequel les deux amants portent des tenues beaucoup plus neutres. Fred a les cheveux attachés, ne laissant entrevoir aucune mèche rouge⁴¹⁴.

L'instant où la santé mentale de la jeune femme se détériore se déroule plusieurs semaines avant cette seconde séquence, à la découverte de sa grossesse. Elle décide d'avorter sans en parler à Laurence pour préserver son couple. Quand elle prend le rendez-vous, sa sœur est assise à sa table pour la soutenir. La caméra effectue un travelling avant vers un cadre posé sur celle-ci représentant l'Ile au noir, lieu fictif où le couple rêve de se rendre. La luminosité reste chaude grâce au soleil qui traverse la fenêtre. Ensuite, la caméra s'arrête sur la photographie, la luminosité change, la lumière s'éclipse pour laisser place à une atmosphère sombre, dans les

⁴¹⁴ Voir annexe, photogrammes n°18 p. 148.

tons bleutés⁴¹⁵. Elle réalise alors un travelling arrière, laissant place à Laurence, seule. A cet instant, ce projet semble s'éloigner de plus en plus. En bas de l'écran, nous apprenons que deux mois se sont écoulés. Francine, collègue de travail qui semble être une amie, pose les mots, annonçant que Fred souffre probablement d'une dépression. La lumière ayant quitté leur appartement, Laurence lui offre, symboliquement, une lampe (que Fred emportera d'ailleurs dans son nouveau lieu de vie et sa nouvelle famille).

Néanmoins, comme l'affirme Katrina Sark, l'état de Fred va s'aggraver durant la seconde séquence du couple au restaurant, mentionnée plus haut. « Their emotional turmoil during the initial phase of the transition escalates into Fred's emotional breakdown over brunch »⁴¹⁶. Laurence pose à son tour les mots, dit à Fred qu'elle va l'aider à guérir. Irritée par ses propos, elle ironise en lui rétorquant qu'elle est « l'homme de la situation ». Après avoir fait scandale dans le restaurant, la dame lui reproche de faire peur aux clients. Fred sort suivie de Laurence et de la caméra à l'épaule, le plan est aussi agité que la jeune femme elle-même. Elle vocifère contre Laurence : « Pour me guérir, pour me guérir, entre nous deux qui a besoin de se faire guérir ? ». Ces paroles sont en opposition avec la scène qui vient de se dérouler sous nos yeux. Fred remet en question le fait de devoir être aidée alors qu'elle vient d'hurler, d'insulter la gérante du restaurant et qu'elle semble presque prise de convulsions à la suite de cet affrontement. Si sa colère semble justifiée, sa réaction démontre toutefois une détresse émotionnelle intense.

La séquence qui suit, dans une esthétique rock queer déjà évoquée, nous montre l'état d'esprit de Fred se rendant à un bal costumé, sous les regards des invité·e·s : « elle arrive comme une reine et la mise en scène épouse le sentiment extatique du personnage : accompagnement de la musique par des travellings, montage rythmé, coupes multiples, zooms, ralentis, fondus enchaînés, scénographie chargée (textures, couleurs, etc.). »⁴¹⁷ Dolan suspend à nouveau le temps et la réalité de Fred, trop difficile à affronter, elle marque une pause. « Fred se libère d'un amour qu'elle perçoit comme impossible et séduit l'homme qui deviendra par la suite son époux. »⁴¹⁸ Le son *Fade to Grey* de Visage résonne, évoquant le passage de Fred de la couleur au gris, comme le suggère sa robe sombre à l'inverse des femmes aux tenues ultra colorées. En effet, quand la dépression touche la jeune femme, son apparence se modifie. Comme le mentionne Sark, « Fred falls into a depression that Dolan visualizes by changing her colour palette to dark and cold tones »⁴¹⁹. Jusqu'à la révélation de Laurence, elle porte des tenues très bariolées, comme nous avons pu le voir avec la première séquence au restaurant. Le jour même de l'annonce, Fred est vêtue d'une veste lignée multicolore qui, semblable à un avertissement,

⁴¹⁵ Voir annexe, photogrammes n°18 p. 148.

⁴¹⁶ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 131.

⁴¹⁷ LAVERDIERE, Gabriel, *art. cit.*, pp. 1-16.

⁴¹⁸ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 265.

⁴¹⁹ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 131.

représente les couleurs du drapeau LGBTQIA+. Ses tenues vont ensuite se cantonner au blanc ou au bleu, plus en accord avec son retour dans la norme⁴²⁰.

L'acceptation des personnes transsexuelles s'avère toutefois remise en question à deux reprises dans le film. Par Fred après les plans du restaurant, suggérant que Laurence est malade. La maladie mentale intervient également par le biais du secrétaire lors de la réunion du corps professoral qui souhaite licencier Laurence sous la pression d'un groupe de parents. Néanmoins, Dolan démontre sa désapprobation en présentant des protagonistes au regard fuyant et baissé qui ne cautionnent pas cette qualification. L'homme en charge de la réunion clôture d'ailleurs, à demi-mot, « si c'était moi, entre quatre yeux... », renforçant encore le sentiment de honte et de désaccord au sein de l'équipe.

La dépression touche encore plus profondément Agathe, la mère de Francis et du défunt Guillaume dans *Tom à la ferme*. Veuve depuis plusieurs années, elle vit seule avec son aîné pour seule famille. Quand Tom arrive à la ferme, Agathe insiste pour qu'il reste : « Me dis pas que tu pars demain, il disait toujours ça, toi tu vas rester. » La caméra se place en retrait et filme les deux protagonistes depuis une autre pièce dans une semi-pénombre, les volets à moitié tirés, venant renforcer la volonté d'Agathe de garder Tom prisonnier de sa maison⁴²¹. Elle va jusqu'à lui préparer le lit de Guillaume, finit par demander à Francis de donner les vêtements de son frère à Tom et ajoute : « Montre-lui ». Tom ne semblant pas comprendre, elle se tourne alors vers lui et précise : « La traite ».

« Tom finit par s'adonner aux travaux agricoles, nettoie l'écurie au karcher, participe à la naissance du veau. Il est doux avec les animaux ; il devient un membre de la famille. C'est aussi ce que la mère attendait : qu'il apprenne à traire les vaches, qu'il porte les vêtements du fils disparu, c'est-à-dire qu'il se substitue à ce dernier. »⁴²²

Les trois protagonistes sont réunis autour de la table familiale pour le repas dans un plan d'ensemble mais de façon décentrée, soulignant l'incongruité de la situation.⁴²³ Agathe renforce le transfert de son fils envers Tom en souriant à l'idée d'avoir vu « deux têtes de garçons sur les oreillers » en passant dans leur chambre. Quand elle comprend, lors du repas, que le citadin s'est blessé sous la surveillance de son aîné, elle s'énervé et lui ordonne de l'aider à manger sa viande. « Possessive, elle infantilise son fils et Tom. »⁴²⁴ Le jeune homme participe « au déni de la mère soutenue en cela par son fils Francis. »⁴²⁵ Mais, il provoque tout de même le fermier qui ne cesse de le forcer à inventer des mensonges sur la relation imaginaire entre Sara et Guillaume en évoquant leur intimité. Comme le souligne Beurdeley, « Agathe, éplorée, voire à l'occasion enragée [...], se révèle [...] inquiétante et angoissante. [...] Elle est prise d'un fou rire nerveux lorsque Tom relate les frasques sexuelles imaginaires de son fils disparu avec

⁴²⁰ Voir annexe, photogrammes n°18 p. 148.

⁴²¹ Voir annexe, photogrammes n°10 pp. 142-143.

⁴²² BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 278.

⁴²³ Voir annexe, photogrammes n°12 pp. 144-145.

⁴²⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 276.

⁴²⁵ HABIP, Bella, *art. cit.*

Sara. »⁴²⁶ Francis et sa mère se mettent à qualifier la jeune femme de « cochonne » et à rigoler, rendant la séquence particulièrement gênante et témoignant de l'instabilité émotionnelle d'Agathe. La caméra passe de visage en visage, en gros plan, venant accentuer les rires déplacés de la mère et du fils, face au visage fermé de Tom.

Son comportement est lunatique, obnubilée par l'absence de Sara, elle devient même haineuse alors que la jeune femme vient jusqu'à la ferme suite à la demande de Tom, tentant de jouer le jeu. Agathe amène dans le salon la boîte des souvenirs de Guillaume, contenant ses carnets secrets. Elle craque alors complètement à l'ouverture du carton, jugeant les attitudes de la jeune femme inadéquates et explose : « Pourquoi elle prend pas la boîte ? Pourquoi elle ne fait rien de ce qu'elle devrait faire ? Pourquoi elle n'a pas l'air émue ? Pourquoi elle ne s'est pas précipitée sur la tombe ? Pourquoi elle ne m'a pas apporté de fleurs ? Pourquoi Tom n'a pas parlé à l'Eglise ? Pourquoi mon garçon ne venait plus nous voir ? » Elle ajoute « On ne meurt pas à 25 ans, ça se peut pas, ça se peut pas, ça se peut pas. » Francis doit stopper son flux de paroles en hurlant. La caméra sonde les émotions au plus près, montrant Agathe passer du rire (en évoquant les souvenirs) aux larmes, emplie de haine tandis que les autres gardent le visage fermé afin de conserver le secret.

« La dernière apparition de la mère – autour de la boîte contenant des cahiers dont il n'a jamais été question dans le film, que Tom trouve aux pieds de son lit et qu'il emporte sans que le contenu en soit révélé – n'en devient que plus intense : son deuil mi-aveugle, mi-clairvoyant, son épuisement et son amertume ne détonnent qu'apparemment avec les figures maternelles hautes en couleurs des autres films de Dolan. »⁴²⁷

Avec *Matthias et Maxime*, nous retrouvons un autre profil de mère qui souffre potentiellement de dépression mais surtout d'addiction. Nous apprenons dès le début, lors d'une discussion entre Matthias et Maxime au bord du lac du chalet des Rivette, sans savoir de quoi elle souffre, que Maxime gère les factures et fait les courses. Il évoque son départ prochain et parle de sa tante Ginette, censée prendre le relais, précisant qu'il faut éviter de laisser du « cash ». Quelques séquences plus tard, nous retrouvons Maxime qui prépare à manger. Nous entendons une voix hors champ le questionnant sur ce qu'il fait. Le visage de sa mère apparaît en avant-plan mais de façon floue avec pour première préoccupation son frère dont elle n'a plus de nouvelles. Assise sur le canapé, en peignoir, elle vient visiblement de se lever alors que Maxime s'occupe du diner. Elle fume et boit, dès le réveil, malgré les remontrances de son fils. Alors que le jeune homme tente de joindre son frère, aux abonnés absents, il mentionne le fait que leur mère est « clean » depuis six mois, nous confirmant son statut de toxicomane.

Néanmoins, la folie ne touche pas toujours la mère comme nous avons déjà pu le voir avec *Laurence Anyways*. *Juste la fin du monde* met en scène la folie du frère. Même si Antoine ne souffre pas d'une véritable maladie mentale telle que les autres personnages précités, sa colère renvoie à une certaine forme de folie. Il est qualifié de « fou » à plusieurs reprises et par tous

⁴²⁶ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 276.

⁴²⁷ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

les membres de la famille. Alors que sa femme tente de parler de leurs enfants à Louis, Antoine apparaît tourné vers la fenêtre, souhaitant visiblement s'échapper physiquement de ces conversations qu'il juge stériles. La caméra oscille entre les visages de Catherine, Louis et le dos d'Antoine. Il ne cesse d'intervenir, considérant que ce qu'elle dit n'intéresse personne. Après une énième tentative, Catherine hésite et Antoine la coupe une nouvelle fois : « Si t'as envie de t'exprimer, tu t'exprimes, parle ! Ne fais pas comme si je te brimais et que je t'empêchais de parler, ça va. » Catherine le qualifie alors de fou, à deux reprises. Dans sa chambre, au début du film, Suzanne tente d'expliquer leurs comportements passés et à venir auprès de Louis, s'excusant pour les questions et se justifiant – ou fonctionnant simplement comme une mise en garde – de ce qui va suivre : « C'est cette canicule de merde, là, qui nous rend fous, tous ». Plus tard, Louis emploiera le terme « malade » alors qu'il tente de discuter avec Antoine dans la voiture et qu'il s'emporte une nouvelle fois sur Louis qui essaye simplement de lui raconter une anecdote à l'aéroport. La caméra n'est plus posée face aux protagonistes comme dans *J'ai tué ma mère* mais à l'arrière. Nous ne voyons pas leur tête, la distance semble à son paroxysme.⁴²⁸ Elle se déplace sur le visage de Louis, à travers la vitre, regardant à l'extérieur pour s'extirper de cette situation. La voix d'Antoine se fait de plus en plus lointaine, à l'image de leur lien. C'est ensuite au tour de Suzanne de s'inquiéter de la santé mentale de l'ainé qui tente de faire partir Louis alors qu'il ment sur une proximité qu'il souhaite retrouver avec la famille. Le jeune homme ne veut pas créer de conflit et se range du côté d'Antoine, ce qui pousse la mère, lors de cet affrontement final à les qualifier, cette fois tous les deux, de fous. Mise à part la séquence qui concerne Louis et Antoine – illustrant un effet-miroir simple –, les autres scènes donnent plutôt à voir des reports partiels, chaque membre venant corroborer davantage la folie du protagoniste et l'amenant jusqu'à l'explosion.

5.2.3. La moquerie

Si dans l'histoire du cinéma queer, la femme déguisée en homme apparaît, dans un premier temps, plutôt sexualisée (citons Marlene Dietrich dans *Morocco* de Josef von Sternberg), l'homme déguisé en femme va relever davantage du burlesque avec des films comme *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder. Ajoutons l'apparition du personnage de la « sissy », se basant sur une série de clichés qui le tournent en ridicule, toujours dans le but de provoquer le rire.

Chez Dolan, la figure maternelle est généralement prise pour cible. Selon les termes de Gingras, dans *J'ai tué ma mère* : « La mère est un savoureux personnage tragi-comique, qui accumule les décorations et les vêtements quétaines⁴²⁹ avec un enthousiasme et une démesure qui font sourire, mais qui en même temps crie silencieusement la vacuité de son existence, affalée devant la télé ou les jeux de patience ».⁴³⁰ La séquence durant laquelle Denise, l'amie de Chantale, arrive à la maison s'avère très révélatrice de l'opinion du fils sur ces deux femmes, relevant d'un effet-miroir simple. Elles emploient un registre de langue très familier, leurs voix tirent

⁴²⁸ Voir annexe, photogrammes n°12 pp. 144-145.

⁴²⁹ Ringards

⁴³⁰ GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

dans les aigus, rendant même parfois leur échange inaudible. Elles rient fort sans que la situation ne le justifie véritablement. Le plan, déjà analysé, dans lequel Hubert les imagine – vêtues de paréos et de fleurs, deux hommes positionnés en arrière-plan en tenue légère –, accentue l'image ridicule renvoyée par les deux femmes qui affirment que les cabines de bronzage ne sont pas cancérogènes puisqu'il ne s'agit pas « du vrai soleil ».

Cette scène rappelle incontestablement celle de la soirée au cours de laquelle Erika montre son court-métrage aux mères de Matthias et Rivette et leur amie. Le trio de femmes ne cesse de « glousser » et de crier. La caméra les cadre en gros plan, tour à tour, toutes riant à gorge déployée au point d'en déformer leur visage. La mère de Rivette raconte une anecdote, employant le même registre de langage que celle de Hubert avec, à côté, son amie qui illustre son discours en mimant ses propos. Elles finissent par renverser un verre à force de grands gestes, les poussant à hurler, les bras en l'air. La caméra nous laisse alors entrevoir le contrechamp : Sarah et Rivette les contemplent, incapables de participer à cette conversation complètement irréaliste, plaçant la scène dans un report partiel. Si Sarah est hilare, Rivette semble ne plus savoir où se mettre, le jeune homme tenant son visage entre ses mains. Il jette un regard complice à Matthias afin de partager son embarras. Plus tard dans le film, Sarah qualifie d'ailleurs la mère de Matthias, présente au dîner, comme étant « particulière ».

Avec *Juste la fin du monde*, nous assistons aussi aux railleries dirigées vers la mère de famille mais, cette fois, sans alter ego. Son apparence prête à sourire par l'excentricité de son vernis bleu accordé à son maquillage. Son extravagance ne la quitte jamais entièrement puisqu'elle cuisine même avec tous ses gros bijoux. Néanmoins, c'est toute son attitude qui suscite le rire et non uniquement son style vestimentaire. En effet, tout comme les mères de Hubert, Rivette et Matthias, elle hurle dès l'arrivée de Louis, s'apercevant que son fils cadet ne connaît pas Catherine. Sa sœur affirme à cet instant qu'elle a « un grain »⁴³¹. Elle n'écoute personne et répète sans arrêt les mots énoncés par les autres membres de la famille, comme à l'arrivée de Louis quand sa sœur lui demande pourquoi il a pris un « tacos » et que Martine, quelques secondes après, lui réitère la question sans même apercevoir l'agacement de Suzanne.

Sa manière de s'exprimer ne peut toutefois être comparée aux autres mères puisque le film se compose d'un casting français. Les expressions québécoises ne font, de ce fait, pas partie de son vocabulaire. Cependant, Martine emploie des termes désuets tels que « enquiquiner » qu'elle doit d'ailleurs expliquer à sa fille qui se met à rire. Quand elle se met à danser sur la chanson d'O-zone, Antoine compare ses mouvements à ceux d'une personne qui souffre d'une rupture d'anévrisme. Pourtant, cette attitude, qui prête à la moquerie des autres membres de la famille, justifiant ici un report partiel, permet de créer une connivence entre Louis et Antoine. Laurent Beurdeley explique que dans le film, « Les moments de répit sont rares, à l'instar de

⁴³¹ Si la folie est évoquée en direction de la matriarche, elle est surtout liée à son excentricité exacerbée et non à un comportement problématique suggérant une maladie mentale ou une souffrance émotionnelle à l'image de Antoine.

[cette] chorégraphie improvisée sur un tube moldave par Suzanne et sa mère avec ce clin d'œil amusé de Louis à Antoine, bref et rare instant de complicité entre les deux frères. »⁴³²

Si les mères subissent davantage les railleries, les personnages queers n'en sont pourtant pas totalement exempts. Louis, comme déjà évoqué, subit les moqueries incessantes d'Antoine concernant sa manière de s'exprimer, jugée trop précieuse par ce dernier (cliché souvent attribué aux hommes queers). Antoine va même plus loin puisque Louis n'est pas le seul personnage en marge moqué par l'ainé. Une dame, qui semble atteinte d'un handicap, connaît le même sort. Dolan ne valide toutefois jamais ces propos puisqu'il fait systématiquement intervenir un autre protagoniste pour reprocher le comportement d'Antoine et le recadrer, sa femme jugeant son attitude mesquine.

Dans *Laurence Anyways*, les Five Roses peuvent également provoquer le rire avec leur exubérance, leur langage vulgaire, leurs rires tonitruants, leurs tenues excentriques et kitsch. Mais contrairement à la « sissy » ou aux protagonistes de *Certains l'aiment chaud*, il ne s'agit pas ici d'utiliser ces personnages afin de provoquer le rire mais d'apporter un soutien à Laurence, une nouvelle famille alors que tout le monde, à ce stade du long-métrage, semble lui tourner le dos. Leur magasin, antre du style camp, devient un lieu dans lequel elle peut se sentir elle-même. Dolan démontre également que, sous leur apparente légèreté, les deux sœurs sont des femmes d'affaires intelligentes qui ont trouvé comment faire prospérer leur entreprise d'antiquité afin de pouvoir vivre de leur passion du spectacle en bernant les client·e·s. Contrairement à la séquence précédente où Laurence apparaît seule dans un plan après la rencontre pour l'anniversaire de sa mère, elle se situe ici au centre du plan, accompagnée de Baby Rose et des autres membres de la famille qui les entourent⁴³³.

Enfin, la mère de Maxime, nous l'avons vu, se moque de son fils qu'elle qualifie de « chochette » alors qu'il va se cacher dans la salle de bain suite à leur altercation. Tout comme Chantale se moque de Hubert, qui estime être incompris, quand il tente de sortir de la voiture pour s'éloigner de cette mère manipulatrice après le passage au vidéoclub. Il n'arrive pas à ouvrir sa porte et escalade alors celle-ci pour pouvoir s'échapper. Elle se met à rire et fait allusion à « ses grosses fesses » tandis que Hubert lui hurle de ne pas le toucher, révolté par son contact. Visiblement amusée par la situation, elle contrefait sa voix de manière plus aigüe afin d'imiter son fils. Néanmoins, ces séquences provoquent le malaise et non l'hilarité puisqu'il s'agit plutôt d'un comportement pervers de la part des deux matriarches, comme nous allons l'analyser dans le point suivant.

5.2.4. La perversité et la violence

La communauté queer a été largement représentée dans des rôles de psychopathes ou de criminels comme dans *Le silence des agneaux* de Jonathan Demme avec ce tueur en série qui se travestit et tue des femmes. Nous avons également cité tout à l'heure *La corde* de Hitchcock

⁴³² BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 323.

⁴³³ Voir annexe, photographies n°12 p. 144-145.

ou encore *Les Anges gardiens* de Richard Rush qui nous dépeint un assassin travesti dérangé qui va finalement être tué par le héros, assimilant violence ou perversité et protagonistes queers.

Dans les films du corpus, la violence apparaît à des intensités différentes et sous deux formes distinctes : physique et verbale. La perversité transparait à travers des personnages manipulateurs, dénigrants et qui n'hésitent pas à user de chantage affectif. Avec *Juste la fin du monde*, elle se traduit d'abord par tous les échanges entre les personnages toujours en désaccord, même dans les situations les plus anodines, jusqu'à arriver au point de bascule menant à la violence physique. Ces instants d'agression verbale sont légers. Un simple geste comme augmenter le son de la radio pour écouter le titre d'O-zone provoque une réaction disproportionnée de la part d'Antoine : « C'est quoi cette daube ? C'est insupportable, tout ce qu'on fait dans cette piaule c'est se rappeler des souvenirs pourris, écouter de la musique de crétin ! C'est quoi ce dimanche de con ? » La colère de l'ainé se justifie par l'absence de Louis qu'il ne comprend pas. Plus largement, leurs différences les empêchent de se comprendre. Sa mère avertit d'ailleurs Louis, lors de leur tête-à-tête, que la fratrie va être abrupte parce que frère et sœur ont des questions. Antoine, en plus d'être violent, n'hésite pas à humilier les autres comme nous le démontre la séquence dans le jardin où il reprend sa sœur pour une énième fois. Suzanne le confronte en lui demandant d'arrêter de la rabaisser sans arrêt. Louis, qui se situe en bout de table, entre les deux protagonistes qui sont, eux, situés face à face, les sépare. La caméra oscille de Suzanne à Antoine en laissant toujours apparaître une partie de la nuque de Louis dans chacun des plans⁴³⁴. L'ainé reproche à sa sœur de lui parler méchamment, ce qu'elle fait, selon lui, à cause de la présence de Louis qu'elle souhaite impressionner. Le jeune homme les sépare d'un point de vue scénaristique, ce que Dolan vient souligner, visuellement, par ce plan. Elle se met à hurler, à pleurer et lui demande pourquoi il veut toujours l'humilier elle et les autres puis finit par quitter la table.

Plus tard, dans la voiture avec Louis, Antoine lui dit qu'il ne veut pas qu'il lui parle, qu'il n'a pas envie de l'écouter. Il finit par avouer : « J'ai peur, t'es content ? ». Les plans fonctionnent en champ-contrechamp avec une partie du visage des protagonistes en amorce, oscillant entre zone de flou et zone de netteté. Quand Antoine fait sa révélation, peu habitué à se confier, il apparaît en zone de flou, la caméra nous montre le visage du cadet et non celui de l'ainé, comme s'il ne pouvait être vu durant ses confidences, à l'image de la scène des confessions de Francis dans *Tom à la ferme*. Or, nous l'avons vu, la peur peut conduire à la violence (l'exemple du concept de « panique homosexuelle », développé précédemment, l'illustre parfaitement). Quelques secondes avant d'avouer ses émotions, Antoine se met à rouler extrêmement rapidement et à frapper son volant. « Cet homme qui n'aime ni parler ni écouter répand peu à peu la colère et l'aigreur qu'il ravale depuis tant d'années. »⁴³⁵ La deuxième séquence où sa peur semble à son paroxysme prend corps quand Louis s'apprête à parler :

⁴³⁴ Voir annexe, photogrammes n°12 pp. 144-145.

⁴³⁵ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 325.

« Sa furie culmine lors de la dernière scène du film parce qu’il a perçu que Louis affirmait pour la première fois avec un ton empreint d’une certaine fermeté : ‘La vérité c’est que je dois partir.’ [...] Redoutant à cet instant que son frère ne prononce les mots fatidiques devant la famille qu’il s’acharne à protéger, il s’emploie alors à hâter le départ de ce dernier en le bousculant (c’est un arrachement brutal) et lui invente un rendez-vous urgent. [...] Antoine en fureur, les yeux larmoyants et injectés de sang, se retient de frapper Louis. Un gros plan de son poing fermé permet de distinguer très nettement des traces de meurtrissures sur les phalanges, lesquelles semblent attester que ses excès de violences (des automutilations), ses fêlures, ainsi que sa souffrance ne sont pas inhabituels. »⁴³⁶

La violence d’Antoine s’adresse principalement à Louis, représentant un effet-miroir simple. Néanmoins, comme nous l’avons vu pour la séquence avec Suzanne, sa colère se déploie et ses humiliations touchent aussi le reste de la famille, justifiant également d’un report partiel.

Les violences de Francis, dans *Tom à la ferme*, sont également dictées par la peur. Nous l’avons vu dans les chapitres précédents, il semble effrayé à l’idée d’être pris pour un homosexuel. Pire encore, il ne veut pas accepter que son frère puisse s’affirmer comme homosexuel. Néanmoins, comme le souligne Stefano Genetti : « ce que Xavier Dolan se propose d’explorer dans son film, c’est moins le thème de l’homophobie en soi que l’amalgame de violence et désir qu’il implique. »⁴³⁷ Nous l’avons dit, Francis apparaît comme le « barbare », à savoir, initialement, celui qui n’est pas compris.⁴³⁸ Mais dans son acception actuelle, le terme désigne celui qui agit avec cruauté et sauvagerie.⁴³⁹ En effet, la perversité et la violence viennent d’abord de Francis dans la chambre la nuit, il donne des ordres à Tom sous la douche, le menace à nouveau dans les toilettes après la cérémonie sous couvert d’éviter de la peine à sa mère, ajoutant qu’il déteste la voir comme ça. Francis est brut et sauvage mais il est aussi incompris dans sa relation avec sa mère. Il a dû prendre la place du père à son décès, se chargeant de la ferme, il occupe le rôle d’« homme de la maison » et semble en souffrir au vu de ses confessions à Tom. « Retiré de l’espace social, le couple Francis et sa mère forment un couple incestuel [...] dans un climat familial et social tout aussi incestuel que violent. »⁴⁴⁰

Si les rapports entre Tom et Francis sont empreints d’érotisme, comme nous l’avons vu, Francis n’appartient pas pour autant à la communauté queer, son comportement révélant davantage sa manipulation perverse sur le citoyen, selon Beurdeley.

« Il s’établit une relation trouble et complexe entre le publicitaire et le fermier. Ce dernier est chargé d’un pouvoir homoérotique qui ne laisse pas Tom indifférent. Bien que bestial, Francis n’en devient pas moins désirable pour le citoyen ; sa voix, ses yeux

⁴³⁶ *Idem*, p. 326.

⁴³⁷ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

⁴³⁸ LANQUETIN, Pierre, « Tom à la ferme : les confins : un contre de fées », *art. cit.*, pp. 35-37.

⁴³⁹ « Barbare », *Larousse*, consulté le 28 juin 2025, *Larousse*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/barbare/7925>

⁴⁴⁰ HABIP, Bella, *art. cit.*

et son odeur lui rappellent tellement Guillaume. C'est un phénomène de transfert psychologique. Manipulateur, Francis en joue, il est prêt à séduire Tom. »⁴⁴¹

Il semble parfaitement conscient qu'il plait au jeune homme, affirmant lors de sa confession à Tom, qu'il sait qu'il le trouve beau. Jusque-là, « Francis est plongé dans la solitude, il n'a ni amis ni vie intime. »⁴⁴² Cette solitude apparaît d'abord après la cérémonie : la caméra se déplace de groupe en groupe, observant Agathe discuter, et puis se fixe sur Tom dont le regard, d'abord fuyant, s'arrête net. Par un champ-contrechamp, nous apercevons ce qui intrigue le jeune homme : Francis est seul à une table et personne ne lui adresse la parole. Tom va demander des explications à Francis plus tard dans le long-métrage. Filmés dans l'espace extérieur de la ferme avec pour seuls éléments de vie des vaches dont le meuglement se fait entendre hors champ, le fermier avoue qu'il ne souhaite pas savoir comment va le monde, imaginant que ça n'intéresse pas non plus le monde de savoir comment il va mais ne confesse pas à Tom ce qui a provoqué l'indifférence des autres à son égard. Francis use de violence et de manipulation pour garder Tom à ses côtés et lui imposer de rester dans le placard.

S'il semble au départ que le report de la violence s'apparente à un effet-miroir simple, nous voyons peu à peu se dessiner un report partiel puisque si Francis manipule Tom, il le fait aussi avec sa mère. Le jeune homme lui dit d'ailleurs, quand Francis lui montre une photo de Sara et de son frère qui s'embrassent telle un trophée, que s'il l'aimait réellement, il ne lui mentirait pas. Tandis que Tom apparaît en gros plan afin de nous montrer son trouble, le fermier est cadré dans un plan américain⁴⁴³, généralement utilisé pour des scènes d'action. Néanmoins, paradoxalement, la posture de Francis semble indiquer son calme, le cadrage agissant alors comme seul révélateur de la fureur qui va suivre. En effet, Tom menace de divulguer le secret, réveillant toute la brutalité de Francis. S'ensuit la poursuite dans le champ de maïs où il frappe Tom qui, selon lui, n'a aucunement le droit de lui dicter comment aimer sa mère.

Comme nous l'avons vu, cette manipulation agit sur Tom lors de sa visite chez la médecin. Quand elle questionne le jeune homme sur son rapport avec les Longchamp, il évoque un lien familial en arborant son sourire niais. Nous comprenons qu'il commence à envisager Agathe et Francis autrement. Néanmoins, la violence est affaire de famille et s'opère aussi par la mère sur Francis : elle lui dit violemment de se taire quand il essaye de lui faire plaisir en amenant Tom à parler au nom de Sara. Elle s'adresse souvent à lui de façon agressive et lorsqu'elle apprend que Tom s'est blessé, elle giflé instantanément son fils. Le citadin, lui-même, quand il semble avoir complètement intégré le clan, devient bourreau envers Sara. Quand il la contacte, « [la jeune femme] accourt et comprenant la situation propose tout de suite à Tom de partir, lui faisant part des avances vulgaires qu'elle a subies de la part de Francis. »⁴⁴⁴ Quand iels quittent le salon familial, la caméra, agitée, les suit par un travelling avant, sur le flot de paroles de l'apprenti fermier qui semble épanoui dans cette vie à la ferme. Auprès de Sara, « Tom nie la violence

⁴⁴¹ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁴² *Idem*, p. 276.

⁴⁴³ Voir annexe, photogrammes n°12 pp. 144-145.

⁴⁴⁴ HABIP, Bella, *art. cit.*

ambiante malgré les traces de blessures visibles sur son visage et [...] cherche à la rassurer en déclarant qu'il va bien et que, même, il s'excuse au nom de Francis ! Il est presque dans un état second. Il suit Francis dans tous ses faits et gestes comme sidéré par lui. »⁴⁴⁵ La musique se fait de plus en plus angoissante, Tom semble convaincu par tout ce que Francis lui a mis dans la tête, se qualifiant même d'être « inutile »⁴⁴⁶, désireux de leur acheter du matériel pour les aider dans la ferme. Tom verbalise et prononce enfin les mots tant attendus par Agathe et Francis : « c'est comme ma famille », allant jusqu'à affirmer qu'ici, « c'est du vrai ». Sara lui rappelle alors la raison de sa venue et les mensonges qui règnent dans cette maison. Afin de provoquer leur départ, elle lui avoue les infidélités de Guillaume, sans succès. Du duo Tom-Francis, nous passons à un trio. Dans une semi-pénombre, la caméra les cadre au plus près. Nous voyons à peine la visage de Francis qui menace la jeune femme pour qu'elle crédibilise encore davantage son mensonge face à sa mère. Tom se situe entre les deux, le visage dans le flou. Il passe ensuite en zone de netteté et s'affirme alors comme le double de Francis, menaçant Sara avec les mêmes arguments utilisés plus tôt par le fermier : « On est en octobre, un champ de maïs c'est comme un champ de couteaux. » Contrainte et forcée, elle retourne à l'intérieur pour corroborer la version des deux hommes. « Sara participe elle aussi à ce jeu diabolique et la contamination de la folie est maintenant totale ! »⁴⁴⁷ Stefano Genetti affirme que « le film de Dolan adopte la consistance d'une identité fuyante, poreuse, à reformuler constamment. »⁴⁴⁸

En effet, comme le démontre la séquence du tango entre Tom et Francis, un dernier transfert s'opère également pour Francis de Guillaume vers Tom. Nous apprenons, juste avant cette séquence, que les deux frères avaient pour habitude de prendre ces cours de danse tous les deux. Comme l'analyse Bella Habip :

« Francis rejoue la scène [...] avec Tom dans un hangar. [...] [Elle] fait référence au deuil non accompli de cette période où Francis et Guillaume formaient un couple. Ils sortaient ensemble et avaient des projets communs. Voilà que le conflit antœdipien resurgit mais ne se résout pas dans la direction d'un accomplissement de deuil ; au contraire, le deuil est évincé pour faire de Tom le substitut de Guillaume. »⁴⁴⁹

Le fermier tente de remplacer son frère par la contrainte et la manipulation. Lorsque nous apprenons le geste abominable de Francis sur le jeune homme qui entretenait une relation avec Guillaume, nous situant à nouveau dans un effet-miroir simple, « nous nous faisons une certaine idée de la relation passionnelle entre ces deux frères. Une relation peut-être en parallèle à celle que la mère entretenait avec ses deux fils ? »⁴⁵⁰

La manipulation s'installe également, dans une moindre mesure, au sein du foyer de Hubert dans *J'ai tué ma mère* avec le personnage de Chantale qui « s'avère être une femme autoritaire

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Francis affirmant plus tôt à Tom que l'inutilité de son sperme (liée à son homosexualité) le rend ainsi inutile.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

⁴⁴⁹ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

et possessive qui se braque souvent. Manipulatrice, elle s'emploie à culpabiliser son fils, tandis que celui-ci se caractérise plutôt par ses excès verbaux »⁴⁵¹ (nous situant dans un effet-miroir simple). Hubert affirme régulièrement qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer, celle-ci acceptant, quelques heures plus tôt, les requêtes du jeune homme pour ensuite les lui reprocher comme s'il n'avait jamais obtenu sa permission. Plusieurs séquences illustrent ce comportement toxique : au souper, Hubert évoque la venue d'Antonin à la maison, demande qu'elle avait acceptée auparavant dans la voiture. Tout à coup, elle s'emporte, lui suggérant de lui en parler la prochaine fois et ajoutant qu'ils doivent se rendre chez son amie Denise. Une attitude qui irrite l'adolescent qui élève la voix tandis qu'elle lui ordonne de ne pas la manipuler et qu'elle affirme ne plus supporter sa mauvaise foi. Hubert met fin au problème en proposant de se rendre chez Antonin. Nous entrons alors dans une autre phase de manipulation qui consiste à culpabiliser le jeune homme : « Elle t'aime Denise, elle veut te voir » pour terminer par le chantage « Tu fais ça, tu oublies ton argent de poche de la semaine. » Elle clôture par la menace de l'envoyer vivre chez son père, comme à chaque désaccord avec son fils. Le lien qui unit les deux protagonistes, d'un point de vue psychanalytique, peut se définir comme suit :

« Selon l'expression de P.-C. Racamier, le lien libidinal entre la mère et l'enfant est remplacé par la 'ligature' qui serre les deux partenaires dans une relation de contrainte et non de désir. La mère semble être étouffée par ses responsabilités de parent seul non épaulée par l'ex-mari absent et non participant aux responsabilités communes. Au point même que lorsqu'elle propose à son fils d'aller passer un week-end chez une amie, elle le pose comme une obligation : [elle] aurait préparé un rôti pour lui et il ne serait pas convenable de décliner l'invitation. Culpabilisation et chantage moral sont les procédés courants et mutuels de cette ligature qui étouffe la vie psychique de ce couple infernal. »⁴⁵²

Les protagonistes, pendant le repas, apparaissent régulièrement seul·e·s dans un plan, complètement décentrés⁴⁵³. « Ce fréquent décentrement des personnages sur le bord du cadre accentue leur difficulté à communiquer. »⁴⁵⁴ Plus tard, le jeune homme évoque l'envie d'emménager seul, ce qui, selon sa mère, serait une idée judicieuse. Le lendemain, une fois Hubert de retour après avoir visité l'appartement, elle change d'avis, le jugeant cette fois trop jeune. Elle clôture la conversation, avachie dans son canapé, en lui signalant d'un geste qu'il doit s'écarter pour lui permettre de reprendre le visionnement de son émission. Ce comportement pousse Hubert dans ses retranchements, provoquant haine et violence. Il renverse simplement le bol de nourriture de Chantale mais leur incapacité à communiquer pousse Hubert à fantasmer des réactions plus virulentes. Nous assistons alors à « l'utilisation des ralentis, accordés à la musique, qui '[...]'] étirent la durée du plan pour dire la dilatation des sentiments et ouvrir sur un ailleurs du réalisme où l'onirisme accouche soudain de fulgurances écorchées »⁴⁵⁵. Gabriel Laverdière décrit une séquence au cours de laquelle l'adolescent

⁴⁵¹ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁵² HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁵³ Voir annexe, photogrammes n°1 p. 134.

⁴⁵⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁵⁵ LAVERDIÈRE, Gabriel, *art. cit.*, pp. 1-16.

s'adonne à un acte totalement libérateur : « la [...] musique accompagne un plan hyper-ralenti où Hubert, de dos, ouvre l'armoire et prend des assiettes qu'il jette au sol. La disparition progressive de la musique, comme étouffée, ramène au plan initial à vitesse normale. »⁴⁵⁶ L'agressivité de Hubert est, de ce fait, toujours maîtrisée. La séquence qui suit celle de « dripping » avec Antonin illustre particulièrement son refus de la violence face aux comportements pervers de sa mère. Hubert découvre une lettre qui confirme sa réinscription au pensionnat. Le jeune homme, qui vient de passer la nuit à se confier à sa mère suite à une soirée arrosée, se sent trahi. La caméra le filme depuis le couloir, par l'entrebâillure de la porte, au centre de l'image, traduisant, comme déjà évoqué dans *Matthias et Maxime*, son isolement et son sentiment d'être incompris. La chanson *Noir désir* de Vive la Fête, qui a débuté dans la séquence de « dripping », continue de résonner de façon extradiégétique. « Les paroles traduisent l'état de ses tourments : 'Je ne suis pas gêné/J'ai un esprit troublé/Donne-moi un peu de temps/Ca passera par le vent/Je veux être seul/Reste là, toi ta gueule/Je ne peux pas me calmer/Laisse-moi tempêter/C'est la manie...' »⁴⁵⁷. Selon Laverdière :

« [ce] rock vigoureux mené par la guitare électrique, la batterie et la voix stridente de la chanteuse, exprime, avec l'image énergisée par les couleurs et le mouvement, la liberté et l'extase passionnelle, puis, après la séance de peinture, la rage adolescente, alors que Hubert, de retour chez lui, met sens dessus dessous la chambre de sa mère. »⁴⁵⁸

Cette séquence, ponctuée, comme la précédente, de ralentis et d'accélérés, montre l'adolescent jeter les draps de sa mère dans tous les sens jusqu'à prendre une immense assiette décorative au-dessus de sa tête. Néanmoins, suite à l'apparition furtive de sa mère, dans un plan fantasmé, habillée en nonne, une croix entre les mains et des larmes de sang sur son visage⁴⁵⁹, il se ravise pour ensuite remettre tout en ordre et la confronter directement à son retour.

Le comportement de Hubert n'est pas non plus exempt de manipulation. Il tente d'amadouer sa mère, de la prendre par les sentiments afin d'obtenir ce qu'il désire : son indépendance. Toutefois, cette attitude reflète davantage celle d'un enfant normal qui souhaite obtenir quelque chose de la part de ses parents. Néanmoins, comme déjà évoqué, Chantale menace constamment son fils de l'envoyer chez son père, chaque dispute se clôturant de cette façon : celle où il refuse l'invitation de Denise mais aussi dans la voiture après le passage au vidéoclub – séquence dans laquelle elle affirme même qu'il va y aller. Dépassée par les excès de son fils, elle exécute partiellement ses menaces en faisant appel au père pour éloigner Hubert. Pourtant, comme l'explique Bella Habip :

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁵⁸ LAVERDIÈRE, Gabriel, *art. cit.*, pp. 1-16.

⁴⁵⁹ Comme nous l'avons vu, Dolan insère régulièrement des plans à connotation religieuse. Dans le christianisme, larmes et sang renvoient à la souffrance rédemptrice et au sacrifice (NAGY, Piroška, « Pleurer chrétiennement », *Communio*, 277, 2021 [En ligne], https://www.academia.edu/58819936/Pleurer_chr%C3%A9tiennement). L'aspect kitsch et artificiel de l'image – Chantale apparaissant dans un décor de nuages cotonneux – laisse entrevoir l'ironie du plan et le rôle de martyr que semble s'attribuer la mère de Hubert. (Voir annexe, photogrammes n°14 p. 146)

« Le père, supposé représenter la loi aux yeux de son fils apparaît comme un personnage colérique et sans pouvoir effectif. ‘Tu as besoin d’être encadré’ dit-il à son fils tout en déléguant son autorité parentale à une institution catholique, et en évitant de se confronter en personne aussi bien à la crise d’adolescence qu’à la demande d’aide de son fils qui veut desserrer la ligature incestuelle. Hubert représente un peu la patate chaude du couple divorcé, subissant les projections et les accusations de ses parents avec une extrême culpabilisation. »⁴⁶⁰

A nouveau, si la colère de Hubert s’exprime, la violence reste, quant à elle, canalisée et se traduit par le plan suivant : une vitre explose littéralement et se brise, à l’image de l’adolescent, piégé par ses deux parents.

Le seul geste réellement violent va être porté par Chantale. Comme mentionné précédemment, il se produit alors que Hubert, au retour du vidéoclub, compare la matriarche à sa propre mère, qualifiée de maniaco-dépressive. Elle le gifle pour le faire taire. Puis, elle se met à rigoler – dans une situation qui n’est clairement pas drôle – parce que Hubert, qui tente de sortir, n’y parvient pas. Quand il s’échappe finalement du véhicule, au lieu de le laisser partir pour se calmer, elle continue ses comportements pervers quand elle s’aperçoit que le jeune homme, figé face à la porte d’entrée, a oublié ses clés. Chantale lui demande alors, d’abord d’un ton mielleux, puis plus fermement, de venir l’aider à décharger les courses. L’adolescent reste face contre porte, les mains dans les poches pour lui indiquer qu’il n’a pas l’intention de rentrer dans son jeu. Agacée, elle s’emporte et, paradoxalement, alors que nous assistons à son jeu pervers depuis de nombreuses minutes, lui rétorque : « Parfait mon p’tit gars, ça se joue à deux ce jeu-là ! » Elle remonte dans la voiture et l’abandonne, une nouvelle fois, à son sort. Hubert prend le bus et se retrouve à nouveau isolé, au centre du cadre. Ses tourments s’expriment par cette caméra tremblante, nous faisant ressentir les secousses du bus mais aussi celles qui l’habitent. Tandis que Chantale découvre le seuil de la porte vide à son retour, lui va se réfugier chez sa professeure d’économie. Sa mère l’appelle et lui demande s’il trouve ça bien de partir de cette manière. Très calme, le jeune homme n’hésite pas à lui rappeler qui l’a forcé à s’en aller : « Tu parles quand t’es partie du club vidéo ou quand t’es partie de la maison ? » Il ment en disant qu’il est chez Antonin pour éviter des ennuis à celle qu’il voit comme sa sauveuse. Cette relation conflictuelle, entre manipulation et culpabilisation, Hubert tente d’y mettre fin alors qu’il s’en va pour le pensionnat. Après lui avoir déversé toute sa haine, il prononce ces derniers mots à son encontre, avant de monter dans le bus : « ta culpabilisation, ta manipulation, tu vas t’étouffer avec ! »

La manipulation et la violence dans *Matthias et Maxime* transparait également à travers le personnage de la mère, cette fois envers Maxime. Nous l’avons déjà évoqué, elle souffre d’addiction, ce qui altère très certainement sa personnalité. Lorsque Maxime suggère qu’elle a besoin de quelqu’un pour être surveillée, sa rage se réveille, allant même jusqu’à qualifier, ironiquement, la tante du jeune homme de « folle ». Elle se lève et la violence verbale se met en place : sa mère lui reproche de lui voler son argent qu’elle ne sait, en réalité, pas gérer. Elle se sent étouffée, l’insulte, le rabaisse physiquement (par rapport à la tache sur son visage) et le

⁴⁶⁰ HABIP, Bella, *art. cit.*

nomme même « Monsieur le Dictateur ». Complètement dans le déni, elle pense que son frère ne valide pas la tutelle, lui demandant s'il est au courant de ce que Maxime lui fait subir. Il hausse le ton à son tour et affirme qu'il sait tout, fatigué d'avoir toujours les mêmes conversations avec sa mère qui le considère comme un menteur et dont la toxicomanie provoque potentiellement cette paranoïa. Nous comprenons que les rôles sont complètement inversés. Comme à une enfant, Maxime explique, sans doute pour la énième fois, qu'il agit pour son bien afin de lui éviter de se retrouver à la rue. Mais elle refuse toute aide et finit par lui lancer la télécommande de la télévision au visage, mettant fin à leur violente dispute. Plus le ton monte entre les deux protagonistes et plus la caméra se rapproche du visage de Maxime pour terminer sur un très gros plan, le faisant même sortir du cadre⁴⁶¹ : le démantèlement de sa propre personne semble à l'œuvre quotidiennement, dans ses échanges avec celle qui est censée occuper le rôle de mère. La caméra suit la sortie de Maxime pour ensuite se tourner vers ce qui semble être la porte vitrée d'un meuble dans lequel le visage de la mère se reflète. Nous voyons apparaître alors une photo des trois membres de la famille. La mère enlace le frère de Maxime avec un nouveau sèche-cheveux entre les mains en guise de cadeau tandis que le jeune homme est, quant à lui, légèrement en retrait, les yeux fermés, suggérant que sa présence et son image importent peu. L'amour maternel semble uniquement réservé au fils absent.

Plus tard dans le long-métrage, elle revient vers lui, calmée. Maxime s'occupe du linge, sous son regard, et ne semble pouvoir échanger avec elle que sur des sujets liés au quotidien, lui signalant que la mère de Rivette va leur donner un nouveau sèche-linge. Sans aucun remerciement, elle se contente de faire une blague sur la tête dure de Maxime qui a « pété la télécommande ». Elle s'inquiète de savoir s'il a mangé et le prend par les sentiments en lui proposant de faire une « roue suisse », plat qu'elle avait l'habitude de faire pour son frère et lui quand ils étaient petits. Face à l'air dubitatif de son fils, elle ajoute : « si on peut plus se donner une petite chance. » Nous les retrouvons ensuite attablés l'un en face de l'autre, Maxime ayant visiblement accepté la main tendue de sa mère. En champ-contrechamp, la caméra nous montre Maxime qui semble se régaler du repas préparé tandis qu'elle le contemple avec un sourire timide. Une nouvelle entente se développe entre le duo. Maxime essaye même de la faire rire en lui faisant écouter le message d'accueil de Julien, son frère, mais trop obnubilée par les nombreux appels laissés sans réponse, elle ne s'en amuse pas mais reste toutefois souriante. Après un long silence, elle change alors de visage et lui somme de lui rendre son argent, estimant qu'elle est apte à le gérer. Tout le jeu de manipulation auquel elle s'adonne se voit enfin révélé. Maxime se lève et quitte les lieux face à l'incompréhension de sa mère. Elle insiste sur le fait que ce sont deux adultes capables de parler mais très vite, le naturel reprend le dessus. Réalisant que son stratagème ne fonctionne pas, elle le frappe à nouveau. La caméra se resserre sur leurs visages, passant de l'un à l'autre de façon très agitée. Quand Maxime la maintient et lui affirme qu'il ne lui rendra pas son argent, elle finit par lui cracher au visage, démontrant le peu de respect qu'elle a à son égard. La caméra est alors au

⁴⁶¹ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

plus près, elle suit Maxime dont l'agitation est telle que son visage sort, à nouveau, du cadre. Sa mère, très calme, se met à se moquer de lui, comme déjà mentionné précédemment, passant de la manipulation à l'humiliation. Maxime, qui refuse toute violence envers elle, ne parvient à mettre fin à ce supplice qu'en déportant sa rage sur le miroir qu'il brise.

Ce n'est qu'avec *Laurence Anyways* que nous voyons un personnage queer devenir véritablement violent puisque la jeune femme attaque sauvagement l'homme du bar. Toutefois, cette violence apparaît davantage comme une séquence de révolte pour les personnages transgenres qui subissent régulièrement les coups. Face à cet homme masculiniste, à la musculature puissante, Laurence s'affirme et prend le dessus, sortant de ce statut de victime autrefois conféré aux protagonistes queers, comme nous allons le voir dans le point qui suit.

5.2.5. Le statut de la victime

Si les personnages queers ne provoquent pas de dégoût, ne sont pas des caricatures comiques, des personnages tragiques, pervers ou violents, ils sont tout simplement des victimes qui connaissent généralement un sort funeste. Sébastien, homme gay dans le film *Soudain l'été dernier* de Joseph L. Mankiewicz se fait, par exemple, littéralement dévorer par des espagnols. Nombreux sont les protagonistes transsexuels qui décèdent comme le célèbre exemple du film *Boys don't cry* où le jeune héros transsexuel, Brandon, se fait assassiner sauvagement. Chez Xavier Dolan, en ce qui concerne le statut de victime, les personnages queers, même s'ils subissent encore des violences, ne semblent pas répondre aux clichés de la victime comme ce fut le cas dans le cinéma mainstream hollywoodien. Si, comme nous l'avons vu, ceux-ci refusent d'endosser le rôle de bourreau, ils réfutent tout autant celui de victime.

Comme nous venons de le voir, *Laurence Anyways* nous dépeint une séquence teintée d'homophobie avec cet homme dans le bar qui n'hésite pas à venir envahir l'espace personnel de la jeune femme pour répondre à sa curiosité. Mais c'est Laurence elle-même qui provoque la bagarre par un coup de tête qui fait perdre pied à son interlocuteur et semble avoir le dessus au vu des plans qui suivent, suggérant un effet-miroir simple : l'homme git au sol tandis que Laurence le frappe. Néanmoins, ce rôle de victime se traduit également par la perte simultanée de tout ce qui compose sa vie. « Nous sommes devant son exclusion totale : Fred est partie, sa mère et son père refusent de lui parler, elle a perdu son emploi et elle subit l'injure en faisant face à une solitude blessante. »⁴⁶² Pourtant, comme lors de la bagarre, elle refuse d'être victime. Quand les Five Roses lui tendent la main, elle reprend le dessus et ne se laisse pas abattre afin de devenir enfin qui elle souhaite, que ce soit d'un point de vue professionnel – où elle peut s'adonner à plein temps à sa passion de l'écriture – mais aussi personnel. A contrario, Fred, préférant se ranger dans la norme plutôt que de vivre son amour pour Laurence, s'enfonce dans sa dépression. Elle termine dans un petit appartement, seule, devant partager la garde de ce fils qu'elle n'aime même pas autant que Laurence, selon ses mots.

⁴⁶² BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 124.

Dans *J'ai tué ma mère*, Hubert subit une agression homophobe de la part d'élèves : « dans une séquence filmée dans la pénombre, Hubert est roué de coups par des jeunes du pensionnat [...] ; puis on distingue pendant quelques secondes les stigmates de l'agression sur son visage lorsqu'il est dans la voiture avec Antonin. »⁴⁶³ Ces plans sont entrecoupés par ceux de Chantale découvrant les vidéos amateurs de son fils. Est-il châtié pour sa sexualité dite marginale ou pour ses aveux de désamour filial ? S'il y a bien agression, durant cette séquence, Dolan fait résonner la mélodie de Nicholas Savard-L'Herbier, compositeur du film, et rend, de ce fait, imperceptible tous les propos des agresseurs, leur coupant littéralement la parole et créant ainsi une mise à distance. De plus, comme l'explique Laurent Beurdeley, la seule conséquence de cette agression se résume aux quelques secondes dans la voiture auprès de son copain. Dolan n'accorde que très peu de crédit à cette agression et Hubert n'agit pas en victime : il se relève et n'accepte pas l'aide des autres élèves qui l'arrêtent à son retour dans l'école. C'est d'ailleurs Antonin qu'il appelle quand il désire quitter le pensionnat, démontrant que « l'homosexualité d'Hubert est parfaitement assumée, du moins à l'extérieur du foyer familial ». ⁴⁶⁴

La violence envers le personnage queer s'avère davantage exploitée dans *Tom à la ferme*. Toutefois, si Francis se montre agressif et menaçant, Tom se défend à chaque nouvelle attaque. Il ne prononce pas son discours à la cérémonie, malgré les menaces de Francis. Quand le fermier l'agresse aux toilettes, Tom réagit, se défend face à cet homme puissant, exigeant qu'il arrête de le toucher. Après avoir découvert la photo de Sara et Guillaume, Tom refuse de rentrer dans son jeu, il n'a pas peur de lui dire qu'il va tout avouer à Agathe. Il provoque une nouvelle fois le fermier quand il parle au nom de Sara, inventant une vie sexuelle aux deux amants pour déstabiliser son auditoire. En réalité, Tom ne reste pas par peur mais parce qu'il se trouve sous emprise. Une domination dont il va se sortir contrairement au fermier qui apparaît finalement, dans un report partiel, comme la vraie victime de sa propre mère qu'il n'arrive pas à quitter. Sa violence s'explique aussi en partie par cette relation fusionnelle impossible à briser, « des liens qui oppressent, qui se ferment sur eux en ligature »⁴⁶⁵, tout comme Hubert et Chantale dans *J'ai tué ma mère*. Ses supplications, à la fin du film, pour que Tom reste à ses côtés, font de lui le véritable martyr.

Dans *Juste la fin du monde*, Louis refuse depuis toujours d'être victime de sa famille dysfonctionnelle. Comme sa mère l'affirme, « il a fait et toujours fait ce qu'il avait à faire », défendant quiconque de se plaindre de l'absence du jeune homme. Dans son livre, Beurdeley explique qu'il « [p]èse sur lui le soupçon de mépriser et d'avoir honte de sa famille. S'il est parti, c'est parce qu'il avait envie de se réaliser ailleurs ; son homosexualité n'est pas la cause unique de son départ. »⁴⁶⁶ Tout comme Francis s'apparente davantage à la victime dans *Tom à la ferme*, c'est Antoine qui endosse ce rôle au sein de la famille. Nous comprenons, quand Martine discute avec Louis et qu'elle la qualifie comme « l'homme de la maison » que c'est

⁴⁶³ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁶⁶ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 324.

avec lui qu'elle entretenait le lien incestuel. Avec son départ, Antoine a dû prendre le rôle de père dont il ne veut pas et, paradoxalement, jalouse la manière dont Louis semble véritablement considéré comme le patriarche par Martine et Suzanne. La mère demande à Louis de les encourager, de les « autoriser », affirmant que ce qu'elle leur dit, elle, ça n'a pas de poids, « c'est qu' du vent ». Elle confirme que Suzanne souhaite partir, loin de préférence, à l'image de Louis et ajoute qu'en ce qui concerne Antoine, elle sent qu'il voudrait plus de liberté, ne plus rien devoir mais, se sentant responsable, il ne peut s'échapper malgré ses envies d'ailleurs (comme le suggère son voyage en Chine dont Catherine apprend l'existence fortuitement pendant le repas). Louis est finalement le seul à sortir de cette maison et, comme déjà cité plus haut à travers les propos d'Anna Corral Fullà, Dolan insiste sur « [l]e départ et l'émancipation apaisante »⁴⁶⁷ du personnage. Il a choisi de mener une vie à distance, tout comme Maxime met tout en place pour tenter de mener une vie meilleure en Australie, loin de ce foyer destructeur et de cette mère qui perd finalement son second fils. En définitive, chez Dolan, les victimes ne sont jamais celles qui y paraissent.

A travers les différents sous-points, nous avons pu dégager la manière dont Dolan représente la sphère familiale et les divers reports qui s'opèrent entre les personnages queers et celle-ci : qu'ils soient simples – à savoir de véritables effets miroir –, ou encore partiels avec des déplacements. Notre dernier point consiste à nous interroger sur la manière dont ces relations familiales, qui peuvent être toxiques, influencent la construction identitaire des personnages de Xavier Dolan et comment ceux-ci peuvent trouver une porte de sortie. Quel est l'impact sur leur identité sexuelle ? Cette cellule familiale préfigure-t-elle la société ou observe-t-on un second niveau de transfert, un autre effet miroir ? La société serait-elle davantage considérée comme un refuge plutôt qu'une menace par le biais duquel les protagonistes de Xavier Dolan pourraient s'émanciper ?

5.3. La construction identitaire des personnages

Dolan, avec sa caméra, filme ses protagonistes queers en jouant constamment sur les notions de corps morcelé et corps unifié. Cette approche esthétique s'avère fondamentale dans la résolution du conflit antœdipien qui lie le duo mère-fils et qui impacte inévitablement la construction identitaire de ces personnages. Avant de nous focaliser sur les éléments filmiques de notre corpus permettant de répondre à la problématique, nous allons revenir sur les concepts d'Œdipe et d'Antœdipe qui sont à l'œuvre dans la filmographie du cinéaste mais aussi sur les théories du pédiatre Donald Winnicott et son approche de la « mère suffisamment bonne ».

Comme nous l'avons vu, la relation entre la matriarche et le fils s'avère systématiquement problématique dans la filmographie du cinéaste. Selon les termes de Bella Habip :

« [la] recherche naturelle d'unité du couple mère-enfant est conceptualisée par [Racamier] sous le terme de 'séduction narcissique', nécessaire au début mais dont la

⁴⁶⁷ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 166.

persistance au-delà d'un temps deviendra source de nombreux obstacles pour la croissance psychique, aussi bien de celle de l'enfant que de celle de la mère.»⁴⁶⁸

A ce lien entre la mère et son fils, vient s'ajouter l'absence du père déjà mentionnée, qu'elle soit physique ou marquée par un désinvestissement. D'après Nicolas Rabain, Xavier Dolan « erre sur les sentiers arides de la quête d'un père non seulement aimant et narcissiquement valorisant, mais aussi d'un rival œdipien auquel se confronter. »⁴⁶⁹ L'auteur va plus loin en s'appuyant sur le livre du psychanalyste Luis Kancyper⁴⁷⁰, qui met en exergue « la notion de confrontation intergénérationnelle [...] en tant qu'opérateur et condition indispensable au processus de subjectivation. »⁴⁷¹ Il établit trois types de configuration : la première, idéale, présente une confrontation intergénérationnelle qui permet « un détachement progressif entre les adolescents et leurs parents. Les conflits psychiques sous-jacents sont majoritairement orchestrés par la dynamique œdipienne. Il s'agit là d'une *confrontation* dite *trophique* dans la mesure où elle favorise le processus de subjectivation. »⁴⁷² Ce schéma n'existe pas chez Dolan. Dans le deuxième cas de figure, « la confrontation entre les deux générations ne contribue pas à une plus grande autonomie de l'une par rapport à l'autre. Ici, la prépondérance de liens de nature narcissique est à l'origine d'une *confrontation* de nature *mortifère*. »⁴⁷³ Nous revenons ici à la « séduction narcissique » conceptualisée par Racamier. Les conflits entre Hubert et Chantale dans *J'ai tué ma mère* illustrent ce second cas : « des hurlements en boucle, sans aucun réaménagement de leur lien. »⁴⁷⁴ Nous observons la même dynamique dans d'autres films : la famille de Louis (*Juste la fin du monde*) ne cesse de se hurler dessus sans jamais parvenir à se comprendre tandis que la mère de Francis (*Tom à la ferme*) ne sait que lui aboyer des ordres. Enfin, la dernière situation se caractérise par « l'absence de confrontation » où les conflits entre adolescent·e·s et parents sont fuis et restent constamment évités. Chez Dolan, nous retrouvons dans cette troisième catégorie la relation avec la figure du père.⁴⁷⁵ Kancyper conclut :

« [e]n empêchant la genèse d'une opposition chez leurs enfants, ces adultes défavorisent du même coup la dialectique intergénérationnelle nécessaire au processus de séparation. Ce déni de la haine et de l'ambivalence renvoie aux deux types d'éducation pathogène identifiés par Freud : la sévérité excessive et le laxisme. Quoi qu'à l'opposé l'un de l'autre, le moi reste, dans ces deux cas, insuffisamment différencié des objets parentaux ». ⁴⁷⁶

Le long-métrage *J'ai tué ma mère* laisse entrevoir les deux types d'éducation à travers le père et sa sévérité excessive face à la mère laxiste. Hubert lui reproche d'ailleurs la manière dont elle l'a élevé, lui demandant, lors d'un repas, si les autres mères éduquent leur fils comme elle

⁴⁶⁸ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁶⁹ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁷⁰ KANCYPER, Luis, *La confrontation entre les générations Étude psychanalytique*, Paris, L'Harmattan, 2018, 220 p.

⁴⁷¹ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

⁴⁷⁵ *Ibidem.*

⁴⁷⁶ *Ibidem.*

l'a fait. Nous l'avons vu, *Tom à la ferme* laisse entrevoir une mère sévère avec son fils, le giflant à la moindre contrariété. Dans *Juste la fin du monde*, Martine, semble, quant à elle, dépourvue de la moindre autorité, passant l'après-midi à rappeler ses enfants à l'ordre, en vain. La mère de Matthias (*Matthias et Maxime*) apparaît très dure avec lui, elle vit une relation incestuelle avec son fils qui lui rappelle l'homme défaillant avec qui elle a partagé sa vie. Les cas de Maxime et Laurence (*Laurence Anyways*) sont plus singuliers. Pour le premier, Manon s'avère complètement malade et désinvestie de son statut parental. Alors que la mère de Laurence, que « plus rien n'étonne » apparaît distante et dure. De façon générale, ces figures maternelles ne répondent pas aux critères de ce que Donald Winnicott nomme « la mère suffisamment bonne ».

D'après le pédiatre, la génitrice développe pour son enfant « la préoccupation maternelle primaire », concept qu'il décrit comme « un état d'empathie de la mère qui s'identifie plus ou moins consciemment à son nouveau-né pour savoir ce dont il a besoin, comment le porter ('holding') et comment le traiter ('handling'). »⁴⁷⁷ L'attention pour son nouveau-né s'avère constante, la mère se détournant d'elle-même et de ses propres intérêts. Mais il est primordial que celle-ci soit « en capacité de s'en libérer au fur et à mesure que le bébé grandit ». ⁴⁷⁸ Winnicott développe alors le concept de la « mère suffisamment bonne » selon lequel la mère doit laisser l'enfant expérimenter frustration et manque afin d'être capable de ressentir ses propres besoins. « Un environnement trop bon qui ne laisserait pas la place à l'attente et comblerait instantanément tous les besoins priverait le bébé de la possibilité d'éprouver des envies et de se manifester. »⁴⁷⁹ Néanmoins, toujours selon le pédiatre, un environnement qui ne serait pas « suffisamment bon », ne répondant pas aux besoins de l'enfant, ne fournirait pas le cadre nécessaire à la construction de sa personnalité.

« Le Moi précocement du bébé, non soutenu par les soins maternels qui lui permettraient de se rassembler, ne pourrait faire face constamment aux empiétements de la réalité extérieure et aux exigences pulsionnelles. Dans ce contexte carencé, l'enfant serait aux prises avec une angoisse extrême. Son Moi resterait immature et risquerait même la désintégration, le morcellement. »⁴⁸⁰

Comme l'explique Chady PrévotEAU, psychologue clinicienne, la mère ne doit être ni trop absente, ni trop envahissante. Selon Winnicott, « le trop-plein d'amour peut être aussi toxique que le manque. Le 'trop-peu' fait souffrir l'enfant de carences, le 'trop' maintient l'enfant dans une sensation de toute-puissance et d'omnipotence, plus précisément, il empêche l'identification du moi comme différencié de la mère. »⁴⁸¹ Chez Dolan, nous observons d'un côté des mères qui ne parviennent pas à se libérer du lien primaire avec leur fils et de l'autre, des mères qui n'ont simplement pas rempli leur rôle. Ainsi, aucune d'entre elles ne peut être qualifiée de « mère suffisamment bonne » selon les critères de Winnicott. Comme le formule

⁴⁷⁷ PETITEAU, Alice, « Winnicott : « La mère suffisamment bonne », *Alice Petiteau psychologue*, mars 2020, consulté le 30 juin 2025, <https://www.psychologue-montpellier34.fr/2019/01/07/winnicott-la-m%C3%A8re-suffisamment-bonne/>

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ PREVOTEAU, Chady, « La mère suffisamment bonne : ni trop, ni pas assez », *Santé mentale*, n°220, Septembre 2017, p. 12.

Nicolas Rabain, le projet du cinéaste et de ses personnages, dans tous les films du corpus, s'avère toujours le même : « le désinvestissement des objets parentaux au profit d'objets de substitution, en vue d'une issue exogamique.⁴⁸² »⁴⁸³

5.3.1. Mères pas « suffisamment bonnes » : le renforcement du lien primaire

J'ai tué ma mère nous présente une figure maternelle avec qui le lien originare n'a jamais été rompu. Le film débute d'ailleurs par les mots de Guy de Maupassant sur la relation à la mère : « On aime sa mère presque sans le savoir, et on ne prend conscience de toute la profondeur des racines de cet amour qu'au moment de la séparation dernière. » Comme l'explique Bella Habip, la citation nous ouvre la voie vers une relation à la mère, « problématisée sous l'effet d'un deuil. Il y est question d'une position dépressive de l'auteur qui revisite son objet perdu et qui amorce là un travail de deuil. Or dans ce film il s'agit d'un non deuil et ce travail de deuil est à faire, à construire. »⁴⁸⁴

Après la citation, Hubert apparaît de façon morcelée, dans les plans en noir et blanc déjà évoqués, dans lesquels il se livre sur sa relation avec sa mère. Les premières paroles du jeune homme annoncent, dès le départ, la relation problématique : « Je ne sais pas ce qui s'est passé, quand j'étais petit, on s'aimait. Je l'aime, je peux la regarder, lui dire allo, être à côté d'elle, mais je peux pas être son fils. Je pourrais être le fils de n'importe qui, mais pas d'elle. » Hubert, prisonnier de cette relation, ne parvient pas à identifier le problème mais exprime sa souffrance par la violence à l'encontre de la matriarche. Nous comprenons la nature exacte de leur lien passé quand le jeune homme ajoute, face caméra : « quand j'étais petit, ma mère puis moi on était comme des amis. Ses collègues arrêtaient pas de lui dire à quel point j'étais un enfant-roi et qu'elles, ça ferait longtemps qu'elles lui auraient botté le cul ! » Nous commençons à entrevoir les prémices du schéma incestuel. En effet, nous l'avons souligné tout à l'heure, l'enfant n'est ni l'équivalent d'un adulte, d'un ami ou d'un confident or c'est le genre de relation instaurée par Chantale avec son fils. Quand la mère se confie à Denise, elle semble nostalgique du temps passé où son fils lui disait tout alors qu'aujourd'hui, elle ne peut même plus ouvrir la bouche. Leurs moments, leurs souvenirs ont presque disparu. Dolan filme cette discussion dans une alternance de plans : l'une puis l'autre, toujours au bord du cadre, venant souligner la solitude et la perte de Chantale. Hubert lui reproche de l'envoyer loin des gens qu'il aime parce qu'elle a été incompétente avec lui, qu'elle ne savait pas comment être sa mère. Il la blâme pour son manque de discipline, sa souplesse l'ayant conduit là où il est. Très en colère à l'idée de retourner dans son pensionnat, la violence le submerge tandis qu'il l'accuse de mal l'aimer et porte presque la main sur elle, se ravisant instantanément.

Comme le titre l'évoque, Hubert va donc chercher à tuer sa mère, de façon symbolique, pour amorcer un travail de deuil. S'exprime alors la notion de meurtriel évoquée plus haut. Le jeune

⁴⁸² Lorsque la recherche du ou de la partenaire se fait en dehors de sa communauté ou de son groupe social.

⁴⁸³ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁸⁴ HABIP, Bella, *art. cit.*

homme l'exécute d'abord pour une rédaction à destination de sa professeure d'économie sur le travail de l'un de ses parents où l'adolescent ment sur la mort de sa mère afin de ne pas avoir à parler d'elle. Suite à cet événement, nous retrouvons le couple attablé, Hubert refusant d'entrer en dialogue avec Chantale et se lançant dans une joute verbale haineuse. Elle lui demande s'il pense que beaucoup de jeunes parlent de cette manière à leur mère. Hubert la questionne à son tour sur la manière dont elle l'a élevé par rapport aux autres mères. Iels apparaissent, en alternance, seul·e au bord du cadre, comme lors de la discussion de Denise et Chantale. Ce cadrage évoque, à nouveau, leur isolement et leur enfermement dans cette relation conflictuelle mais donne aussi le sentiment de ne pas être complet, comme s'il manquait un élément, évoquant l'impossible séparation du duo. Selon Chantale Gingras, « [o]n découvre que ce fils, souffrant de l'absence du père [est] placé malgré lui dans une sorte de relation maritale avec sa mère restée seule »⁴⁸⁵. Elle ajoute : « il est appelé à faire la conversation comme le ferait un conjoint »⁴⁸⁶.

Hubert cherche à s'autonomiser lorsqu'il évoque l'idée de prendre un appartement. Nous l'avons vu plus haut, sa mère, manipulatrice, accepte dans un premier temps mais change d'avis le lendemain, jugeant qu'il n'en est pas capable. Dans les familles incestuelles, comme l'explique Dominique Klopfert, « [l]es tentatives d'autonomisation de l'enfant seront réprimées à coup d'intimidations, disqualifications, rétorsions, punitions ou chantages pour sceller les choses dans l'immobile »⁴⁸⁷. Ce refus d'indépendance marque la deuxième mise à mort de sa mère par Hubert. Le plan qui suit la fuite de Hubert dans sa chambre représente sa mère – le teint blafard et entourée de fleurs – allongée sur son lit de mort, donnant vie au fantasme du garçon⁴⁸⁸. Le visage de l'adolescent apparaît ensuite dans le coin inférieur droit de l'écran, dans sa chambre, complètement incompris⁴⁸⁹.

Néanmoins, après avoir assisté à un moment de complicité entre Antonin et sa mère, Hubert, nostalgique, est renvoyé dans le passé. Un flashback nous montre un instant heureux alors qu'il était petit. Pourtant, si ce souvenir semble joyeux de prime à bord – nous voyons en effet Hubert courir dans un champ avec Chantale –, des éléments rendent ce souvenir plus ambigu qu'il n'y paraît : alors que des nuages teintés de rouge se dessinent dans le ciel, Hubert apparaît allongé sur le sol, vêtu d'un déguisement de roi (tel le rôle qu'il va exercer dans le couple). Le dernier plan correspond à celui de leurs deux mains qui se rejoignent, scellant définitivement leur union incestuelle⁴⁹⁰. Hubert dit alors à sa mère qu'il l'aime et se lance dans un processus de réparation, inhérent à la position dépressive développée par Klein, comme mentionné précédemment. Nicolas Rabain observe toutefois que « [Celle-ci] reste [...] à l'état d'ébauche, ce dont témoignent les tentatives de réparation transitoire d'Hubert : ranger de fond en comble

⁴⁸⁵ GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ KLOPFERT, Dominique, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁸ Voir annexe, photogrammes n°14 p. 146.

⁴⁸⁹ Voir annexe, photogrammes n°1 p. 134.

⁴⁹⁰ Voir annexe, photogrammes n°13 p. 145.

l'appartement alors que sa mère est absente, telle une fée du logis. À peine la mère rentrée, les disputes ne tardent pas à reprendre de plus belle. »⁴⁹¹ En effet, suite à l'incident au vidéoclub, les deux protagonistes se disputent à nouveau violemment, Hubert marquant une nouvelle fois son envie de s'éloigner de la matriarche : « Je ne peux plus vivre avec toi... Tu m'égorges la vie ! Je veux juste m'enfuir ; m'enfuir dans un désert ; creuser un trou dans la dune, sans air, sans eau, sans rien ; mais au moins, je serai débarrassé de toi ! » Chantale, niant toute tentative d'émancipation, continue sa ligature en affirmant que même dans ce cas de figure, il l'appellerait encore pour lui demander son aide. Cette porte du véhicule que Hubert ne parvient pas à ouvrir renforce encore cette idée. « Si la haine de la mère est crue, massive et irrépessible [...], elle ne permet de fait aucune séparation. Elle fait de la génitrice une divinité surhumaine, toute-puissante, effrayante tant elle résiste avec ténacité à l'agressivité du fils »⁴⁹² L'adolescent évoque à cet instant le suicide comme dernière échappatoire. Selon Dominique Klopfert :

« quand les appels restent sans réponse, l'impasse indifférenciatrice (corps commun) peut mener à se détruire soi pour détruire l'autre : c'est alors l'autre en soi (la partie indifférenciée) qu'on gave, prive, mutile ou met en danger pour tenter d'exister. Cela peut aller jusqu'à la tentative de suicide, monstration désespérée qui témoigne de l'appel à vivre, à ce que cesse la confusion. »⁴⁹³

Hubert n'a, de ce fait, pas réellement envie de mourir mais souhaite sortir de cette impasse, comme en témoignent les mots qu'il prononce face à sa caméra : « On devrait pouvoir se tuer, idéalement, dans nos têtes, puis renaître après. Pouvoir parler, se regarder, être ensemble comme si on s'était jamais rencontré avant. Ma mère, puis moi, si on était des inconnus, je suis sûr qu'on s'aimerait bien. ». « Winnicott avance que *'la destruction joue son rôle en fabriquant la réalité, en plaçant l'objet en dehors de soi'*. Si haïr la mère témoigne du besoin de s'en différencier, de s'en séparer, rien ne garantit en revanche que l'entreprise aboutira. »⁴⁹⁴ Suite à cet épisode, l'adolescent retrouve son père qu'il ne voit qu'occasionnellement. À son arrivée, l'adolescent le serre dans ses bras et se confie sur le calvaire qu'il vit avec sa mère, espérant qu'il vienne, comme évoqué précédemment, « desserrer la ligature incestuelle. »⁴⁹⁵ Quand Hubert comprend la manipulation dont il est l'objet, sa colère redouble et le plan suivant, représentant cette vitre qui se brise, accentue encore le morcellement de sa personne.

Paradoxalement, alors que la mère tente d'éloigner Hubert, lassée de ses comportements, nous observons, comme Chantale Gingras le formule, un refus pour l'adolescent de voir son histoire d'amour avec sa mère se terminer : « [l]es quelques scènes filmées en noir et blanc, tournées en secret par Hubert dans les toilettes de la maison (sorte d'isoloir où le Ça peut enfin s'exprimer), dans lesquelles il dit à la caméra ce qu'il pense réellement de sa mère, sont marquées par la dénégation. »⁴⁹⁶ Il semble être dans une ambivalence constante, comme ses paroles en

⁴⁹¹ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ KLOPFERT, Dominique, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁹⁴ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁹⁵ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁴⁹⁶ GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

témoignent : « Au fond c'est vrai que je l'aime mais pas d'un amour de fils. C'est bizarre parce que si quelqu'un lui faisait du mal, c'est sûr que je voudrais tuer cette personne. En même temps, je peux penser à une centaine de personnes que j'aime plus que ma mère. » Nicolas Rabain va plus loin quant à l'ambiguïté de cette relation :

« Hubert préfère rester sous le toit d'un objet parental haï duquel il ne parvient pourtant pas à s'éloigner : ingrat envers celle qui l'a élevé et paradoxalement incapable de s'en affranchir ; partagé entre une soif de liberté et un incompréhensible besoin de retour vers celle qu'il dit exécrer. [...] Le prix : une lutte effrénée contre l'angoisse, la menace dépressive voire l'effondrement mélancolique. »⁴⁹⁷

Juste avant de monter dans le bus, Hubert demande à sa mère ce qu'elle ferait s'il mourait demain. Il n'attend pas sa réponse et quitte les lieux. A nouveau au bord du cadre, sa moitié la quittant, elle susurre alors, une fois seule : « je mourrais demain », démontrant toute la sincérité de ses quelques mots. Il ne s'agit pas d'une énième manipulation pour obtenir quelque chose de la part de son fils. Cette phrase, lourde de sens, évoque l'impossibilité de vivre sans Hubert, partageant symboliquement le même corps, l'un ne peut survivre à la mort de l'autre.

Le dernier matricide se produit alors que Hubert se trouve au pensionnat. La caméra se positionne derrière lui et effectue un long travelling avant, laissant entrevoir sa nuque. Hubert traverse au ralenti les locaux. Ce type de plan n'est pas sans rappeler le travail de Gus Van Sant qui utilise ce procédé afin de rendre compte de la psychologie de ses personnages qui « apparaissent comme isolés en eux-mêmes, errant dans des espaces trop grands. »⁴⁹⁸ Hubert déambule dans son lycée, à la manière des protagonistes d'*Elephant* (2003)^{499,500} Il s'apprête, lui aussi, à commettre son propre massacre. Nous voyons apparaître furtivement des colombes, signe de paix et de liberté pour Hubert, et deux tableaux : *Ecce Homo* (Caravage) – Ponce Pilate présente Jésus à la foule avant sa crucifixion⁵⁰¹ – et *La Cène* (Léonard de Vinci) – le dernier repas de Jésus – évoquant la crucifixion symbolique de la mère dans la rédaction qu'il rend à la suite de ce plan, intitulée : *J'ai tué ma mère*. Néanmoins, Hubert, après une soirée, sous l'effet de la drogue, tente de renouer le dialogue avec Chantale. La caméra quitte rapidement la pièce par un mouvement de travelling arrière pour leur laisser cet instant d'intimité. Nous ne connaissons jamais le contenu de leur discussion. Cette proximité n'est toutefois pas naturelle, Hubert semble mal à l'aise le lendemain, dans la voiture. Il avoue à sa mère, déçue, que la drogue a sans doute parlé pour lui. Elle le coupe par un « bonne journée », ne voulant pas entendre et faire face à une nouvelle désillusion. Cette réconciliation s'avère de courte durée puisque le soir-même, il menace à nouveau de partir.

⁴⁹⁷ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁴⁹⁸ LAGUARDA, Alice, « *Elephant* : misère de l'adolescence dans une modernité en crise », *Décadrages : cinéma, à travers champs*, 19, 2011, pp. 21-29 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/decadrages.304>

⁴⁹⁹ Le film met en scène deux élèves munis d'armes qui pénètrent dans le lycée où ils tuent et blessent plusieurs personnes. / Voir annexe, photogrammes n°5 pp. 137-138.

⁵⁰⁰ Un plan similaire de Chantale apparaît à la fin du film, alors qu'elle déambule dans les couloirs de son bureau, isolée de son fils qui a quitté le foyer familial suite à leur dernière violente dispute. Elle reçoit, quelques minutes plus tard, l'appel du directeur qui lui annonce la fugue de Hubert. / Voir annexe, photogrammes n°5 p. 137-138.

⁵⁰¹ « *Ecce Homo* », *Le ciné-club de Caen*, consulté le 8 juillet 2025, <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/eccehomo.htm>

Cette instabilité dans le relation, ce jeu du chat et de la souris se traduit particulièrement à travers deux séquences construites de manière assez identique mais inversées : Chantale fait irruption dans la classe de Hubert, au début du film, après avoir appris sa mort présumée. Il s'échappe littéralement, ne souhaitant pas la confronter. La caméra suit Hubert et sa mère qui le course dans les couloirs de l'école, au ralenti. Le rythme normal est recouvré alors que l'adolescent se retourne et fait basculer Chantale avant de sortir de l'enceinte de l'école. L'autre séquence apparaît à la fin du long-métrage, alors que Chantale a desserré la ligature en envoyant son fils au pensionnat. Juste avant de fuguer de l'établissement, « [u]ne scène fantasmagorique évoque ce mouvement antœdipien qui vise plutôt l'union narcissique avec la mère primaire »⁵⁰² : dans un champ-contrechamp, nous voyons Hubert, en costume, et sa mère, en robe de mariée, se faire face dans une forêt.⁵⁰³ Celle-ci se met à courir et l'adolescent la poursuit. Nous les suivons alors, au ralenti, et, de la même manière, comme un miroir de la première séquence, c'est cette fois la mère de Hubert qui le repousse et le fait tomber. Chaque fois que le jeune homme parvient à attraper sa main, elle finit par s'échapper, le laissant seul au sol. Hubert, toujours habité par ses paradoxes, sent que la relation lui échappe. Il ne peut la laisser s'échapper au point que Chantale ne fréquente d'ailleurs jamais qui que ce soit : « elle reste autrement dit une Vierge Marie à laquelle seul le fils a accès. »⁵⁰⁴

Si, comme nous l'avons vu, les tentatives de séparation sont nombreuses, nous restons pourtant, comme le souligne Nicolas Rabain, « en-deçà du chiffre deux » tout au long du film.

« [L]'autre est davantage un *alter ego* qu'un objet différencié de manière nette. Ses frontières sont confondues avec celles du moi. Quant à celui qui devrait faire office de tiers, il est systématiquement absent, démissionnaire, insaisissable, désinvesti de ses fonctions familiales. Son désir est tourné ailleurs, loin des protagonistes, loin de la dyade. En somme, le tiers n'est pas advenu et le réalisateur tente contre vents et marées d'être reconnu, investi, aimé par une entité qui viendrait le séparer de sa mère. »⁵⁰⁵

Ainsi, Hubert va tenter de s'éloigner de Chantale en la substituant par d'autres figures. La première qui apparaît à l'adolescent est la mère d'Antonin. Il envie la relation très complice que son petit copain entretient avec Hélène. Comme nous l'avons vu, elle appartient à une catégorie sociale supérieure or, « l'adolescent est souvent disposé à désinvestir ses parents réels au profit de figures identificatoires perçues comme plus nobles ».⁵⁰⁶ Elle paraît à Hubert plus intelligente et plus raffinée que sa propre mère. Elle s'intéresse à son travail, félicitant les deux amoureux pour leurs peintures après son passage à l'école. Elle est encourageante et va même jusqu'à leur confier la décoration de son bureau. Dans son appartement, nous apercevons un tableau de Gustav Klimt (*Les Trois Âges de la femme*) qui donne à voir une mère avec son enfant endormi contre son sein.⁵⁰⁷ Comme mentionné, l'enfant, dans la position schizo-paranoïde, ne perçoit la

⁵⁰² HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵⁰³ Voir annexe, photogrammes n° 14 p. 146.

⁵⁰⁴ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁵⁰⁵ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*,

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 222.

mère que comme l'objet « sein », bon ou mauvais. Cette peinture, aperçue dans l'appartement, en plus des autres éléments évoqués, nous permet d'identifier Hélène comme le bon sein aux yeux de Hubert. Quand il observe Antonin et sa mère se courser dans la maison, riant aux éclats, il ne peut s'empêcher de sourire et d'être envieux en comparaison avec sa situation. Néanmoins, à travers ces échanges, nous décelons, peu à peu, une relation tout aussi incestuelle :

« la mère, assez immature, entretient avec son fils des liens privilégiés, de nature quasi fraternelle. Aucune confrontation intergénérationnelle n'est envisageable dans une telle configuration. Hubert reste à l'écart, mal à l'aise face à une imago maternelle de nouveau dangereuse car complaisante et particulièrement séductrice avec son propre fils. »⁵⁰⁸

La dernière séquence où le trio se retrouve se déroule à l'appartement, désormais très sombre, où ils sont réunis autour d'une table en bois qui détonne avec le reste⁵⁰⁹. Hélène propose à Hubert de s'installer chez elle au vu de ses soucis mais ce dernier, ayant ouvert les yeux, reste muet face à toutes ses sollicitations.

Le jeune homme va donc se tourner vers un autre sein : sa professeure d'économie, autre figure plus noble à laquelle se vouer, qui éprouve aussi une fascination pour la maturité de Hubert. En plus d'une complicité intellectuelle évidente, « ils partagent un drame commun : la dérobade du père devant ses responsabilités [...] Hubert et sa prof s'attachent l'un à l'autre, tels deux compagnons de galère. Cette dernière n'incarne-t-elle pas à plus d'un titre la bonne mère, douce, aimante et à consoler ? »⁵¹⁰ En effet, sa professeure vient le récupérer en voiture alors qu'il a quitté l'école et non Chantale, en lui affirmant que son devoir est de s'assurer qu'il va bien, comme une mère devrait le faire (la sienne n'hésite pas à le laisser seul, la nuit, sur un parking et devant leur maison). Entre figure d'autorité liée à sa fonction et son nouveau statut de confidente, « la jeune femme apparaît comme une figure maternelle équilibrée aux yeux d'Hubert. Il s'ouvre à elle, lui demande des services et, aussi, attend d'elle qu'elle fixe les limites qu'il est incapable de déterminer. »⁵¹¹ Elle lui rappelle sans arrêt l'interdit de cette relation hors école, exige qu'il appelle sa mère et le reprend sur la manière dont il lui parle. Le lendemain, nous les retrouvons, côte à côte, au sein d'un même plan (ils sont rarement filmés en bord de cadre, comme c'est le cas pour Hubert et sa mère, à l'exception d'une discussion au restaurant, lorsque celle-ci dévie sur leurs rapports avec leur parent·e). Pourtant, paradoxalement, comme l'explique Gingras :

« même si ses rencontres avec elle comportent beaucoup de cette platitude qu'il reproche à sa mère (propos un peu moralisateurs, absence de réels intérêts communs, attitudes un peu empesées, ambiance froide et peu naturelle, tout autant d'éléments soulignés habilement par les cadrages et les montages, très similaires à ceux qu'on retrouve lors des scènes où figurent Hubert et sa mère⁵¹²...), Hubert y revient naturellement et reste

⁵⁰⁸ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁵⁰⁹ Voir annexe, photogrammes n°11 pp. 143-144.

⁵¹⁰ *Ibidem.*

⁵¹¹ GINGRAS, Chantale, *art. cit.*, pp. 100-102.

⁵¹² Voir annexe, photogrammes n°1 p. 134.

ouvert, même sympathique. Sans doute que, n'étant pas lié par le sang à cette autre figure maternelle, Hubert est plus volontiers enclin à la tolérer... voire à l'aimer. »⁵¹³

Ces rencontres permettent aussi d'aider Hubert, n'hésitant pas à tenter de lui ouvrir les yeux sur la nature de sa relation maternelle à coups de citations, notamment celle du poète Jean Cocteau : « La mère d'un fils ne sera jamais son ami. »

Quand Hubert quitte la maison pour le pensionnat, il découvre une lettre de sa professeure, seul soutien, lui annonçant qu'elle s'en va rejoindre une amie. Tandis que nous suivons l'adolescent se diriger vers son nouveau lieu de vie, la caméra alterne avec des plans de Julie qui fait ses valises, exacerbant encore davantage le sentiment de condamnation du jeune homme. Le dernier message de sa professeure, confirmant son non-retour, pousse alors Hubert à fuguer du pensionnat et à tenter d'apaiser sa relation avec sa propre mère. Le film se clôture avec la fuite de Hubert dans un chalet, qui est en réalité leur première maison familiale (des plans de jouets, d'anges et de fleurs apparaissent furtivement afin de nous le confirmer) dans laquelle il a passé les premières années de sa vie et où il a été heureux. Nous le retrouvons dans la baignoire, après une ultime confession face à sa caméra que nous ne découvrirons pas. Il enlève ses vêtements qu'il plie soigneusement et se lave, blotti dans le fond de la baignoire tel un nourrisson, marquant ici un nouveau commencement et sa propre renaissance. Sa mère le retrouve instinctivement et le rejoint sur les rochers où ils avaient visiblement l'habitude d'aller. La caméra opère un gros plan sur les mains de Hubert qui enlèvent la larme sur la joue de sa mère d'une petite figurine réalisée plus tôt par Antonin. Chantale le rejoint, face à l'eau, et ose enfin un geste d'affection envers son fils. Hubert tente à son tour un rapprochement physique, mère et fils se tenant la main. Nous découvrons, par le biais d'images amateurs, des souvenirs d'enfance heureux entre Chantale et Hubert, dans ce lieu. Apparaît la forêt dans laquelle l'adolescent fantasme le mariage avec sa mère, traduisant ce lien incestuel qui a démarré là-bas. Hubert doit revenir au commencement pour pouvoir renaitre et vivre dans une relation saine et apaisée avec sa mère. Côte à côte, Hubert et elle ne sont plus fragmentés mais se voient enfin filmés dans leur entièreté, dans un plan d'ensemble⁵¹⁴. La dernière image représente des oiseaux qui s'envolent au-dessus de l'eau, semblant confirmer leur nouvelle émancipation.

Cette relation incestuelle entre mère et fils apparaît aussi dans *Juste la fin du monde*. Nous l'avons vu, Martine fait comprendre à Louis qu'elle le considère comme le substitut paternel. Elle lui rappelle que ce n'est pas l'âge qui détermine l'homme de la maison (par rapport à Antoine, le frère aîné) mais bien la stature, le salaire, la chance, la beauté, les dons, le courage, les choses avec lesquelles on naît et que possède le cadet. Elle offre ainsi une vision plus nuancée et complexe de la masculinité que celle véhiculée par Antoine. Cette même séquence se clôture d'ailleurs sur l'émotion de sa mère qui voit dans le regard de Louis, celui de son père. Contrairement à Hubert qui semble avoir trouvé un apaisement avec sa mère, Louis n'a pas eu d'autre choix que de quitter le foyer, au début de la vingtaine, pour fuir cette relation

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Voir annexe, photogrammes n°21 p. 150.

problématique. Toute l'intrigue repose sur les notions de secret et de non-dit, caractéristiques du climat incestuel. Nous observons également la confusion des générations puisque Louis interpelle sa mère par son prénom.

Sa mère souhaite réunir cette famille. Lors du repas, entre les disputes, elle évoque son bonheur que tous les membres du foyer soient présents malgré cette tension permanente. Le film se construit autour de Louis et de ses différents tête-à-tête : celui avec sa sœur, assez bref et, finalement, très en surface, où elle tente de créer un lien avec ce frère qu'elle n'a pas beaucoup connu. Dans la chambre de la jeune femme, la caméra effectue un mouvement de bas vers le haut pour découvrir les dessins de Suzanne : elle nous montre des oiseaux, des papillons et des fleurs mais surtout, plusieurs personnages avec une aile plantée dans le dos et l'un d'eux possédant également un boulet attaché à la jambe.⁵¹⁵ La liberté semble à portée de main dans ce foyer mais est empêchée par ce poids ou entravée par la présence d'une seule aile. Suzanne se démaquille et enlève sa veste, tentant de se montrer telle qu'elle est. Elle propose à Louis de se rapprocher mais il reste debout, à distance. Son tête-à-tête avec Catherine lui permet de comprendre davantage les réactions d'Antoine qui a le sentiment de ne pas mériter l'attention de Louis. Sa mère, elle, tente durant cet échange de le prévenir de la manière dont les choses vont certainement se dérouler mais également de rendre à Louis sa place de patriarche, nous permettant de comprendre encore davantage les raisons de sa distance. Le jeune homme va jusqu'à garder secrète sa véritable adresse, sa mère s'offusquant de lui écrire à l'ancienne. Le dernier tête-à-tête, avec l'ainé, permet à Antoine d'exprimer toute sa rage. Ce n'est qu'après avoir conversé avec tous les membres de la famille que Louis va pouvoir quitter les lieux. Chaque personnage l'interroge sur la raison de sa venue mais personne ne semble prêt à ? veut entendre la réponse dans ce foyer incestuel où règnent secret et non-dit.

Louis veut conserver l'illusion de rester son propre maître mais la réalité le rattrape rapidement. L'enfermement, l'emprise qu'Antoine exerce sur lui (et sur tous les membres de la famille) et son entrave de liberté se traduisent par les plans extrêmement serrés du réalisateur qui ne laissent que peu de latitude aux protagonistes et particulièrement à Louis. À son arrivée, le cinéaste présente le corps entier de Louis durant quelques secondes, dans un plan d'ensemble, avant de se limiter aux gros plans voire très gros plans⁵¹⁶. Quand Dolan ne le filme pas au plus près, morcelant son personnage, il utilise d'autres procédés pour le faire ou le signifier. Après sa discussion avec Catherine où Louis prend conscience qu'il n'est pas complètement étranger à la colère d'Antoine, Dolan filme le jeune homme, face à un miroir, lui-même divisé, morcelant alors le visage de Louis qui se contemple.⁵¹⁷ Dans cette maison, Louis perd peu à peu son unité. Suzanne montre également à Louis les cartes qu'il envoie aux différents membres de la famille – dans un plan accéléré qui permet d'entrevoir la quantité de cartes reçues durant toutes ces années – que tous les appellent « les phrases elliptiques » pour leur brièveté. Ses écrits

⁵¹⁵ Voir annexe, photogrammes n°10 pp. 142-143.

⁵¹⁶ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

⁵¹⁷ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

apparaissent morcelés et lacunaires, à son image. La carte postale n'est pas un choix anodin puisqu'elle représente tout ce qu'il y a de plus impersonnel, ce qui contribue à le tenir à distance et en surface dans cette famille où le moindre mot peut créer un cataclysme. Louis ne leur écrit jamais rien de significatif et préfère paraître constamment en vacances afin de ne jamais avoir à revenir. S'il n'affirme pas son désir d'émancipation, la bande-annonce du film créée par Dolan vient le formuler : « [l]a voix hors-champ de Gaspard Ulliel indique 'qu'il arrive qu'on naisse chez des gens dont on ne comprend pas qu'ils nous soient proches ou reliés par le sang, et dont on s'éloigne. Volontairement. »⁵¹⁸

Dolan joue sur deux procédés afin de signifier le besoin de Louis de s'extirper de cet endroit et d'échapper aux conversations, tout comme son frère, sorte d'alter ego dans la relation à la mère : d'abord, les personnages apparaissent souvent tournés vers les fenêtres ou les portes lors des échanges. Antoine, nous l'avons vu, est tourné vers la fenêtre pendant la quasi-totalité de la discussion entre Louis et Catherine sur leurs enfants. Il se positionne de la même manière à l'évocation des dimanches en famille pour finir par se déplacer à côté de l'entrebâillure de la porte. Quand Louis téléphone à son ami, il s'avère tourné vers la fenêtre tandis qu'il évoque sa peur de sa famille. Le moment le plus révélateur apparaît lors de l'échange avec sa mère où il regarde régulièrement vers la fenêtre. Elle le questionne sur les raisons de son retour mais change de sujet, comme si elle ne voulait pas entendre la réponse. Leur proximité semble désormais si peu naturelle que la mère a besoin d'un prétexte pour se rapprocher : elle lui fait d'abord sentir son parfum avant de le serrer dans ses bras. Pendant cette étreinte, la caméra capte le regard de Louis et nous montre ensuite le contrechamp, une fenêtre ouverte qu'il contemple comme pour se sortir de cette étreinte. Il détourne le regard de la fenêtre pour tenter d'accepter pleinement ce geste de rapprochement mais il semble inéluctablement attiré par celle-ci. Pierre, son amour d'adolescence, quitte d'ailleurs les lieux par la fenêtre, tout comme lui l'a peut-être fait quand il a décidé de quitter le domicile familial. Son sentiment d'oppression va même au-delà des murs de la maison puisque lorsqu'il se trouve dans le jardin avec Antoine et qu'il lui propose d'aller chercher des cigarettes, Louis acquiesce, précisant qu'il a besoin de prendre l'air, de s'éloigner physiquement de cette demeure qui l'étouffe.

Le second procédé concerne l'obsession du temps pour Louis. En effet, selon Anna Corral Fullà, « l'adaptation [de Dolan] est rythmée par le défilé des heures du matin au soir d'une journée, signalé à plusieurs reprises par l'image d'une horloge et la sonnerie d'un coucou, et affirme ainsi la prééminence du temps objectif. »⁵¹⁹ Le coucou retentit deux fois : à son arrivée et à son départ. Mais Dolan va l'utiliser à d'autres moments de la narration : Louis le consulte pendant l'après-midi puis abaisse le regard vers sa montre, comme si le temps énoncé sur l'horloge de la maison n'était pas le même que le sien. L'auteure ajoute que « ce présent du temps objectif se double [...] du temps intime de la conscience. Ce temps subjectif, bien que beaucoup moins saillant que dans la pièce de Lagarce, vient interrompre le cours linéaire du temps au travers de

⁵¹⁸ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 323.

⁵¹⁹ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 164.

l'évocation du passé »⁵²⁰ et notamment les flashback. Mais au-delà de ces interruptions du passé, le temps subjectif s'exprime également par la journée qui semble s'étirer en longueur pour Louis. La caméra se fixe d'ailleurs sur son bras qui se tourne pour consulter sa montre durant le repas à l'extérieur, au cours duquel il n'a rien à dire. Dolan utilise également cette horloge et le défilement du temps comme mise en tension. Nous l'avons vu précédemment, les plans de Louis, transpirant, dans le jardin alors que Suzanne et Antoine l'observent depuis l'intérieur, toujours plus morcelés, sont entrecoupés d'images de l'horloge, le tic-tac retentissant comme une alerte du peu de temps qui lui reste. « La pesanteur du temps du récit de la pièce [...] est [...] figurée [dans le film] à travers la chaleur oppressante qui, au fur et à mesure que la tension entre les personnages monte, se fait de plus en plus insoutenable. »⁵²¹ Arrive alors le dessert où Louis prend enfin la parole avant de quitter les lieux sous la menace d'Antoine, le « patriarche ».

Contrairement à *J'ai tué ma mère*, il n'existe pas de tiers auquel s'accrocher pour sortir de cette relation incestuelle avec la mère, la fuite apparaît donc comme inéluctable pour Louis. Martine a réalisé un transfert sur Antoine, qui, lui, reste prisonnier de cette union. Mais s'éloigner de la mère a des conséquences : la mise à mort de Louis. Au moment du départ, alors que toute la famille a quitté la pièce, le jeune homme consulte sa montre tandis que le coucou résonne pour la dernière fois. Un oiseau sort et s'envole. Louis regarde une ultime fois sa mère par la fenêtre, remet sa casquette et s'en va. La caméra opère un mouvement de recul et rend à Louis, petit à petit, son corps unifié, le jeune homme recouvrant l'entièreté dans son être à l'instant où il quitte les lieux⁵²². La caméra effectue un mouvement vers le bas pour arriver sur l'oiseau qui est désormais allongé sur le sol, en gros plan, en train de rendre son dernier souffle. Comme le souligne Anna Corral Fullà, « l'image possède la symbologie, peut-être 'naïve' ou peut-être pas, du petit oiseau renfermé dans une cage tel le protagoniste dans la maison familiale »⁵²³. La comparaison avec l'oiseau s'opère plus tôt dans le film avec celui accroché au verre de Louis. Laurent Beurdeley confronte également les comportements de l'animal à ceux du cadet : « l'oiseau [...] se fracasse contre les murs, incapable de se libérer et [...], enfin, gît sur le sol (à l'image de Louis qui, se heurtant aux névroses familiales, échoue à délivrer son message ultime) sur la chanson *Natural Blues* de Moby »⁵²⁴. La mélodie évoque sa peine que personne ne connaît, excepté Dieu. Il n'y a plus aucun doute, « le petit oiseau, prisonnier de la maison du temps dont la fuite ne peut qu'entraîner sa mort n'est personne d'autre que Louis. »⁵²⁵

Si sa mort apparaît comme inéluctable, nous l'avons vu précédemment, le film se concentre davantage sur les relations conflictuelles que sur la mort du héros. Dolan, par rapport à la pièce originale, effectue un changement de ton :

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, p. 99-110.

⁵²² Voir annexe, photogrammes n°21 p. 150.

⁵²³ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, p. 164.

⁵²⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 317.

⁵²⁵ BARDELLOTTO, Daria, *art. cit.*, p. 99-110.

« face à l'ironie de Lagarce, l'on retrouve, au contraire, chez Dolan, la gravité du psychodrame, les mouvements des deux œuvres se renforcent et paradoxalement s'inversent : la pièce évoquant sans cesse le repli du protagoniste sur lui-même et sa mort prochaine ; le film ciblant plutôt les relations interpersonnelles au sein de la famille et la libération finale du protagoniste. [...] Du mouvement introspectif vers le flou et le noir de Lagarce, de ce retour à l'intime, mais aussi du lâcher-prise dans ce retour final à la terre, la mort ; au mouvement expansif et vital de Dolan qui, en partant de cette introspection, la matérialise et la fait avancer vers la vie et la lumière, du conflit à la libération, si fugace soit-elle. L'un, c'est le cercle infini ; l'autre, la ligne droite. »⁵²⁶

Dolan offre une respiration à son personnage queer, loin de la fin tragique attendue et de ce foyer qui est perçu, par le protagoniste, selon la musique qui accompagne son arrivée, comme un lieu de souffrance : Camille chante « Home si not a harbour, [...] Home is where it hurts ». Un espace où il a pu affirmer son identité et gravir les échelons de la réussite sociale. Par son départ, la punition du lien incestuel s'avère finalement reportée sur un personnage hétérosexuel et masculiniste : Antoine. Un transfert qui s'opère également dans *Tom à la ferme* avec le personnage de Francis.

Tom à la ferme comporte de grandes similitudes avec *Juste la fin du monde* puisque le film repose également sur les notions de secret, de mensonge et de non-dit. Nous l'avons vu, la mère entretient une relation incestuelle avec Francis, comme elle a sans doute dû le faire avec Guillaume, qui a choisi de partir très jeune, à l'image de Louis. Francis a été dans l'obligation d'endosser seul le rôle du père depuis la mort de celui-ci. Comme le souligne Bella Habip, le film présente « toutes les caractéristiques de la pathologie de l'Incestuel : le deuil expulsé, le déni, le non-dit, le secret, la confusion générationnelle et l'absence du tabou de l'inceste [...] dans un climat d'insécurité et de violence avec toujours au centre une mère [...] qui semble avoir une emprise sur son second fils de 40 ans. »⁵²⁷ La confusion des générations s'opère de la même manière que dans la famille de Louis puisque Francis appelle sa mère Agathe. Contrairement aux autres œuvres, la sphère familiale dont il est question ici pour le personnage queer s'apparente davantage à une famille d'adoption. Très vite, nous l'avons vu, « Tom semble occuper la place du mort et compléter la famille de façon imaginaire, participant ainsi au déni de la mère soutenue en cela par son fils Francis. »⁵²⁸ Dans ces circonstances, le deuil de Guillaume ne peut avoir lieu.

Dès le départ, Tom arrive dans un espace vide avec des non-lieux comme évoqué avec *Juste la fin du monde*. Le GPS ne fonctionne pas car le réseau s'avère pratiquement inexistant. La maison du jeune défunt est vide à l'arrivée du citadin, rangée comme si personne n'y vivait. Seule exception : le déjeuner laissé sur la table. Tout conduit à penser que la vie s'arrête une fois avoir pénétré les lieux. La caméra, placée au bout du couloir, filme l'avancée de Tom au milieu du cadre⁵²⁹, annonçant déjà l'isolement dont il va faire l'objet. Dans l'œuvre du cinéaste,

⁵²⁶ FULLA, Anna Corral, *art. cit.*, pp. 169-170.

⁵²⁷ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵²⁸ *Ibidem.*

⁵²⁹ Voir annexe, photogrammes n°6 p. 138.

« la région était plutôt un lieu de repli stratégique et émotionnel permettant une sorte de réconciliation avec la mémoire, la famille, les unions. »⁵³⁰ La forêt de Chantale et Hubert s'avère être le lieu de leur réconciliation tout comme l'Île au Noir pour Laurence et Fred. *Tom à la ferme* nous situe dans un univers tout autre : « La ferme ressemble à une maison hantée que personne ne veut approcher : le taxi dépose [Sara] loin de la maison, refusant de s'y approcher. C'est une maison que l'environnement social rejette, comme on rejette les familles dans lesquelles serait commis le crime de l'inceste. »⁵³¹

Nous l'avons vu, Francis confirme à Tom, lors de leur tango, qu'il est coincé à la ferme à cause de sa mère, ne se sentant pas capable de l'abandonner. Cette séquence laisse entrevoir l'expression du meurtrier à travers les mots du fermier qui avoue souhaiter retrouver sa mère un matin « sur le plancher de la cuisine, la téléphone à la main, la gueule ouverte, les yeux dans le vide. » Francis vit isolé, coincé dans cette relation et s'avère « stigmatisé comme inadéquat, fou, violent ou pervers alors que c'est le climat dans lequel il évolue qui l'est »⁵³². Ne pouvant être libre, il contraint Tom à rester avec lui. La séquence d'après montre le citadin qui souhaite partir mais retrouve sa voiture sans roues dans un hangar. Sous la menace, le jeune homme reste à la ferme et « commence à 'prendre goût' à cette vie campagnarde entourée de mensonges et de violence »⁵³³. Selon Beurdeley, l'apprenti fermier « consent ainsi à devenir le souffre-douleur de Francis pour atteindre la rédemption libératrice [...] Jamais Tom ne cherchera à s'échapper, alors que les occasions ne font pas défaut. »⁵³⁴ Comme l'analyse Grugeau, « [e]ntre danse lascive et scènes de soumission, le corps est mis à rude épreuve, alors que s'agite en arrière-plan la folie dévastatrice d'une mère [...] en butte aux mystifications. »⁵³⁵ Si la folie semble contaminer tous les protagonistes qui entrent dans cette maison, l'incestuel s'y propage de la même manière.

« A la différence des autres films du cinéaste dans lesquels nous avons un aperçu du fait incestuel uniquement à travers la relation mère-fils, dans ce film le vent de l'incestuel souffle fort, et il s'étend au-delà de ce couple pathologique pour engrener ceux qui le côtoient, comme Tom et [Sara]. Cette façon de contaminer, de s'étendre à la collectivité est une caractéristique du fait incestuel [...] Les personnages nouent entre eux des relations duelles, exclusives, possessives et narcissiques : Francis-Agathe, Francis-Tom, [Sara]-Francis. Il y est question d'une recherche de l'emprise absolue, des liens qui oppressent, qui se ferment sur eux en ligature. La triangulation est rejetée et toute forme de demande d'autonomie de la part des personnages est mal venue. Cette dualité vise à effacer les différences, l'Autre et la notion même de l'altérité, une façon de se barricader contre l'Œdipe. »⁵³⁶

⁵³⁰ LANGEVIN, Francis, *art. cit.*, pp. 1-15.

⁵³¹ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵³² KLOPFERT, Dominique, *op. cit.*, p. 34.

⁵³³ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵³⁴ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 277.

⁵³⁵ GRUGEAU, Gérard, *art. cit.*

⁵³⁶ HABIP, Bella, *art. cit.*

Pour se libérer de ces liens, comme mentionné, Tom doit reprendre le contrôle de son regard et sortir du secret. Nous l'avons déjà évoqué, plusieurs tiers viennent tenter de mettre le jeune homme en garde et l'éloigner de la famille. Le morcellement commence rapidement pour Tom, débordant du cadre qui se resserre lorsque Francis exerce sur lui sa rage, insinuant son emprise. La médecin, face aux réponses évasives du jeune homme, n'insiste pas, se contentant de lui souhaiter un bon retour à Montréal pour l'inviter à quitter les lieux. Sara va ensuite essayer de mettre fin au mensonge, lui signifiant qu'il a des bleus partout. Mais une fois encore, face aux réticences de Tom, elle se voit contrainte de partir sans lui. Le tenancier du bar, dernière rencontre, apparaît comme l'unique détenteur de la vérité pour le citadin. Il n'a aucun souci avec l'homosexualité du jeune homme quand il lui indique que sa présence est liée à la mort de son petit ami mais exige simplement que Francis n'entre pas dans son bar. Le fermier, protagoniste hétérosexuel, semble faire l'objet d'un ostracisme habituellement réservé aux personnages en marge, d'autant plus dans des milieux ruraux. A chaque excursion hors du foyer, Tom observe un conflit entre les autres et Francis : à l'Eglise, il empêche tout bonnement des personnes d'entrer, il en intimide ensuite de nouvelles à l'entrée de la supérette alors qu'il veut acheter de l'alcool. Lorsqu'il avoue au citadin, à la ferme, qu'il ne s'intéresse à personne et que, de ce fait, personne ne s'intéresse à lui, son isolement et son enfermement dans la ferme apparaissent visuellement dans le plan : la caméra filme les deux hommes, de dos, encadrés par l'ouverture de l'étable⁵³⁷. Mais il n'avoue pas la véritable raison de son exil. Habip souligne, qu'au sein du film, « le rapport à la vérité est perçu comme dangereux. Le barman, par exemple, n'était pas très désireux de raconter à Tom les événements passés comme s'il transgressait une loi du silence invisible. »⁵³⁸ L'acte de Francis, ayant lui-même écartelé le visage de l'ami de son frère pour l'empêcher de parler, de vivre son histoire avec Guillaume et de pouvoir exprimer son identité sexuelle, semble innommable. En détruisant le visage du garçon, le morcellement est complet et c'est potentiellement ce qui attend Tom s'il décide d'affirmer sa propre identité. « C'est par l'irruption de la violence dont l'Autre a été la victime que le protagoniste s'en sort ». ⁵³⁹ Nous observons le citadin, face caméra, retrouver, au fil du récit du tenancier, le contrôle de son regard⁵⁴⁰.

Tom s'en va dès le lendemain et abandonne toutes ses affaires, ne conservant que quelques souvenirs de son histoire avec Guillaume et une pelle pour se défendre. En le filmant d'abord dans un travelling à contrecourant de sa marche puis dans des plans d'ensemble toujours plus larges qu'il peine à traverser⁵⁴¹, Dolan insiste sur la longueur du trajet et la possibilité d'être arrêté dans sa course. Francis le rattrape et le cherche partout, la caméra, très agitée, oscillant entre les deux hommes, l'un caché, l'autre à ses trousses. Alors qu'elle est braquée sur Francis, désespéré, un son de moteur, hors champ, nous indique le départ de Tom. Le fermier n'a plus de véhicule, il ne peut littéralement plus partir. Contrairement à notre personnage queer, Francis,

⁵³⁷ Voir annexe, photogrammes n°10 pp. 142-143.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ GENETTI, Stefano, *art. cit.*

⁵⁴⁰ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

⁵⁴¹ Voir annexe, photogrammes n°5 pp. 137-138.

en tant que personnage hétérosexuel masculiniste, à l'image d'Antoine, reste coincé dans cette relation mère-fils pathologique. Pire que le morcellement (puisqu'il n'existe aucune possibilité de procéder à une réunification), le fermier subit la défiguration qui s'observe au début du film : la première séquence au cours de laquelle nous découvrons son visage, interrompant la douche de Tom, nous observons, durant une fraction de secondes, un plan horrifique dans lequel il ne possède ni yeux, ni bouche⁵⁴², confirmant l'absence d'éléments lui permettant de communiquer par lui-même et son appartenance à la mère. Après avoir quitté les lieux, quand Tom arrive à la station-essence où il aperçoit l'homme « morcelé » par Francis, le citoyen se retourne, avec une volonté voire une impossibilité de le regarder. A cet instant, contrairement à Francis, Dolan refuse d'exhiber ce personnage queer tel un monstre de foire qu'il ne peut complètement recomposer. Si son visage a été « réparé », les stigmates semblent toujours visibles, empêchant une véritable réunification du corps et, de ce fait, une reconstruction totale. Tom échappe à ce destin funeste. Tandis qu'il roule, la caméra effectue un travelling latéral nous permettant d'observer son retour en ville sur la musique *Going to a Town* de Rufus Wainwright, « dont les paroles dénoncent la bigoterie étasunienne en demandant : 'Tell me, do you really think you go to hell for having loved' »⁵⁴³ mais affirment aussi la volonté de quitter un lieu pour un espace de renouveau, à l'image de Tom. Le dernier plan, se focalisant sur son regard dans le rétroviseur, nous montre le jeune homme fermer les yeux quelques instants. Au même instant, il s'accroche au volant comme pour affirmer son refus d'un retour en arrière trop tentant et attendant que le feu passe enfin au vert pour avancer vers sa nouvelle liberté.

5.3.2. Mères pas « suffisamment bonnes » : l'absence de lien primaire

Comme nous venons de le démontrer dans les trois films analysés, nous observons chez le cinéaste des mères qui n'ont pas réussi à se libérer du lien primaire avec leur fils. Néanmoins d'autres figures de mère apparaissent avec *Laurence Anyways* et *Matthias et Maxime* qui, elles, n'ont pas rempli leur rôle, à des niveaux différents, pour établir ce lien primaire, provoquant un risque de morcellement du Moi.

Dans *Laurence Anyways*, nous rencontrons une mère assez distante. « Elle est présentée comme un personnage froid, opératoire au point où elle fait état des tâches ménagères (déplacer une télé, réparer le toit, etc.) alors que Laurence lui fait un aveu concernant son identité sexuelle. »⁵⁴⁴ Ce qui intéresse Dolan dans le long-métrage ne concerne pas la transformation en elle-même, dont les spectateur·rice·s ne savent finalement pas grand-chose (comme le souligne Beurdeley, « il n'y pas de détails relatifs à la transformation corporelle [...] Son corps sexué n'est jamais visible. »⁵⁴⁵), mais la réaction de l'entourage. Nous comprenons rapidement la nature des liens aux quelques mots de Julienne : « Je m'en fous, on n'a jamais eu de relation, c'est vrai, faut pas se mentir, mais bon si t'as des emmerdes, sache-le, la porte sera fermée ici.

⁵⁴² Voir annexe, photogrammes n°12 pp. 144-145.

⁵⁴³ LANGEVIN, Francis, *art. cit.*, pp. 1-15.

⁵⁴⁴ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵⁴⁵ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 261.

Ton père ne voudra jamais te voir en femme. » Laurence, dans la provocation, demande si elle a l'impression que ce dernier voulait, de toute façon, le voir en homme ? Comme l'affirme Nicolas Rabain, chez Dolan, « l'homme hétérosexuel ne manifeste aucun intérêt particulier pour les protagonistes. »⁵⁴⁶ Néanmoins, Julienne n'est pas complètement étrangère à cette mise à distance. En effet, alors que Laurence va voir sa mère pour son anniversaire, habillée en femme, elle propose de l'accompagner pour rendre visite à son père, ce qu'elle refuse, bloquant toute possibilité de relation. En demande de reconnaissance de cette femme lointaine, Laurence ne lui pose, lors de son coming out, qu'une seule question : « Donc tu m'aimes encore ? ». Julienne, incapable de lui témoigner véritablement son amour, lui répond tout de même : « Tu te transformes en femme ou tu te transformes en con ? ». Ce besoin de reconnaissance et d'amour pour Laurence se traduit dans une autre séquence, plus tard dans le film, alors qu'elle vient de se battre et qu'elle appelle sa mère pour avoir son soutien. Le visage ensanglanté, elle apparaît en grande détresse émotionnelle. Dolan filme Laurence en gros plan, les mains s'accrochant au téléphone comme à une bouée. A l'inverse, le plan dans lequel apparaît sa mère démontre sa distance. Elle est filmée depuis ce long hall, à l'autre extrémité. Cette entrée en matière donne le ton sur son état d'esprit : son éloignement est tel que nous ne percevons même pas son visage, elle apparaît comme une ombre. Laurence veut la voir mais elle refuse, justifiant sa décision par l'état de santé de son père et manifeste son incompréhension puisqu'ils avaient coupé les ponts. La caméra se rapproche de la matriarche mais son visage reste principalement dans la pénombre.⁵⁴⁷ A ses propos, la jeune femme évoque son souhait de devenir elle-même avant de pouvoir évoluer à leur côté. Ce plan dans l'obscurité démontre à quel point elle se cache pour parler à Laurence, qu'elle n'en a presque pas le droit. Elle semble nerveuse, se retourne sans arrêt et finit par dire qu'elle ne veut pas d'ennuis avec son père, qu'elle ne peut pas lui faire ça et, ignorant ses supplications, raccroche violemment tandis que nous entendons le père de Laurence l'appeler. Cet homme masculiniste possède visiblement un pouvoir de domination et de manipulation dont Julienne ne peut s'extirper. Dès le départ, « [l]a mère est irritée par les aveu[x] [de Laurence] mais semble être plutôt préoccupée par son mari à qui elle cache cette information. Le père semble être une personne lointaine qui inspire surtout de la crainte. »⁵⁴⁸ En choisissant de rester auprès de son mari, elle pousse Laurence à penser qu'elle ne l'aime peut-être plus. A cette question, la jeune femme n'aura, cette fois, pas de réponse. « Xavier Dolan nous confronte comme toujours au lien d'amour problématique avec la mère et au lien primaire à refaire, à reconstruire. »⁵⁴⁹

Quand une mère ne répond pas suffisamment aux besoins de son enfant, ne correspondant pas aux critères de « la mère suffisamment bonne », Donald Winnicott évoque l'apparition d'un faux-self. Saida Maafrî, docteure en psychologie, explique que celui-ci « serait une défense spécifique du noyau du self institué dans l'individu pour protéger le vrai self. Ce faux-self

⁵⁴⁶ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁵⁴⁷ Voir annexe, photogrammes n°11 pp. 143-144.

⁵⁴⁸ HABIP, Bella, *art. cit.*

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

montrerait un agencement de la personnalité qui est faux, faux dans la mesure où l'origine de ce self viendrait, non de l'individu, mais de la contrainte de l'environnement. »⁵⁵⁰ Selon Winnicott, il s'agit d'« [u]ne organisation défensive du Moi établie précocement par cette instance pour se protéger des traumatismes. Le faux-self sert donc à protéger le vrai-self, mais il arrive que le vrai-self soit totalement étouffé par le faux-self défensif au point de devenir inaccessible. »⁵⁵¹ Laurence se trouve dans cette situation et le verbalise lors du coup de téléphone qu'elle passe à sa mère après la bagarre, comme mentionné ci-dessus, illustrant la difficulté de s'affirmer en tant que femme transsexuelle dans la société hétéronormée.

Nous l'avons vu, Laurence connaît le rejet à plusieurs niveaux et, selon Beurdeley, « devra sans cesse affronter hostilité et défiance tant au sein de l'espace public qu'au sein de son entourage familial et professionnel, englué dans les préjugés. »⁵⁵² En ce qui concerne sa belle-famille, la mère de Fred conseille à sa fille de fuir en assurant que Laurence savait ce que provoquerait sa révélation. Sa sœur, pourtant lesbienne, pousse également Fred à quitter Laurence, lui imposant le schéma hétéronormatif : elle est une femme qui aime les hommes et lui est un homme qui veut devenir une femme. Le directeur de l'école où elle travaille s'avère plus ambivalent : il soutient Laurence quand il la voit dans l'établissement habillée en femme mais ne se bat aucunement quand elle est mise dehors. La société la rejette par le biais de ces parents mécontents. Mais Laurence n'est pas entièrement seule pour autant : « [l]a marge s'incarne aussi ici dans une faune excentrique (le clan de [Mamy] Rose) qui constitue une sorte de famille élective auprès de laquelle les carences affectives trouvent un baume provisoire. »⁵⁵³ En effet, la jeune femme peut compter sur les « emphatiques Fives Roses [...] qui, malgré leur apparente superficialité, offriront à Laurence un refuge précieux »⁵⁵⁴. Baby Rose soigne la jeune femme après la bagarre et lui offre un endroit pour appeler une mère qui lui tourne le dos, contrairement à ce nouveau foyer. Laurence célèbre d'ailleurs Noël avec ce groupe, une fête familiale, et non avec ses parents. Le discours de Mamy Rose vient sceller leur lien, levant son verre à sa famille. « The Five Roses represents in many ways the rejection to the hegemony of gender, because it is [an] eccentric group of old women and drag queens who look after themselves, where none of them respects the norm. Laurence found a great emotional support in this social group. »⁵⁵⁵

Si cette volonté d'affirmer son vrai-self n'est pas sans conséquence dans sa relation avec sa mère et sa vie en société, elle déstabilise encore davantage le couple que Laurence forme avec Fred. Suite à son annonce, si elle se montre d'abord encourageante, son avortement, son inquiétude pour Laurence et son refus d'intégrer la marge vont la conduire à la dépression et à tromper sa compagne. Fred lui avoue son infidélité dans un café où Laurence se rend vêtue

⁵⁵⁰ MAAFRI, Saida, « Faux-self et addiction au virtuel », *Revue du Laboratoire De La santé Mentale et Neurosciences*, vol. 2, n°3, juin 2020, p. 64.

⁵⁵¹ WINNICOTT, Donald, « À propos de Cliniques ». *Le Coq-héron*, 2010/1 n° 200, 2010. pp.129-132 [En ligne], shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-1-page-129?lang=fr

⁵⁵² BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁵³ GRUGEAU, Gérard, *art. cit.*

⁵⁵⁴ LAVERDIERE, Gabriel, *art. cit.*, pp. 1-16.

⁵⁵⁵ BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, *art. cit.*, p. 138.

comme en homme afin de « plaire » à celle qu'elle est en train de perdre. A l'instant où Fred annonce être amoureux de son amant, Laurence apparaît face caméra, en gros plan, un papillon sortant de sa bouche : la métamorphose peut, dès lors, vraiment commencer. La musique de Beethoven retentit et, comme pour ancrer ce moment, nous assistons à la répétition du mot addition en alternance avec plusieurs gros plans : sur le doigt de Laurence qui interpelle la serveuse, la serveuse elle-même qui se retourne, les yeux de Fred en larmes, ceux de Laurence, sa bouche et sur une boule de neige qui contient une famille avec un homme, une femme et un enfant⁵⁵⁶, sorte de boule de cristal annonciatrice de l'avenir de Fred qui désire « renouer avec une véritable sexualité hétéronormée [...], échappant ainsi à la marginalité. »⁵⁵⁷ La porte du café se ferme, mettant fin à cette relation, sur cette mélodie pleine d'entrain et de détermination, en contrepoint avec la situation de rupture. Cette séquence marque en effet la fin du couple mais signe surtout la naissance du vrai-self de Laurence. Si une porte se ferme, une autre s'ouvre simultanément dans le plan qui suit : celle de sa mère qui réagit enfin. Voyant la détresse de Laurence, elle casse la télévision de son mari pour se libérer de ses chaînes. Ralentis et jump cuts viennent découper le plan pour intensifier cet instant de tension psychologique intense. Julianne sort de ce foyer étouffant et retrouve enfin son fils, partageant le même parapluie sous la neige. Gérard Grugeau commente :

« [c]'est sous le parapluie protecteur de la mère, dans la blancheur virginale de l'hiver, que Laurence trouve symboliquement refuge après avoir rompu une première fois avec Fred. Fouettée par la musique de Beethoven, la neige tombe, drue, abondante, balayant souvenirs et regrets. Défiant l'univers entier, le couple originel est soudain ressoudé envers et contre tout. »⁵⁵⁸

Après cette séquence, un bond dans le temps nous montre Laurence, dans une autre relation où elle semble s'assumer davantage, arborant maintenant des cheveux longs. Nous la retrouvons au restaurant avec sa mère, maquillée et vêtue de façon féminine. Julianne évoque son nouveau lieu de vie, un studio en ville, révélant le décès du père ou le placement dans un lieu adéquat. Très vite, il apparaît que l'absence de cet homme autoritaire libère la mère de Laurence qui s'est remise à la peinture, passion qu'elle avait arrêtée. Sa parole se délie, avouant que, plus jeune, Laurence l'agaçait à l'appeler sans arrêt, n'aimant ni les conventions, ni les obligations. « A travers cette anecdote, nous avons un aperçu de la dépression de la mère et du rejet de son fils la rendant insensible aux inquiétudes de celui-ci. »⁵⁵⁹ La jeune femme confie à son tour qu'elle ne l'a jamais considérée comme sa mère mais comme une femme dans la maison. Comme le résume Nicolas Rabain :

« la mère [...] est d'abord entièrement dévouée à son mari [...]. Totalement hors d'elle, elle fracasse un jour l'écran de télévision de son mari, tel Moïse qui brise les tables de la Loi. C'est un nouveau départ où elle délaissera son époux au bénéfice du fils : « *Je*

⁵⁵⁶ Voir annexe, photogrammes n°19 p. 149.

⁵⁵⁷ BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 255.

⁵⁵⁸ GRUGEAU, Gérard, *art. cit.*

⁵⁵⁹ HABIP, Bella, *art. cit.*

n'avais pas l'impression que tu étais mon fils, mais là, j'ai l'impression que tu es ma fille ! ». Du mari, il ne sera plus jamais question. »⁵⁶⁰

Ce dialogue ne peut advenir qu'une fois le père sorti de la sphère familiale. Une relation en devenir qui permet à Laurence d'avancer vers la construction de son Moi mais qui lui semble encore incomplet sans la présence de Fred.

Le morcellement du Moi de Laurence se lit également visuellement et évolue au fil du récit. Comme mentionné dans le chapitre 4, le film débute sur des plans de la jeune femme, dont nous ignorons l'identité à ce stade, dans lesquels nous ne voyons jamais son visage, la caméra se centrant particulièrement sur des parties de son dos, sous les regards des passants. Toutes les apparitions de Laurence dans l'espace public ressemblent à cette première séquence. Lorsqu'elle marche dans le couloir de l'école, la caméra fragmente son corps et la filme à nouveau principalement de dos, objet des regards des élèves puis des badauds dans la rue quand elle se trouve blessée et en détresse, la caméra oscillant, cette fois, entre plans de dos et gros plans de son visage meurtri. Dans l'espace privé, auprès de Fred, Laurence ne parvient pas non plus à se construire : lorsqu'elle se maquille, sous le regard de sa compagne, avec un minuscule miroir, nous n'entrevoions que son œil⁵⁶¹, la jeune femme refusant d'en utiliser un plus grand. Ce morcellement révèle l'impossibilité pour Laurence d'être entièrement femme face à Fred.

Pourtant, loin l'une de l'autre, les deux femmes ne parviennent pas à être heureuses. Leur solitude se lit par leur lieu de vie : Laurence se trouve dans un chalet, isolé face à la mer, dont le cinéaste nous montre toute une série d'images où chaque pièce semble atrocement vide. Les pieds de la jeune femme apparaissent à travers un plan depuis le couloir – procédé que Dolan emploie régulièrement pour représenter l'isolement. Fred vit, quant à elle, dans une demeure semblable à un cube gris, complètement aseptisée et tout aussi vide, détonnant avec son appartement partagé avec Laurence, composé de lambris, le bois étant généralement synonyme de chaleur. Elle apparaît, elle aussi, dans un plan similaire à celui précité, la caméra la filmant dans la salle de bain depuis la chambre. Laurence va d'ailleurs peindre l'une des briques de cette maison en rose afin, comme elle le dit dans son livre de poèmes offert à Fred en secret, de « rendre service à l'ennui » et, sans doute, provoquer leur rencontre.

Néanmoins, quand le couple se retrouve, Fred touche le torse et puis l'entrejambe de Laurence – qui « ira jusqu'à s'habiller en homme dans sa stratégie de reconquête »⁵⁶² – pour s'assurer qu'elle a conservé ses attributs masculins. Ce n'est que lorsqu'elle lui confirme que Fred peut s'abandonner à la relation. Le couple décide de rejoindre l'Ile au Noir, ce voyage qu'elles projetaient de faire toutes les deux. Gabriel Laverdière décrit leur arrivée :

« [a]près des plans aériens faisant défiler un paysage de glace pittoresque, au rythme électronique et puissant de Moderat, le couple marche fièrement au milieu de la rue d'un village sous une pluie de vêtements colorés. Cet instant de réalisme magique rappelle

⁵⁶⁰ RABAIN, Nicolas, *art. cit.*

⁵⁶¹ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

⁵⁶² BEURDELEY, Laurent, *op. cit.*, p. 256.

une scène initiale où Laurence renverse sur Fred le contenu d'un bac de vêtements en signe d'intimité.⁵⁶³ »⁵⁶⁴

Dans ce lieu, Laurence traverse pour la première fois l'espace public sans être l'objet des regards. Elle semble recouvrir son corps, en entier, apparaissant dans un plan d'ensemble aux côtés de son amante. Cependant, Laurence porte des lunettes de soleil, mi-clairvoyante mi-aveuglée par ces retrouvailles avec Fred.⁵⁶⁵ La jeune femme a, en réalité, pour dessein de la convaincre qu'il est possible de s'épanouir dans la marge, en l'emmenant voir le couple d'une jeune femme et de son copain transsexuel. Fred appelle son mari et son fils tandis que la caméra effectue un travelling latéral du paysage désertique, sa voix hors champ. Elle apparaît quelques secondes, seule, un point dans l'horizon, démontrant ce besoin, enfin assouvi, de s'éloigner de son foyer qui l'étouffe⁵⁶⁶. Les deux personnages dansent ensuite dans un bar sur la chanson de Céline Dion, *Pour que tu m'aimes encore*, qui résume leur histoire : Laurence, vêtue de façon masculine et les cheveux attachés, son visage dans la pénombre, devient ces autres que Fred désire pour être avec elle, ce qui nuit inévitablement à sa construction identitaire. A l'arrivée dans la maison du couple hors norme, dès que Fred comprend la situation, elle prend peur et appelle son mari afin de se rassurer sur sa situation à elle, bien loin de ces personnes qu'elle considère comme marginales. Elle laisse ressortir tout son conformisme en leur rétorquant que leur situation est plus simple, formant, par cette transition, un couple hétérosexuel lambda. Une fois dehors, Fred les qualifie de « drogués dans un bled consanguin, enterrés ici parce que, chez lui, il allait se faire lapider. » Une dispute éclate entre les deux protagonistes, Fred révélant qu'elle a menti à son mari, ne souhaitant pas, contrairement aux apparences, hypothéquer toute sa vie pour la jeune femme. Elle désigne Laurence comme étant « prétentieux » de croire qu'elle allait tout lâcher, l'obligeant à la corriger par « prétentieuxE ». Elle démontre, par ces mots, qu'elle semble incapable d'accepter cette transition. Avec une violence inouïe, elle avoue qu'elle ne veut pas de cette vie, frappe Laurence et dit désirer un homme : « Je peux pas te voir, je vais pas perdre ma vie pour que toi tu te trouves ! » Cette séquence, filmée exclusivement en gros plans voire très gros plans, démontre l'illusion de l'unicité retrouvée plus tôt, le visage de Laurence apparaissant non seulement plus fragmenté que jamais mais également dans une pénombre donnant l'impression de n'être plus que l'ombre d'elle-même⁵⁶⁷. Suite à l'altercation, Fred se réveille seule, écrasée par le plafond qui prend la majorité du cadre. Laurence, seule sur un bateau, a quitté les lieux. Elle comprend que s'accepter signifie renoncer à Fred qui, en voulant rejoindre la norme, apparaît de plus en plus dépressive.

Ce qui n'était jusqu'ici que deux voix hors champs contant le récit, prend corps à l'écran. Nous regagnons le présent avec Laurence et la journaliste dans un café. La jeune femme apparaît d'abord à distance, sans que son visage ne soit tout à fait perceptible et puis, à nouveau

⁵⁶³ Voir annexe, photogrammes n°20 p. 149.

⁵⁶⁴ LAVERDIERE, Gabriel, *art. cit.*, pp. 1-16.

⁵⁶⁵ Voir annexe, photogrammes n°20 p. 149.

⁵⁶⁶ Voir annexe, photogrammes n°18 p. 148.

⁵⁶⁷ Voir annexe, photogrammes n°3 pp. 135-137.

morcelée : la caméra fixe ses mains aux ongles vernis. Dans un champ-contrechamp nous observons alors la journaliste, dont le visage apparaît clairement, et puis Laurence, cachée de moitié par le visage en amorce de son interlocutrice. Après lui avoir fait remarquer qu'elle n'avait pas daigné poser le regard sur elle depuis le début de l'entretien, Laurence accède finalement, dans la séquence qui suit, à l'unicité, tandis que la journaliste plonge enfin ses yeux dans les siens et que Fred semble désormais appartenir au passé.⁵⁶⁸

De retour à Montréal, Laurence croise la sœur de Fred qui lui donne son numéro. Toute la séquence est teintée de rouge, comme un interdit ou une situation dangereuse que Laurence s'apprête à franchir, débordant à nouveau complètement du cadre⁵⁶⁹. Quand le couple se retrouve pour leur ultime face à face, Laurence s'élance dans une tirade dont elle a le secret et Fred la coupe, lui demandant de redescendre sur terre, ce que Laurence refuse, estimant ne plus pouvoir après être montée si haut (à ses côtés). Fred, agacée, conclut : « Reste en haut Laurence ! » Cette fois c'est le bleu qui investit la pièce : les lumières, les murs, les vêtements des deux femmes, jusqu'aux bijoux de Fred⁵⁷⁰. Une couleur synonyme de sagesse, de bien-être, de paix mais aussi de tristesse. Les deux femmes n'ont plus rien à se dire et comprennent qu'il est temps, pour leur bien, de reprendre leur route. Fred s'éclipse aux toilettes, virant dans le rouge. Elle ouvre la porte de derrière, et s'en va, toujours en colère. Tandis que Laurence apparaît dans une sorte de hublot, encore prisonnière de cette relation. Elle ouvre la porte pour s'en détacher et s'enfoncer au milieu des feuilles volant par milliers, annonciatrices de cette liberté retrouvée.⁵⁷¹ Fred s'en va en courant alors que Laurence se retourne et prend son temps. Pour la première fois dans l'espace public, la jeune femme n'est ni objet des regards, ni dans la monstration et s'avère filmée uniquement de face, sans artifices, signifiant la reprise du contrôle sur son corps et sa nouvelle identité assumée même si, pas entièrement réunifiée contrairement à Hubert ou Louis, au vu du cadrage de Dolan⁵⁷². Laurence confirme le propos en affirmant, en guise de clôture à son entretien, qu'elle n'est pas confiante pour l'avenir mais déterminée. La scène finale remonte encore le temps et montre Laurence qui invite Fred pour la première fois, lui présentant un trombone transformé en papillon que Fred prend pour un nuage, comme un présage à la relation qui les attend. Si le mystère se fait tout le long du film sur l'apparence actuelle de Laurence, ce n'est qu'au moment de la rupture avec Fred que nous découvrons véritablement Laurence, telle qu'elle est devenue. Les feuilles viennent conforter l'idée de liberté, mais, tout comme Tom dans le rétroviseur, le regard de Laurence en arrière laisse tout de même augurer d'un possible retour. Ce n'est finalement que lors de sa traversée de l'Ile au Noir que Laurence, femme, apparaît dans son entièreté aux côtés de sa moitié, laissant présager d'un deuil à accomplir afin de s'émanciper complètement.

⁵⁶⁸ Voir annexe, photogrammes n°9 pp. 140-142.

⁵⁶⁹ Voir annexe, photogrammes n°20 p. 149.

⁵⁷⁰ Voir annexe, photogrammes n°20 p. 149.

⁵⁷¹ Voir annexe, photogrammes n°21 p. 150.

⁵⁷² Voir annexe, photogrammes n°21 p. 150.

Enfin, dans *Matthias et Maxime*, Dolan nous offre sa vision de la bande comme refuge. Néanmoins, « [e]n surimpression sur ce tableau amical apparaît le portrait de la famille réelle de Maxime (une mère addict, un frère absent) et le portrait de la famille rêvée (la mère attentionnée d'un copain). »⁵⁷³ Se dessinent alors deux portraits de mère opposés, répondant aux critères des deux schémas évoqués précédemment : celle de Matthias partage un lien incestuel avec son fils tandis que celle de Maxime, malade et démissionnaire, ne peut répondre aux besoins de ce dernier, très éloignée de la figure de la « mère suffisamment bonne » de Winnicott. Nous l'avons vu, Francine, mère de Matthias, s'avère dure avec son fils. Tous les échanges auxquels nous assistons ne sont que reproches, Francine voyant son ex-mari en lui et transférant tous les griefs autrefois attribués à l'époux sur ce jeune homme qui a eu l'indélicatesse de la quitter pour une autre femme : Sarah. Chaque retard ou plainte est souligné (« T'as pas l'imagination de ton père pour te justifier. »), tout comme son absence d'éloquence pour le discours de Maxime avant son départ, un manque d'investissement – tel un mari absent qui ne remplit pas ses obligations – envers celui qu'elle considère d'ailleurs comme son fils,.

Avec Manon, la mère de Maxime, et en l'absence de père, nous assistons à un inversement des rôles. Melitta Schmideberg, psychiatre, développe la notion de « parentification » qui se définit comme « l'attribution d'un rôle parental à un ou plusieurs enfants dans un système familial, ce qui a pour conséquence d'entraîner une forme d'inversion des rôles en relation avec une perturbation des frontières intergénérationnelles. »⁵⁷⁴ Comme évoqué, Maxime gère l'argent, les courses, le ménage et fait à manger à sa mère. Le lien incestuel semble, au vu de notre analyse, s'être développé avec Julien, son frère. La déchéance de la mère est-elle liée au départ du fils, ne supportant pas de voir leur lien se briser ? Ou est-ce sa déchéance et le climat incestuel qui l'ont fait fuir ? Habitant désormais à New Heaven et bien décidé à se tenir éloigné de sa génitrice, Julien ne répond plus au téléphone et ne fournira aucune réponse. Beurdeley dresse un portrait très réaliste de la matriarche : « [t]eigneuse, irascible, [...] manipulatrice, elle laisse parfois exploser son amertume envers ce fils qu'elle rabroue sans ménagement jusqu'à le défier [...] Elle fait preuve d'une profonde ingratitude envers Maxime manifestant son inclination et son intérêt pour son aîné ».⁵⁷⁵ Boszormenyi-Nagy, psychiatre, ajoute : « l'enfant parentifié peut prendre plusieurs rôles : celui de soignant, celui de bouc émissaire, aussi appelé rôle de sacrifice, ou encore le rôle neutre. »⁵⁷⁶ Maxime agit comme un soignant, lui préparant, dès sa première apparition, les nouilles qu'elle aime et n'hésitant pas à lui confisquer son briquet tandis qu'elle s'inquiète juste de savoir si son frère a téléphoné. Mais il apparaît surtout comme le souffre-douleur de Manon qui n'hésite pas à lui hurler dessus, l'insulter, l'humilier et le violenter tout en préservant son frère absent de tout reproche. Cette union incestuelle avec

⁵⁷³ « Matthias et Maxime », *Les Grignoux*, consulté le 10 juillet 2025, <https://www.grignoux.be/fr/film/837/matthias-et-maxime>

⁵⁷⁴ HECK, Laurent, et al., « Vous avez dit 'parentification' ? Revue du concept et réactualisation selon les derniers résultats empiriques », *Thérapie Familiale*, 2011/2 Vol. 32, 2011. pp. 253-274 [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-therapie-familiale-2011-2-page-253?lang=fr>

⁵⁷⁵ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

⁵⁷⁶ HECK, Laurent, et al., *art. cit.*, pp. 253-274.

Julien et le rejet de Maxime se traduisent d'ailleurs à travers une séquence onirique, à la suite de sa soirée d'adieu, où il regarde à travers les fenêtres d'un appartement et imagine son frère danser avec sa mère, dans un plan tourné au ralenti sur une musique mélancolique, extradiégétique, en contrepoint. Il assiste à un moment de complicité dont il est exclu. Le contrechamp nous laisse voir le visage de Maxime. Le regard fuyant, sa tristesse est palpable.

Le morcellement du Moi de Maxime, conséquence de ce lien primaire non établi, apparaît déjà au-travers de la tache qui lui divise le visage. Mais aussi dans les plans de lutte avec sa mère, totalement destructeurs pour Maxime, qui sont filmés au plus près, le faisant déborder du cadre. Nous avons vu, avec *Laurence Anyways*, que face à une mère « insuffisamment bonne », un faux-self pouvait se développer chez l'enfant. Tout comme Laurence, Maxime tente de cacher sa sensibilité à fleur de peau pour éviter les railleries de sa mère. Quand l'émotion monte, il s'enferme ailleurs. La tache sur son visage agit aussi comme un masque dont il voudrait se débarrasser – comme le démontre la séquence dans la soirée où il se visualise sans – pour être enfin lui-même et aimer qui il désire. Maxime va alors briser ses chaînes avec sa mère et faire advenir son vrai-self durant une séquence évocatrice face au miroir. Alors que Maxime fuit la dispute avec Manon et se réfugie dans la salle de bain, las d'entendre ses moqueries, il finit par casser le miroir avec son poing. Le plan qui suit devrait nous montrer un Maxime fragmenté dans les débris de miroir, encore plus ravagé par la destruction entreprise par sa mère, mais il n'en est rien. Le jeune homme apparaît le visage entier, suggérant qu'il se dirige enfin vers sa reconstruction identitaire. De la mère, il ne sera plus question.

Pour Matthias, la situation semble différente. S'il continue d'entretenir une relation incestuelle avec sa mère, il s'est tout de même émancipé et a trouvé sa moitié en la personne de Sarah. La problématique ici est tout autre : Matthias s'est construit au sein d'un cadre hétéronormatif, dans l'ombre de son père, « qui serait fier », selon son chef, et qu'il ne veut surtout pas décevoir. Le jeune homme doit donc se déconstruire pour échapper à ce cadre, accepter d'être enfin lui-même et vivre son histoire avec Maxime. La séquence la plus significative s'avère être celle du lac qu'il traverse à la nage et dans laquelle tout son corps apparaît comme morcelé par la caméra de Dolan, le baiser échangé avec Maxime ayant ébranlé toutes ses certitudes. La scène d'amour entre les deux hommes dans la maison de Shariff démontre un premier rapprochement avec un cadre qui se resserre sur les protagonistes tandis qu'ils s'embrassent. Mais à nouveau, les corps filmés de façon très fragmentée démontrent la construction toujours en devenir pour Matthias qui prend d'ailleurs la fuite. La vision du personnage de McAfee agit comme révélateur sur l'avocat qui refuse d'être associé à ce type d'individu et se révèle enfin à lui-même.

Si Francine s'avère étouffante pour Matthias, elle représente néanmoins une véritable mère de substitution pour Maxime. Le jeune homme trouve auprès d'elle réconfort et résilience. Elle apparaît comme « une femme chaleureuse et affectueuse qui l'a toujours accueilli et pris sous son aile. Elle le couvre de cadeaux, [...] l'appelle avec une infinie tendresse 'le beau Maxime' ; elle a vis-à-vis de lui l'attention d'une mère aimante. C'est avec beaucoup de minutie qu'elle

organise [sa] fête de départ »⁵⁷⁷, contrairement à sa propre mère qui n'est même pas présente quand il quitte les lieux. Sa bienveillance se lit à travers les gestes les plus anodins comme lorsqu'elle insiste pour lui offrir un verre d'eau avant qu'il parte. « Ce don semble dérisoire et insignifiant, mais il est symboliquement destiné à étancher la soif intérieure de Maxime, celle d'aimer et d'être aimé ; soucieuse du bien-être de celui qu'elle considère comme son second fils, Francine, à travers ce geste, rayonne d'humanité. »⁵⁷⁸ Elle est la seule personne maternelle que Maxime connaisse. Si sa tante Ginette accepte de s'occuper de Manon et semble avoir une belle relation avec le jeune homme, elle n'a visiblement pas été présente pour lui auparavant, pourtant informée de la situation. Elle ne reprend ce rôle que parce que Maxime s'en va.

En plus de ce lien salvateur pour le jeune homme, selon les termes de Beurdeley, « [c]e qui embellit le cours de l'existence de Maxime, ce sont également toutes les soirées où il peut se lover avec sa bande de « chums » qui est devenue une véritable famille de substitution »⁵⁷⁹. Ses amis nouent une relation fraternelle très saine, dans laquelle chacun peut être qui il désire, parler comme il l'entend et railler l'autre sans que ça ait de conséquences. Même lorsque Frank et Matthias se battent, les réconciliations sont presque instantanées, sans qu'il reste aucune animosité entre eux. Ils assistent à la construction et l'exploration de Matthias et Maxime ainsi qu'à celle de leur relation sans jugement. Nous observons un mouvement inverse de la part de Matthias, à l'image de sa déconstruction, qui cherche à s'éloigner de la bande afin de mettre de la distance avec Maxime, faisant de Sarah sa nouvelle et unique famille. Décontenancée par son comportement, elle le pousse à rejoindre ses amis et, sans le savoir, dans les bras de son meilleur ami. Paradoxalement, les amants se retrouvent grâce à l'intervention de la jeune femme mais aussi par le biais de la bande qui n'agit jamais comme un obstacle à la formation de l'idylle des deux garçons. Comme le mentionne Olivier Cheval, chez Dolan, « [i]l n'y a jamais eu de père [...], mais toujours des mères indignes ou étouffantes qu'il fallait remplacer par une famille à inventer. »⁵⁸⁰ Avec *Matthias et Maxime*, le cinéaste dresse « le portrait d'un groupe d'amis, une bande où chacun existe pleinement, avec sa place, son humour, sa langue »⁵⁸¹, tel le foyer idéal.

Le film se termine sur Matthias qui apparaît en entier, dans un plan d'ensemble, reconstruit et désormais parfaitement en adéquation avec ses désirs. Maxime, s'il se sent prêt à se lancer dans cette nouvelle aventure, n'a pas encore parcouru tout le chemin. Apparaissant toujours en gros plan, il reste sur le pas de la porte de cette maison qui a été son purgatoire et qu'il doit complètement quitter afin de pouvoir avancer. Le geste de tête de Matthias et le sourire de Maxime en contrechamp laissent toutefois entrevoir un nouveau départ.⁵⁸² Tant avec *Laurence Anyways* que *Matthias et Maxime*, les personnages, carencés, doivent obligatoirement se

⁵⁷⁷ BEURDELEY, Laurent, *art. cit.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ CHEVAL, Olivier, « Chambre 212, Christophe Honoré / Matthias et Maxime, Xavier Dolan : Patrimoine et amnésie », *Débordements : Revue de cinéma*, octobre 2019 [En ligne], <https://debordements.fr/chambre-212-christophe-honore-matthias-et-maxime-xavier-dolan/>

⁵⁸¹ *Ibidem.*

⁵⁸² Voir annexe, photogrammes n°21 p. 150.

trouver une autre famille, un autre groupe auquel appartenir pour se construire : les Five Roses pour Laurence et sa meute pour Maxime.

Conclusion

Pour conclure, à travers notre recherche, nous avons pu mettre en exergue les différentes théories queers établies par les pionnières telles que Judith Butler, Teresa de Lauretis mais aussi Eve Kosofsky Sedgwick afin de questionner le genre et d'ouvrir la voie vers d'autres identités, en dehors du cadre hétéronormatif. Notre second chapitre nous a ensuite permis d'analyser les représentations des figures queers dans le cinéma, particulièrement hollywoodien, mais aussi mondial. Nous avons, dès lors, pu dégager plusieurs grands axes quant à la manière dont les personnages queers ont pu être figurés au cours de l'histoire : le dégoût, la maladie mentale, la moquerie, la violence et la perversité, ceux-ci connaissant, de façon récurrente, une fin violente. Nous avons ensuite, après avoir analysé les représentations des protagonistes queers chez Dolan et les regards en jeu, établi la présence de chacun des paradigmes dans les films du corpus, constatant l'existence d'un effet-miroir à différents niveaux (total, partiel ou avec déplacement). Un transfert de ces représentations autrefois attribuées aux personnages queers s'opère sur la cellule familiale dans laquelle évoluent ces protagonistes, répondant ainsi à notre question problème. Cet effet-miroir s'observe jusqu'au traitement des regards. En effet, Dolan, cinéaste des minorités sexuelles et des femmes, objective, à son tour, l'homme hétérosexuel au profit de ces personnages.

D'autres films réalisés par Dolan, hors du corpus, viennent encore corroborer notre théorie : *Ma vie avec John F. Donovan* présente un protagoniste queer qui évolue dans le milieu du cinéma hollywoodien. Il est le seul héros homosexuel de Dolan qui connaît véritablement une fin violente par le biais d'un suicide, après avoir été renié des plateaux pour son orientation sexuelle et son lien avec un jeune enfant avec qui il entretenait une correspondance. *Mommy* raconte l'histoire de Steve, adolescent hyperactif et violent, et de sa mère Diane qui tente de l'aider à se canaliser. Le personnage, hétérosexuel, termine enfermé dans un asile, habillé d'une camisole, dont il tente de s'échapper en se jetant par la fenêtre, révélant une mort certaine. Dans le premier exemple, Dolan dénonce le système hollywoodien et ses conséquences tandis qu'il fait subir une fin violente à son seul héros hétérosexuel.

Dolan, cinéaste du corps fragmenté

Chez le réalisateur, les personnages centraux de la sphère familiale sont soit des mères qui n'ont pas fait le deuil originaire, provoquant une impossible différenciation des êtres, soit des mères qui n'ont pas rempli les critères nécessaires pour devenir « suffisamment bonnes », créant des êtres carencés dont le Moi s'avère morcelé. Dolan traduit ces deux voies dans ses cadrages extrêmement morcelés des corps avec pour objectif de leur permettre, en définitive, de se construire ou se reconstruire.

Ce cinéaste du corps fragmenté ne cesse donc de raconter, dans tous les films du corpus, la dissolution des personnages et dépeint la manière d'y échapper. Les protagonistes semblent toujours enfermés dans les plans : le morcellement de Hubert durant ses aveux face caméra concernant sa relation avec sa mère, mais aussi la maison qui semble les comprimer, représentant toujours le duo en périphérie ; le cadre qui se resserre autour de Tom tout comme les plans d'ouverture de cet espace si vaste, fait de non-lieux, où notre héros semble perdu au milieu de nulle part, symbolisant son enfermement ; les plans serrés sur le visage de Louis qui cherche à s'enfuir dans cette chaleur écrasante, par ses regards toujours tournés vers l'extérieur ; Matthias et Maxime qui ne peuvent partager le même plan, les nombreuses sorties de cadre de Maxime face aux violences de sa mère et le démantèlement nécessaire de Matthias lors de sa séance de nage ; enfin, Laurence, objet des regards dès sa transformation, ne connaît que fragmentation ou fétichisation jusqu'à sa reconnaissance finale par ce personnage-clé qu'est la journaliste, à qui elle conte toute son histoire et qui a pour mission de la retransmettre au monde.

Afin d'échapper au morcellement, la cellule familiale, dans les films du corpus, est toujours à fuir. Les personnages doivent trouver un tiers pour les aider dans cette quête de (re)construction au sein de la société qui les entoure.

Dolan, cinéaste de la diversité et de la marginalité

Le cinéma de Dolan se caractérise par sa représentation de la diversité et de la marginalité : d'abord sexuelle avec ses héros et héroïnes : lesbiennes, homosexuels et transsexuelle. Mais il montre également la diversité à d'autres niveaux, à travers ses personnages et tous les regards qui se posent sur ceux-ci, des passant·e·s hors norme qui se retrouvent aussi à l'écran : de classe sociale inférieure, d'ethnies différentes, des individus au physique androgyne ou au style emo, des personnes âgées ainsi que des prostitué·e·s, etc. Dolan laisse également une place conséquente aux femmes, toujours hautes en couleurs, qui se définissent souvent par leur force de caractère et leur excentricité.

Face à ce cadre familial qui les étouffe ou les empêche, les protagonistes queers de Dolan se tournent vers l'extérieur, vers cette société que nous dépeint le cinéaste. Si la déviance a bel et bien gagné la sphère familiale, elle ne quitte pas complètement les héros et héroïnes puisqu'ils sont encore considéré·e·s, par une strate de la société, comme hors norme, et trouvent généralement un refuge, dans les premiers films du corpus, auprès des personnes qui les comprennent et qui sont, de ce fait, elles-mêmes marginales. D'abord la professeure d'économie pour Hubert, qui connaît aussi une relation conflictuelle avec son père, vit seule dans l'appartement de sa grand-mère et s'avère très certainement lesbienne au vu de son départ précipité pour aller rejoindre une « amie » à l'étranger, mais aussi les Five Roses pour Laurence. Le rejet de la société apparaît dans *J'ai tué ma mère* par l'agression de l'adolescent dans la rue et encore davantage avec Laurence qui connaît une exclusion totale, privée et professionnelle, avant sa réhabilitation grâce à sa famille de substitution. Mais nous observons tout de même une évolution au fil des films du corpus, conduisant, petit à petit à un effet-miroir dans lequel

la société deviendrait davantage refuge que menace. *Tom à la ferme* marque un vrai changement et un véritable effet-miroir puisque celle-ci rejette la famille pour l'acte homophobe de Francis et tente de mettre en garde le personnage queer. Avec *Juste la fin du monde*, le seul refuge de Louis se manifeste par un coup de téléphone d'une personne qui semble être son compagnon. Néanmoins, outre ce soutien marginal, Louis, au vu des nombreux articles placardés dans la chambre de sa sœur, semble connaître une véritable reconnaissance et ascension sociale. Enfin, avec *Matthias et Maxime*, nous assistons à une acceptation de la marge au sein de la bande d'amis, où tous sont très différents. Dolan fait de la marge la norme.

Vers une émancipation

Nous avons pu démontrer que chaque personnage queer trouve finalement, à sa façon, une porte de salut : Hubert renoue avec sa mère, Laurence devient véritablement femme et résout le conflit maternel, Louis quitte la maison familiale, sain et sauf à l'image de Tom et de Maxime, mais à quel prix ? Seuls Hubert et Laurence parviennent à résoudre le conflit familial. En effet, dans ce schéma, deux solutions s'offrent à nos protagonistes : partir car la résolution s'avère impossible – comme pour Tom, Maxime et Louis – ou rester à la condition d'une remise en question du personnage déviant, comme Chantale qui se réveille face aux sous-entendus du directeur et fait un pas vers Hubert ou Juliette avec Laurence qui détruit la télévision et, par de-là, le père masculiniste lui-même. Matthias réussit, quant à lui, à se soustraire aux diktats de ce monde professionnel hétéronormé dans lequel il évolue, avec son père comme digne représentant, et peut ainsi assumer ses désirs. Si Louis parvient également à se libérer complètement de ce fardeau familial, conscient qu'il n'y reviendra plus, Maxime et Tom n'ont, quant à eux, pas encore la certitude de ne jamais y retourner. En ce qui concerne Laurence, elle parvient à résoudre le conflit avec la mère mais n'arrive pas à dépasser celui qui se joue avec Fred, l'obligeant à quitter l'être aimé sans être certaine de ne pas replonger. Dans le cinéma de Dolan, cette incertitude n'empêche pas le départ, qui apparaît comme inévitable, mais se traduit par une impossibilité de représenter les personnages (Tom, Laurence et Maxime), en termes de cadrage, dans leur unicité.

En réalité, Dolan tente de donner une chance à ses protagonistes queers d'être réhabilité·e·s. Une réhabilitation qui passe par le regard des autres protagonistes, des spectateur·rice·s mais aussi par la réappropriation de ce regard (en particulier pour Tom) par l'intermédiaire d'un véritable *queer gaze* et qui prévaut, dès lors, sur tout le reste, jusqu'au renoncement à l'autre s'il apparaît nécessaire pour parvenir à ce dessein. La décision finale semble toujours appartenir aux personnages que Dolan conduit jusqu'à ce point charnière (les retrouvailles entre Hubert et sa mère ainsi que les départs des autres) mais les laisse finalement maîtres de leur destin, du choix du retour en arrière ou de l'émancipation libératrice.

Pour aller plus loin

Dans une approche psychanalytique, aux notions d'Antœdipe et de « mère suffisamment bonne » développées dans ce travail, peut s'ajouter l'étape fondamentale du stade du miroir,

théorisée par Jacques Lacan, au cours de laquelle l'enfant prend conscience de son individualité. En effet, comme nous avons pu le voir, les séquences qui présentent les personnages queers face à leur reflet sont nombreuses dans les films du corpus. Les miroirs fragmentent mais révèlent aussi les personnages à eux-mêmes dans l'acceptation de leur identité.

Annexe

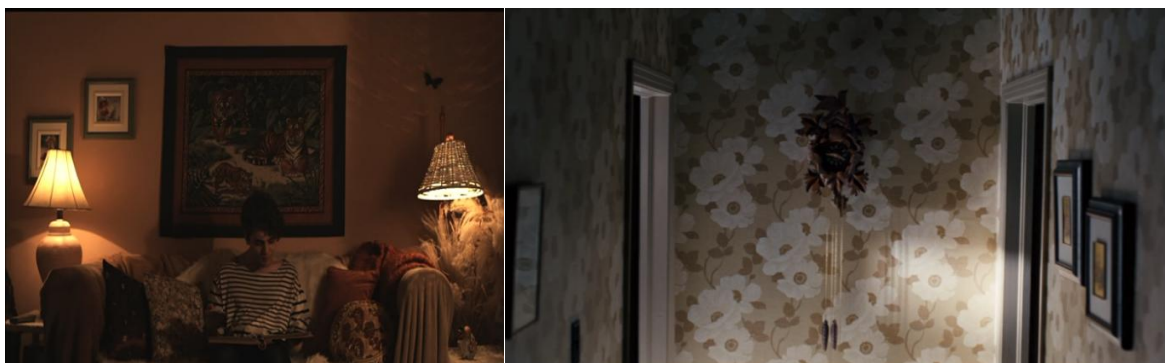
Photogrammes 1 : les cadrages déséquilibrés



De 1 à 5 : *J'ai tué ma mère*

6 : *Laurence Anyways*

Photogrammes 2 : le style camp

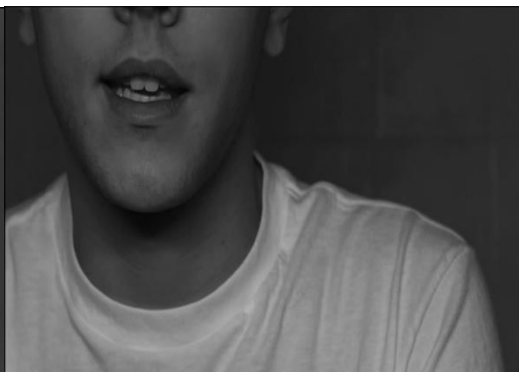
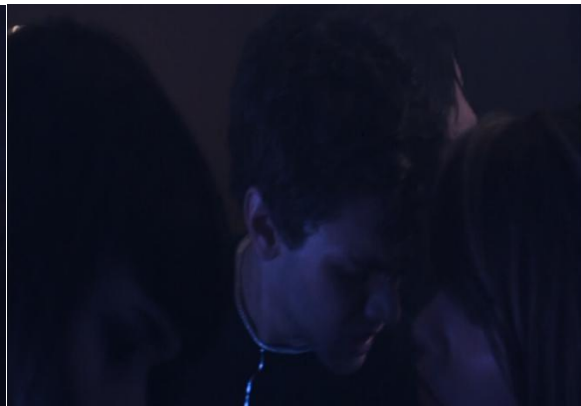
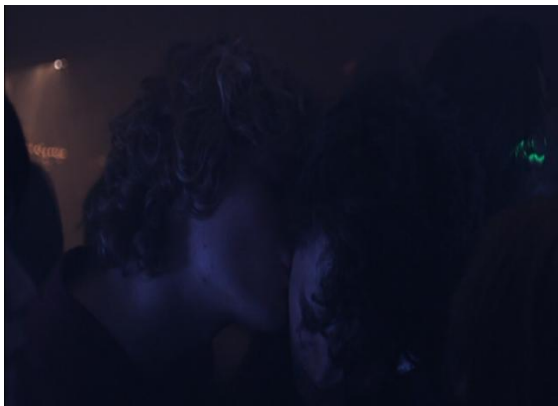


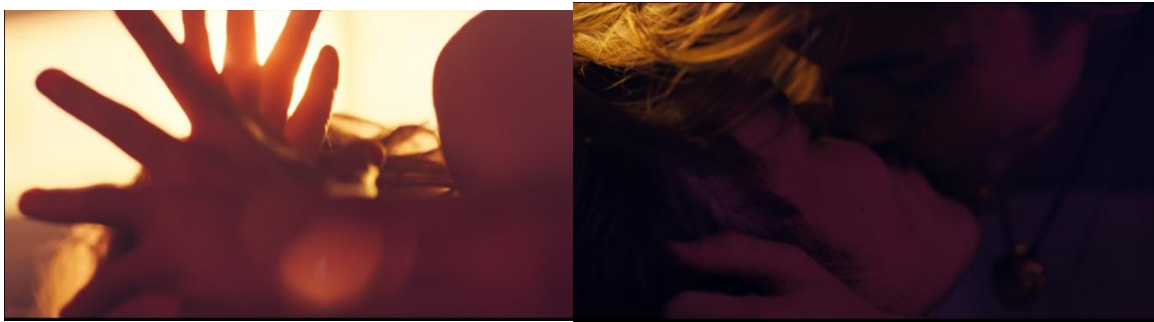
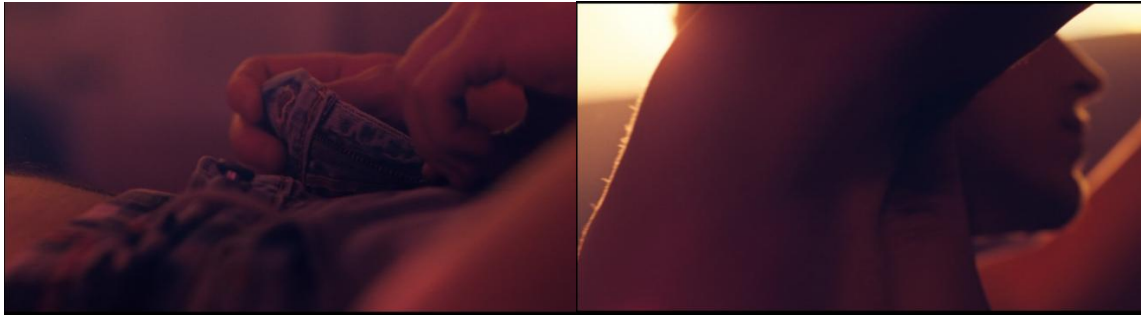


De 1 à 5 : les foyers de *J'ai tué ma mère*, *Juste la fin du monde*, *Matthias et Maxime*, *Laurence Anyways*

6 : le maquillage et les bijoux excentriques dans *Juste la fin du monde*

Photogrammes 3 : le morcellement des corps







De 1 à 5 : *J'ai tué ma mère*

6 : image tirée de *Nowhere* de Gregg Araki

De 7 à 12 : *Juste la fin du monde*

13 : *Matthias et Maxime*

De 14 à 16 : *Laurence Anyways*

Photogrammes 4 : le resserrement du cadre



1 et 2 : *Tom à la ferme*

3 : *Matthias et Maxime*

Photogrammes 5 : la traversée des espaces



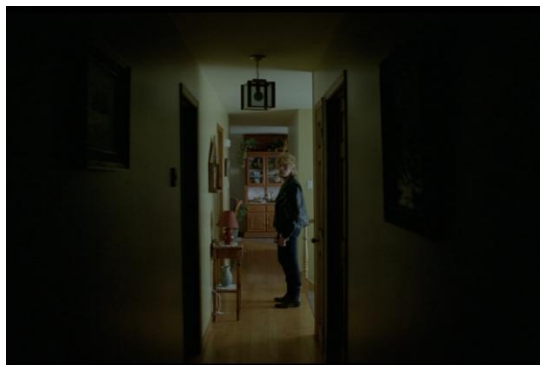
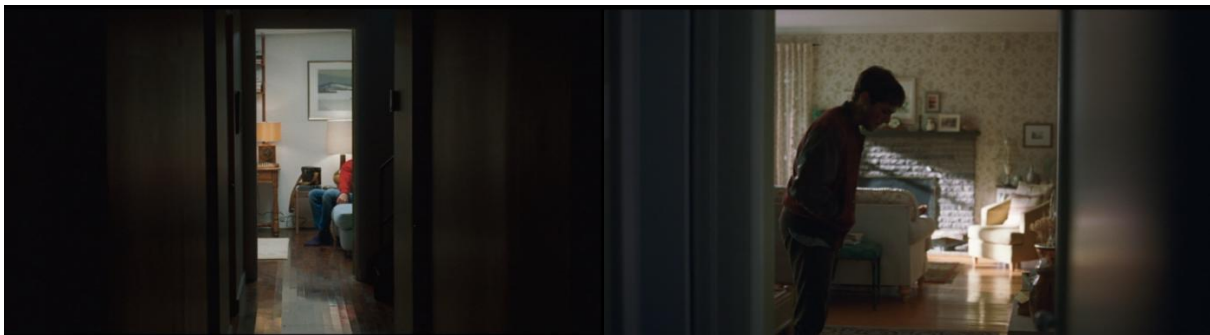


De 1 à 3 : *Tom à la ferme*

4 et 5 : *J'ai tué ma mère*

6 : image tirée de *Elephant* de Gus van Sant

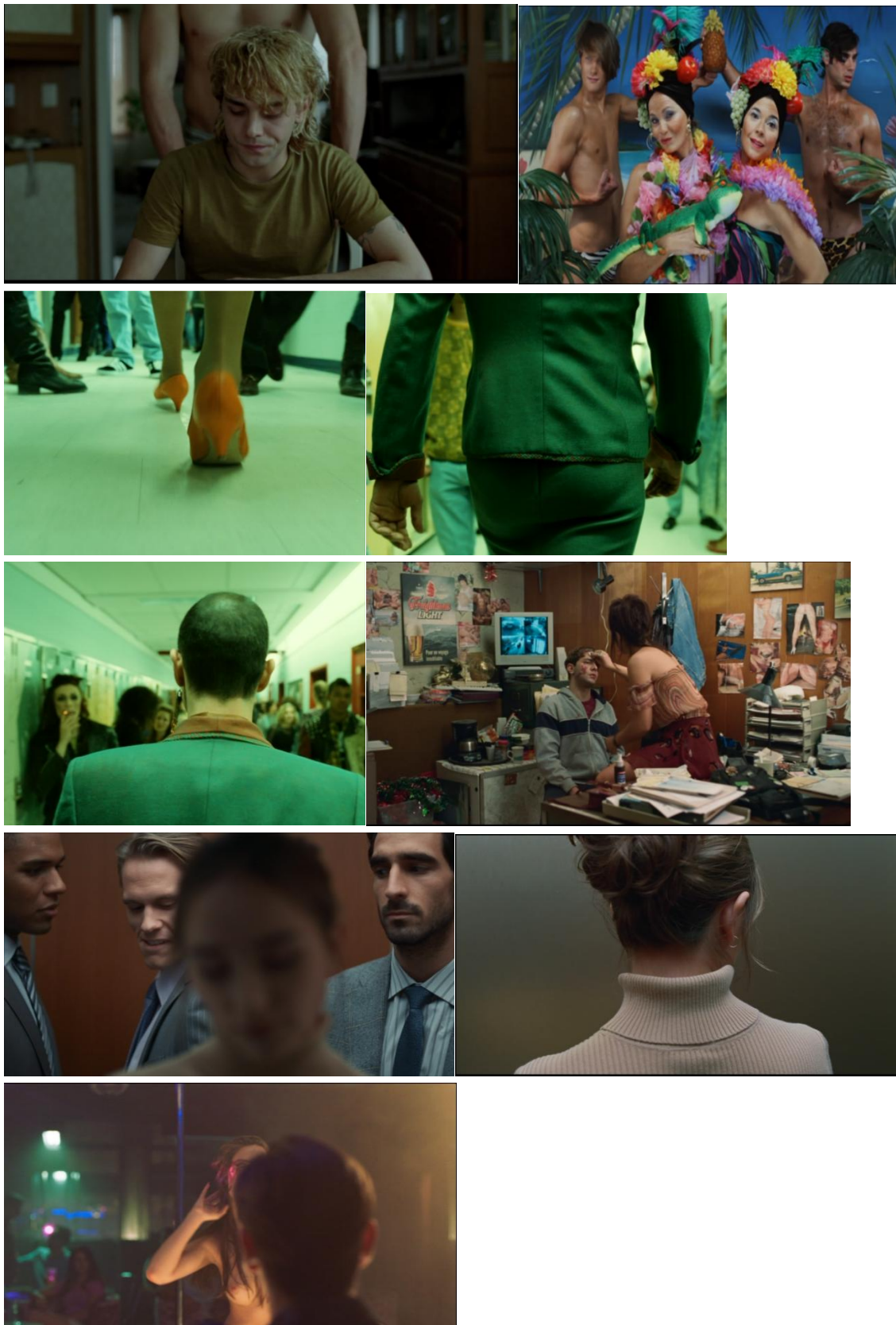
Photogrammes 6 : les plans de corridor



1 et 2 : *Matthias et Maxime*

3 : *Tom à la ferme*

Photogrammes 7 : l'objectivation des corps



1 : *Tom à la ferme*

2 : *J'ai tué ma mère*

De 3 à 5 : *Laurence Anyways*

De 6 à 9 : *Matthias et Maxime*

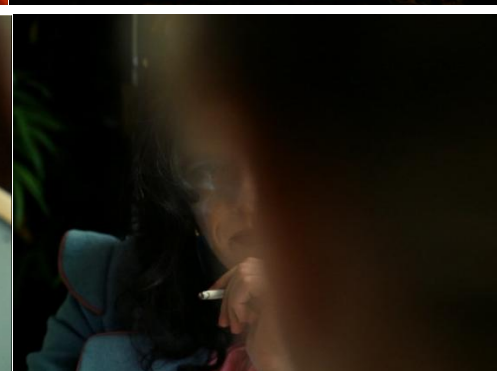
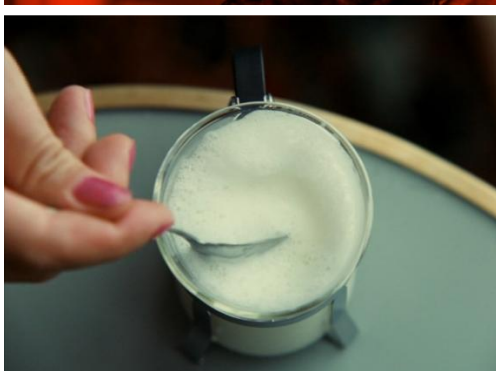
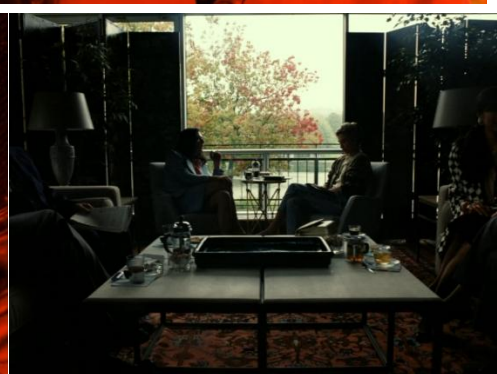
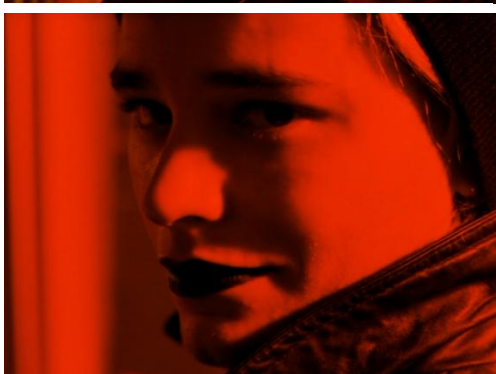
Photogramme 8 : la représentation de la sexualité



J'ai tué ma mère

Photogrammes 9 : les regards







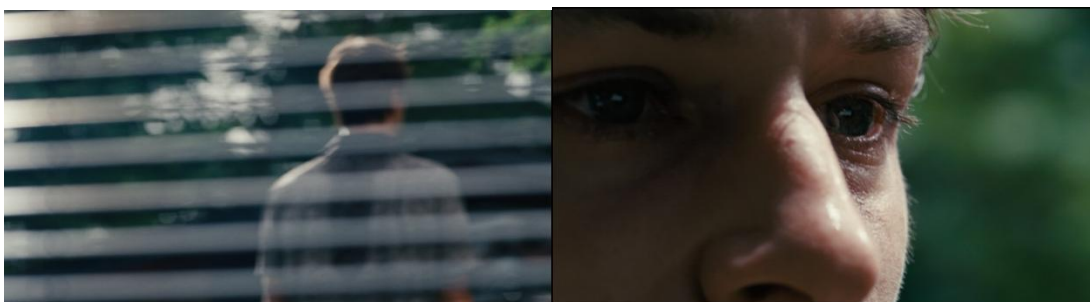
De 1 à 3 : *Juste la fin du monde*

De 4 à 13 : *Laurence Anyways*

De 14 à 18 : *Laurence Anyways* (évolution du cadrage de Laurence avec la journaliste)

De 19 à 22 : *Tom à la ferme* (évolution du regard de Tom entre 19-20 et 21-22)

Photogrammes 10 : l'effet « prison »



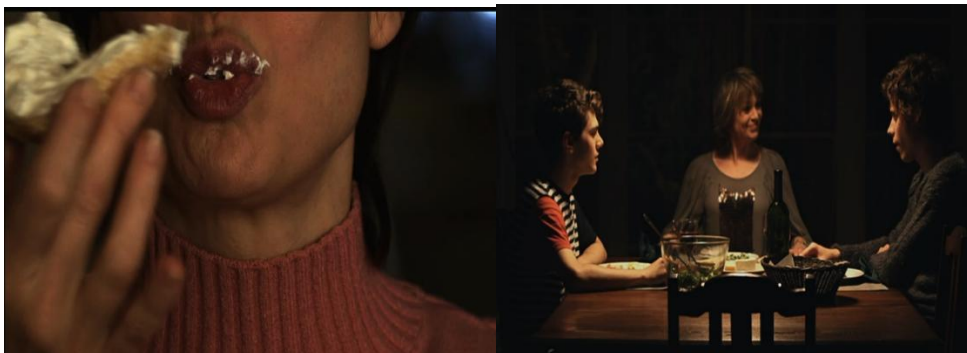


De 1 à 6 : *Juste la fin du monde*

7 : *Laurence Anyways*

8 et 9 : *Tom à la ferme*

Photogrammes 11 : les mères et leur représentation





1 et 2 : *J'ai tué ma mère*

3 et 4 : *Laurence Anyways*

Photogrammes 12 : la famille et sa représentation





De 1 à 3 : *Juste la fin du monde*

De 4 à 7 : *Tom à la ferme*

8 : *Laurence Anyways*

Photogrammes 13 : les flashback



De 1 à 3 : *Juste la fin du monde*

De 4 à 6 : *J'ai tué ma mère*

Photogrammes 14 : les plans fantasmés

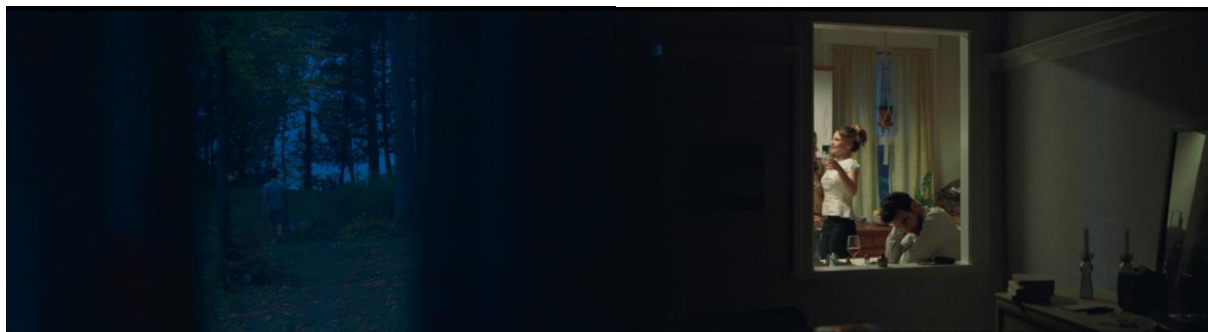
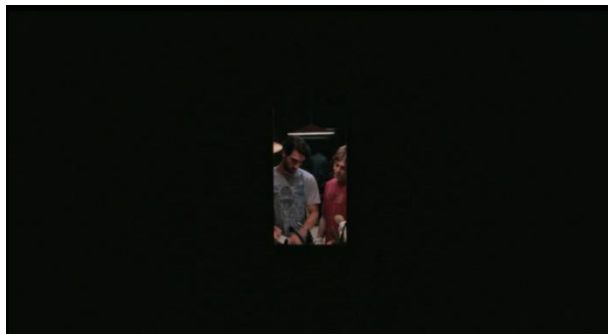


J'ai tué ma mère

Photogrammes 15 : Matthias et sa déconstruction



Photogrammes 16 : le cadre isolé au centre de l'image

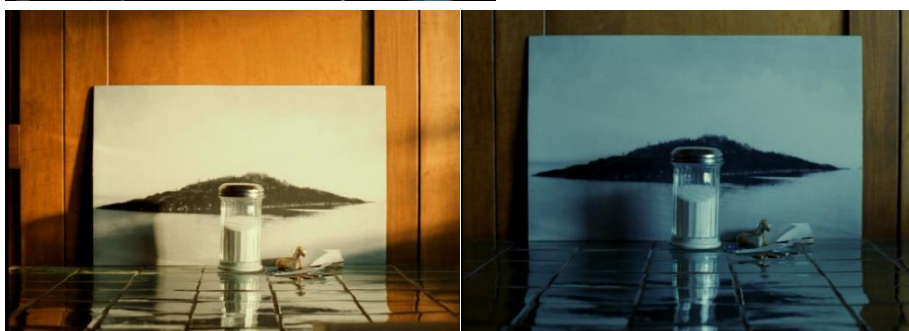


Matthias et Maxime

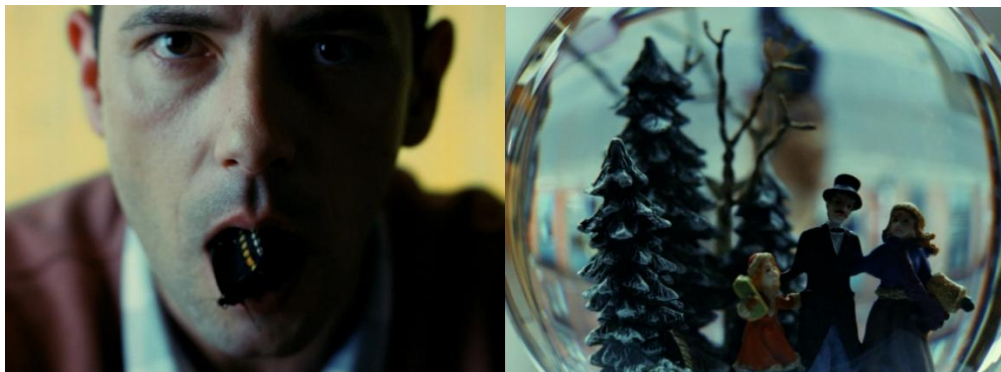
Photogrammes 17 : la séparation et les retrouvailles de Matthias et Maxime



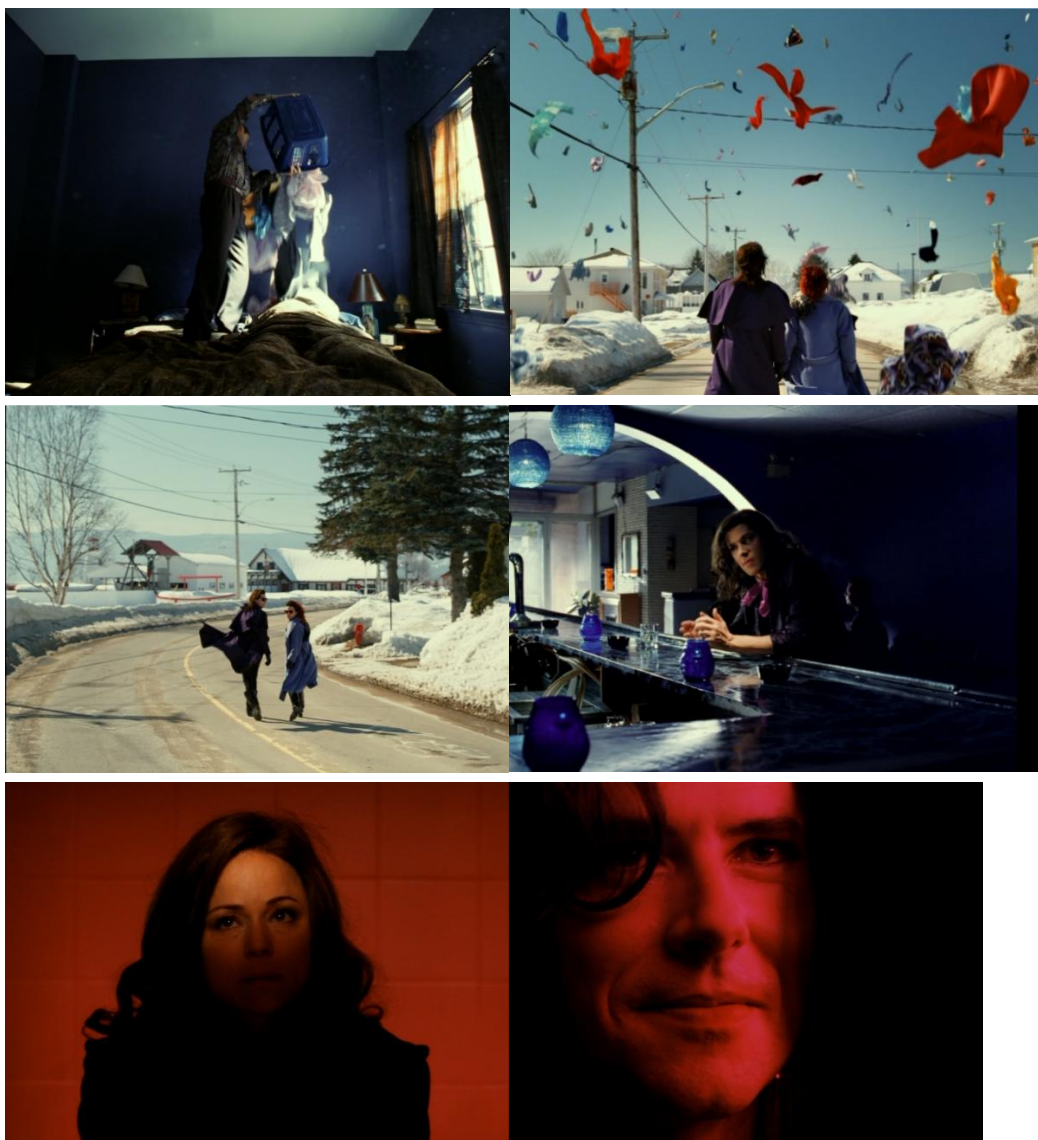
Photogrammes 18 : l'évolution de Fred dans *Laurence Anyways*



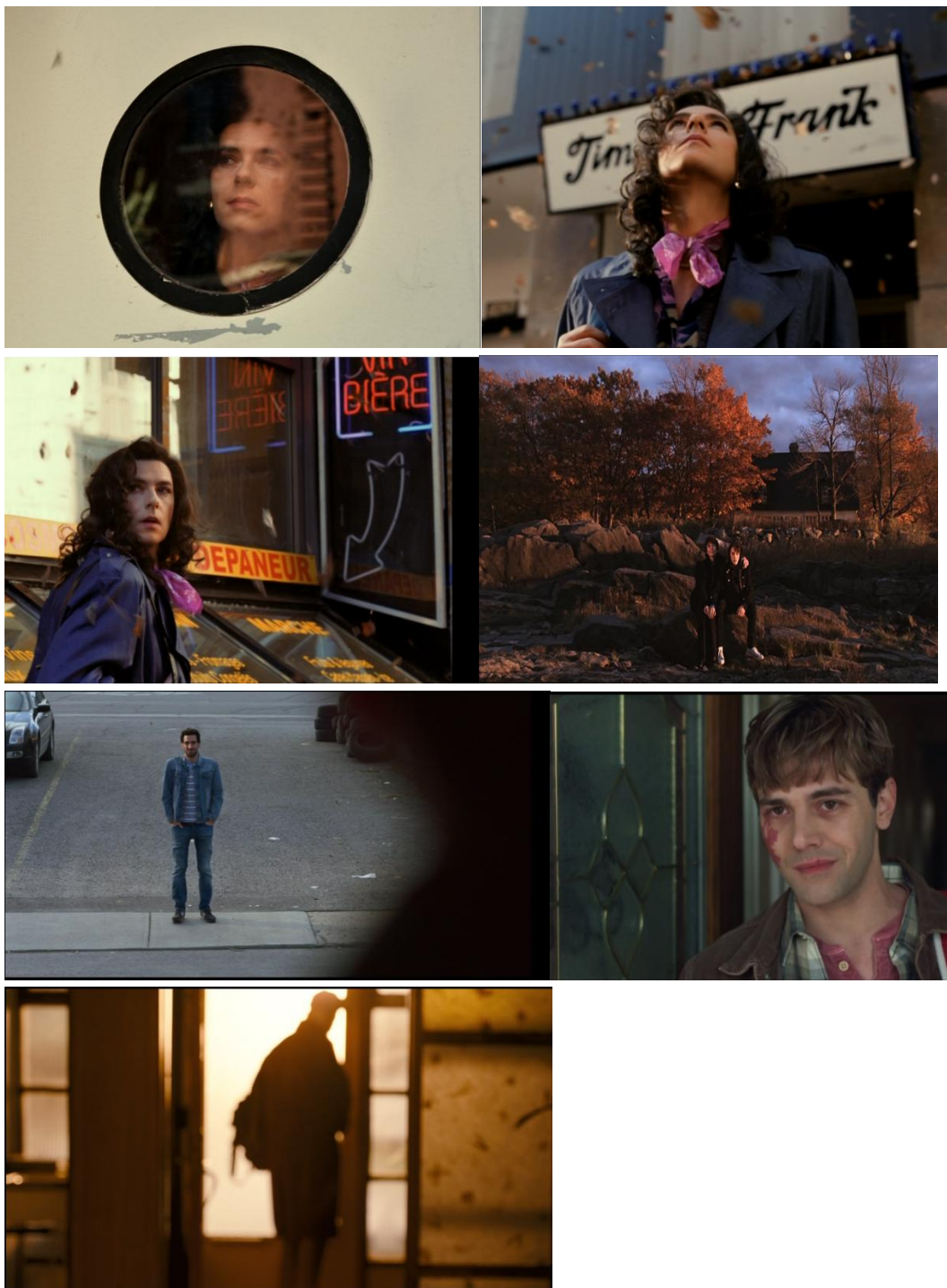
Photogrammes 19: la métamorphose de Laurence



Photogrammes 20 : le couple Laurence-Fred



Photogrammes 21 : les plans finaux



De 1 à 3 : *Laurence Anyways*

4 : *J'ai tué ma mère*

5 et 6 : *Matthias et Maxime*

7 : *Juste la fin du monde*

Bibliographie

Articles de périodique

ARMBRECHT, Thomas J. D., « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve : l'ontologie trans- de Laurence, Anyways », *L'Esprit créateur*, vol. 53 (1), 2013, pp. 31-44 [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/26378822>

BARDELLOTTO, Daria, « Du verbe spectral de Jean-Luc Lagarce aux corps parlants de Xavier Dolan : comment la vérité de l'image ressuscite la parole irrésolue de *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie*, 5, 2018, pp. 99-110 [En ligne], <http://journals.openedition.org/skenographie/1420>

BARIL, Alexandre. « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités. », *Recherches féministes*, volume 28, numéro 2, 2015, pp. 121–141 [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1034178ar>

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Les féminismes*, vol. 20, n°2, 2007, pp. 61-90 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/017606ar>

BEURDELEY, Laurent, « Xavier Dolan, 'Matthias et Maxime' », *La Métropole*, octobre 2020 [En ligne], <https://lametropole.com/2020/10/17/xavier-dolan-matthias-et-maxime>

BOUCHARD, Frédéric, « D'amour ou d'amitié : *Matthias et Maxime* de Xavier Dolan », *Ciné-Bulles*, vol. 37, 4, 2019, p. 51 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/91814ac>

BRASSARD, Christina ; SARK, Katrina ; GIL-ARBOLEDA, Mariana ; URREA, Angela, « Lectures croisées et pistes de réflexions autour de *Laurence Anyways* : intervention de Christina Brassard, Katrina Sark, Angela Urrea et Mariana Gil-Arboleda », *Synoptique*, vol. 4 (2), 2016, pp. 122-141.

CAILLOT, Jean-Pierre, « Œdipe et Antœdipe », *Le meurtrier, l'incestuel et le traumatique*, Malakoff, Dunod, 2015, pp. 51-58 [En ligne], <https://shs.cairn.info/le-meurtrier-l-incestuel-et-le-traumatique--9782100737833-page-51?lang=fr>

CARNEIRO DOS SANTOS, Beatriz, « OEdipe Now : Penser le complexe d'Œdipe à partir des familles homoparentales », *Pour un regard neuf de la psychanalyse sur le genre et les parentalités*, 2017 [En ligne], <https://hal.science/hal-03639055v1>

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Matthias et Maxime de Xavier Dolan », *Spirale*, 274, 2021, pp. 83-89 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/95184ac>

CERVULLE, Maxime, « Malaise dans le 'male gaze' : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, 61, 2023, pp. 189-212 [En ligne], <http://journals.openedition.org/edc/16351>

CERVULLE, Maxime ; DUROUX, Françoise ; GAIGNARD, Lise, « « A plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis : *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg* », *Mouvements*, n°57, 2009, pp. 138-154 [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-138?lang=fr&tab=texte-integral>

CHEVAL, Olivier, « Chambre 212, Christophe Honoré / Matthias et Maxime, Xavier Dolan : Patrimoine et amnésie », *Débordements : Revue de cinéma*, octobre 2019 [En ligne], <https://debordements.fr/chambre-212-christophe-honore-matthias-et-maxime-xavier-dolan/>

DERUISSEAU, Bruno, « 'Juste la fin du monde' : quels sont les 9 morceaux du film de Xavier Dolan ? », *Les Inrockuptibles*, septembre 2016, consulté le 25 mars 2025, <https://www.lesinrocks.com/cinema/fin-monde-9-morceaux-film-de-xavier-dolan-63131-26-09-2016/>

FULLA, Anna Corral, « *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite », *Études littéraires*, vol. 49 (1), 2020, pp. 155-172 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1065524ar>

GENETTI, Stefano, « La scène, l'écran : questionnements identitaires et tensions du désir dans *Tom à la ferme* de Michel Marc Bouchard et de Xavier Dolan », *Itinéraires*, 2019-2 et 3, 2019 [En ligne], <http://journals.openedition.org/itineraires/7091>

GINGRAS, Chantale, « L'aveuglement d'Œdipe : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan », *Québec français*, 155, 2009, pp. 100-102 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1797ac>

GRUGEAU, Gérard, « Xavier Dolan : l'accélérateur d'intensité », *24images*, mars 2014 [En ligne], <https://revue24images.com/les-articles/xavier-dolan-lacceleateur-dintensite/>

HABIP, Bella, « The Incestual in Xavier Dolan's cinematographic work », *The International Journal of Psychoanalysis*, volume 99, n°1, 2018.

HECK, Laurent, et al., « Vous avez dit ‘parentification’ ? Revue du concept et réactualisation selon les derniers résultats empiriques ». *Thérapie Familiale*, 2011/2 Vol. 32, 2011. pp. 253-274 [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-therapie-familiale-2011-2-page-253?lang=fr>

LAGUARDA, Alice, « *Elephant* : misère de l’adolescence dans une modernité en crise », *Décadrages : cinéma, à travers champs*, 19, 2011, pp. 21-29 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/decadrages.304>

LANGEVIN, Francis, « Identité sexuelle et régionalité dans quelques films québécois contemporains : Edoïn, Dolan, Côté, Robichaud », *Nouvelles vues*, 18, 2017, pp. 1-15 [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/1107860ar>

LANQUETIN, Pierre, « Laurence Anyways : ‘On va faire ça ensemble’ : errance langagière, errance identitaire », *Séquences : la revue du cinéma*, 316, 2018, pp. 41-43 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/90231ac>

LANQUETIN, Pierre, « Tom à la ferme : les confins : un contre de fées », *Séquences : la revue du cinéma*, 314, juin 2018, pp. 35-37 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/89072ac>

LAVERDIERE, Gabriel, « L’esthétique rock queer de C.R.A.Z.Y. à Xavier Dolan », *Nouvelles vues*, 16, 2015, pp. 1-16 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1108065ar>

MAAFRI, Saida, « Faux-self et addiction au virtuel », *Revue du Laboratoire De La santé Mentale et Neurosciences*, vol. 2, n°3, juin 2020, pp. 61-72.

MACARY-GARIPUY, Pascale, « Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ? », *Psychanalyse*, n°7(3), 2006 [En ligne], pp. 43-52, <https://doi.org/10.3917/psy.007.0043>

MANDIA, Valérie, « Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan », *Francophonies d’Amérique*, 37, 2014 [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1033977ar>

MAROLLEAU, Emilie, « Subversion, provocation et expérimentation aux États-Unis d’Amérique : le New Queer Cinema des années 1990 à nos jours » in *Sexualités Occidentales : XVIIIe-XXIe siècles*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2014, pp. 251-271 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/books.pufr.31782>

MAVRIKAKIS, Catherine, « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? », *Liberté*, (307), 2015, pp. 26-29.

MUCHIELLI, Laurent, « Déviance », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, juillet 2014 [En ligne], <http://journals.openedition.org/sociologie/2469>

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Débordements : Revue de cinéma*, février 2012 [En ligne], <https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/>

NAGY, Piroska, « Pleurer chrétiennement », *Communio*, 277, 2021 [En ligne], https://www.academia.edu/58819936/Pleurer_chr%C3%A9tiennement

NOYE, Sophie, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *Contretemps*, 2014 [En ligne], <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>

PREVOTEAU, Chady, « La mère suffisamment bonne : ni trop, ni pas assez », *Santé mentale*, n°220, Septembre 2017, p. 12.

RABAIN, Nicolas, « Trilogie de Dolan : à deux ou à trois ? », *Etica & Ciné*, 2020 [En ligne], <https://hal.science/hal-02532016v1>

SABOT, Philippe, « Présentation de l'ouvrage d'Eve Kosofsky Sedgwick, Epistémologie du placard », *La philosophie au sens large*, janvier 2010 [En ligne], <https://doi.org/10.58079/su66>

SANAHUJA, Almudena et NAIMI, Marie, « Pacte dénégatif », *Vocabulaire clinique de l'analyse de groupe*, Toulouse : Erès, 2025, pp. 299-301 [En ligne], <https://shs.cairn.info/vocabulaire-clinique-de-l-analyse-de-groupe--9782749282213-page-299?lang=fr>

SCHULTZ, Corey Kay Nelson, « The Sensation of the Look : The Gazes in *Laurence Anyways* », *Film-Philosophy*, vol. 22, n°1, 2018 [En ligne], <https://doi.org/10.3366/film.2018.0059>

WINNICOTT, Donald, « À propos de Cliniques », *Le Coq-héron*, 2010/1 n° 200, 2010. pp.129-132 [En ligne], shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-1-page-129?lang=fr

XIBERRAS, Martine. « 12 - Du French kiss au French Feminism, l'exception culturelle française », *La France dans le regard des États-Unis*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2006 [En ligne], <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.23609>

Livres

AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie sur la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 160 p.

BARKER, Meg-John et SCHEELE, Jules, *Queer theory, une histoire graphique*, Paris, La Découverte, 2023, 180 p.

BENYAMIN, Mickael, « Dépression et position dépressive », *La dépression : du mal-être à la vie*, Paris : In press, 2023, pp. 59-68

BERENI, Laure, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2020, 432 p.

BEURDELEY, Laurent, *Xavier Dolan : l'indomptable*, Montréal, Les Editions du CRAM, 2019, 456 p.

BOUAK, Grégory, BRASSART, Alain, CAMPION, Benjamin et al., *Homosexualité : censure et cinéma*, La Madeleine, LettMotif, 2019, 280 p.

BOURCIER, Sam, *Queer Zones : La trilogie*, Paris, Editions Amsterdam, 2021, 777 p.

BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020, 252 p.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, rééd. 2023, 396 p.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2006, 294 p.

DE LAURETIS, Teresa, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », dans M.-H. Bourcier & S. Robichon (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 37-38.

DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, rééd. 2023, 207 p.

DESLAURIERS, Jean-Martin, et al., *Regards sur les hommes et les masculinités : comprendre et intervenir*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2022, 526 p.

HALBERSTAM, Jack, *Trans**, Montreuil, Editions Libertalia, 2023, 240 p.

KLOPFERT, Dominique, *Penser l'incestuel, la confusion des places*, Bruxelles : Fédération Wallonie-Bruxelles, coll. « Temps d'arrêt », 2022, 60 p.

MENNEL, Barbara, *Le cinéma queer*, Montreuil, L'Arche, 2013, 192 p.

RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema : The Director's Cut*, Durham, Duke University Press, 2013, 322 p.

ROTH-BETTONI, Didier, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, 747 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistémologie du placard*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008, 264 p.

SONTAG, Susan, *Le style Camp. Culture et sensibilité aujourd'hui*, Paris, Bourgois, 2022, 68 p.

TOMICHE, Anne et REGARD, Frédéric, *Déconstructions queer : les fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023, 180 p.

Ressources audiovisuelles

COUTIER, M. (2018, 9 juin), *Aujourd'hui l'histoire : l'homosexualité dans le cinéma québécois* [Emission de radio], Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/75375/histoire-homosexualite-cinema-quebec-lgbtq-jutra-brassard-crazy-andre-lavoie>

EPSTEIN, Rob et FRIEDMAN, Jeffrey (Réaliseurs), *The Celluloid Closet : les homosexuels (re)vus par Hollywood* [Film], 2004, Issy-les-Moulineaux, Arte France Développement.

FEDER, Sam (Réalisateur), *Disclosure : Trans Lives On Screen*, [Film], 2020, États-Unis, Bow and Arrow Entertainment, Netflix.

NOËL, M. (2023, 13 juin), *La virilité, une norme sociale ?* [Emission de radio], Radiofrance, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mardi-13-juin-2023-8723761>

Sites Internet

« Barbare », *Larousse*, consulté le 28 juin 2025, Larousse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/barbare/7925>

BEN HAMED, Souad, « 'le meurtrier, l'incestuel et le traumatique', Jean-Pierre Caillot », *Œdipe.org : le portail de la psychanalyse francophone*, consulté le 15 mai 2025, <https://www.oedipe.org/prixoedipe/2016/caillot>

« Dysphorie de genre : réussir à la comprendre pour mieux la prendre en charge », *Qare*, consulté le 23 janvier 2025, <https://www.qare.fr/sante/dysphorie-de-genre/>

« Ecce Homo », *Le ciné-club de Caen*, consulté le 8 juillet 2025, <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/eccehomo.htm>

« Juste la fin du monde », *Théâtre de Liège*, 2024, consulté le 3 mars 2025, <https://theatredeliège.be/evenement/juste-la-fin-du-monde/>

« Matthias et Maxime », *Les Grignoux*, consulté le 10 juillet 2025, <https://www.grignoux.be/fr/film/837/matthias-et-maxime>

PETITEAU, Alice, « Winnicott : « La mère suffisamment bonne », *Alice Petiteau psychologue*, mars 2020, consulté le 30 juin 2025, <https://www.psychologue-montpellier34.fr/2019/01/07/winnicott-la-m%C3%A8re-suffisamment-bonne/>

« The Day Dream de Dante Gabriel Rossetti », *Muzeo*, consulté le 4 avril 2025, <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/the-day-dream/dante-gabriel-rossetti?srsId=AfmBOopfaufYi82Obj-XpBm4MxQg2uXLOzRenJUMi-HA0XdDNrS6peRk>

VERDUZIER, Pauline, « Xavier Dolan rejette en bloc les prix pour le cinéma gay », *Le Figaro*, septembre 2014, consulté le 22 février 2025, <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/09/22/03002-20140922ARTFIG00158-xavier-dolan-rejette-en-bloc-les-prix-pour-le-cinema-gay.php>

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Les études de genre et théories queers.....	3
1.1. Une introduction aux études de genre.....	3
1.2. Judith Butler et la performativité de genre.....	6
1.3. Teresa de Lauretis et la technologie de genre.....	10
1.4. Eve Kosofsky Sedgwick : épistémologie du placard.....	13
Chapitre 2 : L'histoire du cinéma queer.....	17
2.1. Le terme « Queer » et son évolution.....	17
2.2. Les origines du cinéma queer : la République de Weimar.....	18
2.3. Le cinéma hollywoodien : code Hays.....	20
2.4. L'après Stonewall.....	22
2.5. Le Nouveau Cinéma Queer.....	25
2.6. La démocratisation vers le grand public.....	28
2.7. Le transvestisme et cinéma queer.....	31
Chapitre 3 : Les personnages queers et leur représentation chez Xavier Dolan.....	33
3.1. Le cinéma queer québécois.....	33
3.2. Xavier Dolan : cinéaste de la diversité sexuelle.....	35
3.3. Les figures queers chez Xavier Dolan et leur représentation.....	36
3.3.1. <i>J'ai tué ma mère</i> (2009).....	37
3.3.2. <i>Laurence Anyways</i> (2012).....	40
3.3.3. <i>Juste la fin du monde</i> (2016).....	45
3.3.4. <i>Tom à la ferme</i> (2013).....	49
3.3.5. <i>Matthias et Maxime</i> (2019).....	55
Chapitre 4 : Les personnages queers chez Xavier Dolan : vers un nouveau regard.....	66
4.1. Le <i>male gaze</i> et ses prolongements.....	66
4.2. Les regards à l'œuvre chez Xavier Dolan.....	69
Chapitre 5 : La cellule familiale des personnages queers.....	79
5.1. Le schéma familial.....	79
5.2. La représentation de la cellule familiale.....	83
5.2.1. Le dégoût.....	83
5.2.2. La maladie mentale.....	86
5.2.3. La moquerie.....	91
5.2.4. La perversité et la violence.....	93
5.2.5. Le statut de la victime.....	102
5.3. La construction identitaire des personnages.....	104
5.3.1. Mères pas « suffisamment bonnes » : le renforcement du lien primaire.....	107
5.3.2. Mères pas « suffisamment bonnes » : l'absence de lien primaire.....	120
Conclusion.....	130
Annexe.....	134
Bibliographie.....	151