

Drew University
College of Liberal Arts

Représentations de la masculinité
dans l'œuvre de Xavier Dolan

A Thesis in French
By
Andrew R. Bodo

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of
Bachelor of Arts
with Specialized Honors in French
May 2015

Remerciements

La réalisation de cette thèse a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à la directrice de cette thèse, Dr. Marie-Pascale Pieretti, pour ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter mon analyse, et son soutien inextinguible.

Je désire aussi remercier les membres de mon comité de thèse – Dr. Deborah Hess, Rebecca Soderholm, et Dr. Bjorg Larson – pour leurs suggestions et leur perspicacité.

Je tiens en outre à remercier Audrey Evrard, Professeur à Fordham University, qui fut la première à me faire découvrir mon amour du cinéma, et Dr. Jody Caldwell, qui m'a fourni les outils nécessaires à la réussite de ce travail.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les amis qui m'ont apporté leur support moral et intellectuel tout au long de ma démarche. Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mes parents et mes frères pour leur confiance et leur support inestimable.

Table de matières

Introduction	3
Chapitre I : La construction d'une nouvelle identité masculine	6
Chapitre II : L'homosexualisation du personnage masculin	20
Chapitre III : La redéfinition de la masculinité à travers le transgendérisme	25
Chapitre IV : Remise en question du concept de la masculinité par le mélange des genres filmiques	39
Conclusion	47

Introduction

Simone de Beauvoir disait succinctement dans *Le Deuxième Sexe*, « On ne naît pas femme, on le devient ». Selon cette formule célèbre, la biologie ne détermine pas le genre mais le genre est bien une construction de notre civilisation. En d'autres termes, le genre n'est pas simplement le sexe qu'on est, c'est à dire un homme ou une femme, mais plutôt une collection de significations que les sexes adoptent dans toutes sociétés données. Depuis la publication du *Deuxième Sexe* en 1949, beaucoup de recherche a été faite sur le sujet du genre, en particulier avec la naissance des études de genres dans les années 1970. Dans son essai philosophique et fondateur *Trouble dans le genre*, Judith Butler, spécialiste américaine du genre et de philosophie, soutient que le genre est performatif : il n'y a pas d'identité derrière les actes censés « exprimer » le genre et ces actes constituent – plutôt qu'ils n'expriment, l'illusion d'une identité de genre stable. De plus, si l'« être » apparent d'un genre n'est qu'un effet d'actes culturellement signifiants, alors le genre n'est pas une donnée universelle. Constitué par la réalisation de performances, le genre « femme » (comme le genre « homme ») reste contingent et sujet à interprétation et « re-signification. »

Récemment, dans les 10 à 15 dernières années, beaucoup d'attention a été accordée à la représentation du genre, en particulier la masculinité, dans le cinéma. Les sociologues et les critiques culturels tels que David Gerstner et Laura Mulvey sont d'ailleurs d'accord sur le fait que notre perception du genre est souvent façonnée par le cinéma. En fait, la grande majorité des films grands publics renforce l'hétéronormativité et les constructions sociales et traditionnelles vis-à-vis de la masculinité. A titre d'exemples, le western (*High Noon* (1952), *The Comancheros* (1961) tourne autour du cow-boy solitaire qui apporte la justice et la civilisation à la Frontière avec beaucoup d'exploits masculins. Le film de gangster (*Public Enemies* (2009) traite des

hommes qui essaient de devenir riches et de prouver leur courage au moyen d'action violente et criminelle. De la même façon, le film d'aventure *Pompeii* (2014) parle de protagonistes masculins devenant des héros masculins et mythiques à travers les voyages ou des quêtes spectaculaires. Le film de guerre (*Passchendaele* (2008) traite souvent des soldats héroïques qui prouvent leur bravoure et le patriotisme dans les difficultés de la bataille. Selon ces films, la masculinité est définie comme l'évitement de la féminité, le stoïcisme, le sexe sans intimité émotionnelle, la poursuite de la réussite et du statut, l'autonomie, la force, l'agression et l'homophobie.

Par contraste, l'œuvre du jeune réalisateur québécois Xavier Dolan rejette cette masculinité hégémonique. Né en 1989, Dolan se fait connaître du public lors de la projection de son premier long métrage *J'ai tué ma mère* à la 41^e Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes 2009, à tout juste 20 ans. Depuis, à raison de près d'un film par an, tous présentés dans les festivals de cinéma majeurs, il est régulièrement qualifié de jeune prodige du cinéma québécois. Récemment, il a reçu beaucoup d'attention à propos de son film *Mommy* qui a remporté le Prix du jury au festival de Cannes 2014. Ce film a aussi été sélectionné pour représenter le Canada à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère lors de la 87^e cérémonie des Oscars en février 2015. Son œuvre est donc d'autant plus intéressante à faire découvrir qu'elle n'est pas encore l'objet d'études universitaires ce qui sera donc ma contribution à la recherche dans ce domaine.

Dans cette thèse, je vais analyser quatre films de Dolan par ordre chronologique, examinant comment chaque film subvertit ou remet en question la masculinité hégémonique au Québec. L'ordre chronologique nous permet de suivre la trace de l'évolution de la masculinité dans l'œuvre de Dolan. Le premier chapitre « La construction d'une nouvelle identité

masculine » traite donc du premier long métrage de Dolan *J'ai tué ma mère* (2009), un film qui rejette le modèle rigide de la masculinité, adoptée par les nationalistes québécois, et qui, à sa place, propose une construction plus fluide et libératrice de la masculinité. Le deuxième chapitre « L'homosexualisation du personnage masculin » est une analyse des *Amours imaginaires* (2010), film qui perturbe le régime hétérosexiste et patriarcal en homosexualisant le regard masculin et en s'appropriant le corps masculin comme un site d'érotisme. Une discussion de *Laurence Anyways* (2012), film qui interroge à travers le personnage transgenre de Laurence les moyens par lesquels la société choisit de définir le sexe et le genre, constitue notre troisième chapitre « La redéfinition de la masculinité à travers le transgendérisme ». Le chapitre final de cette thèse « Remise en question et du concept de la masculinité par le mélange des genre filmiques » examine *Tom à la ferme*, qui remet en question le concept de masculinité dans le milieu rural au Québec par le mélange des genres filmiques.

A travers l'utilisation de son langage filmique (cinématographie), l'intertextualité et les narratifs qu'il développe, Xavier Dolan déstabilise donc les notions traditionnelles du genre et de la sexualité et conteste la représentation de ses notions sur le grand écran. Cette thèse se donne donc pour tâche d'analyser quatre films de Dolan (*J'ai tué ma mère*, *Les Amours imaginaires*, *Laurence Anyways*, et *Tom à la ferme*) qui illustrent très bien les idées et les moyens par lesquels Dolan remet en question non seulement les normes sociales qui définissent les genres et les choix sexuels au Québec, mais aussi leur représentation cinématographique. Un examen minutieux du langage filmique (plans, mouvements de caméra, sons, couleurs, perspectives, etc) et une analyse textuelle, avec une attention toute particulière accordée au développement des narratifs et aux nombreuses références intertextuelles (telles les références à d'autres films, à des textes littéraire,

au classicisme, etc.) ainsi que l'utilisation de concepts des études de genre (comme le sexe vs. le genre, la dichotomie active/passive, etc) nous permettront de procéder à cette analyse.

Chapitre I : La construction d'une nouvelle identité masculine

Pour apprécier le film *J'ai tué ma mère*, il est d'abord très important de comprendre le statut actuel de l'homme au Québec, et de comprendre aussi comment ce statut a évolué. En effet, depuis les années 1960, la société québécoise est préoccupée par la construction d'une identité nationale, construction qui coïncide avec le lien que de plus en plus de personnes font entre le concept de virilité et la réalisation d'une plus grande autonomie politique pour la province. Ce rapport établi entre virilité et nationalisme se retrouve dans la lutte des Canadiens francophones à accepter les changements causés par la révolution industrielle, en particulier concernant la transformation de la province au 19^{ème} siècle. Les nouvelles opportunités de travail industriel ont causé une migration de la population vers les villes. Cependant, les Québécois Canadiens-Français se sont rendu compte qu'à travers ces transformations économiques, sociales et culturelles, le nouveau système privilégiait les Canadiens anglophones qui monopolisaient la plupart du pouvoir économique dans la province. Les Québécois devaient se soumettre à l'autorité de leurs patrons anglais qui contrôlaient leurs moyens d'existence tout comme les canadiennes francophones étaient contrôlées par leurs maris (30). Par conséquent, beaucoup d'hommes canadiens-français ont commencé à associer l'industrialisation et leur émasculatation et à la considérer comme une menace par rapport au système patriarcal dont ils dépendaient. Pour ces hommes qui souhaitaient échapper à leurs rôles « féminins » dans l'ordre industriel, la solution était de transformer l'état en un outil qui avancerait leurs intérêts

économiques tout en fortifiant leur statut d'homme. Dans les années 1950, l'effort pour plus d'autonomie économique s'est transformé en mouvement pour l'indépendance du Québec. Beaucoup d'activistes en faveur de l'indépendance ont poussé les canadiens-français à fuir la dépendance « humiliante et émasculée » et à partir sur Ottawa. Ils ont pris l'indépendance du Québec comme un moyen de réaffirmer le statut d'homme viril qu'ils avaient perdu sous la domination coloniale des Anglais. Dans leurs écrits, quelques écrivains canadiens parlent justement de l'association que l'on a faite entre l'état colonisé et l'émasculature ou une forme de dépendance plus stéréotypiquement féminine. Selon la critique littéraire Patricia Smart, «the revolutionary project is that of a son rebelling against the mother and seeking a 'virility' seemingly achievable only at women's expense » (31). De plus, dans son article « Making women pay : Revolution, violence, decolonizing Quebec in Hubert Aquin's Trou de mémoire », Katherine A. Roberts écrit « the movement towards decolonisation involves the desire for full masculinity and the concomitant destruction of one's femininity ». En outre, comme Mary Jean Green suggère, « the image of the newly decolonized subject [w]as a virile, heterosexual man » (31). Comme ces écrivains ont démontré, beaucoup de nationalistes canadiens-français en sont arrivés à définir leur virilité hétérosexuelle selon leur capacité de sortir la province de son état de faiblesse féminine et homosexuelle, sur le plan métaphorique, et de sa dépendance au sein du fédéralisme canadien. Dans son œuvre, Robert Schwartzwald montre aussi que la rhétorique de la décolonisation, que beaucoup de nationalistes se sont appropriée pour leur mouvement dans les années 1960, était imprégnée d'images homophobes selon lesquelles « those found to be traitors or sell-outs to the cause of national revolution are gendered as passive/seductive men » (179). Comme Schwartzwald a indiqué, l'effort pour la décolonisation et les appels suivants pour l'indépendance ont fini par paraître une mesure nécessaire dans la réalisation de l'état d'homme

plein. En fait, il continue dans son explication en disant, « the colonization process can clearly be seen as one of 'devirilization,' emasculation and reduction to the status of women » (20).

Les avis, comme celui exprimé par Schwartzwald sont influencés par des efforts de réforme du Québec au cours du XXème. Les activistes comme Victor Barbeau ont vu un rapport entre le retard canadien-français économique et l'échec des hommes à reconstituer ce qu'ils pensaient avoir perdu dans leur statut d'homme en conséquence de leur condition coloniale présumé. Si les canadiens-français voulaient devenir de «vrais » hommes, Barbeau croyait qu'ils avaient besoin d'abandonner leur mentalité coloniale. Dans son œuvre, il se plaignait :

Comme les nègres de l'Afrique, comme tous les primitifs des quatre coins du globe qui on servi de marche pied aux mégalomanes anglo-saxons, nous avons été asservis par les marchands et les industriels. Les voilà, nos vainqueurs... Nous sommes devenus bucherons, floteurs, journaliers, manœuvres (16).

En se tournant vers le passé et vers ceux des canadiens-français dont le caractère et l'indépendance d'esprit en font de « vrais » hommes, Barbeau présume que ses contemporains restaient « les inconnus » (40). Au lieu de « vrais » hommes, Barbeau a trouvé seulement des hommes faibles se soumettant à leur maître colonial. Donc il a incité les hommes canadiens-français à se libérer du joug de leur oppression coloniale en réaffirmant leur force, l'orgueil, et l'indépendance des hommes.

Puis dans les années 1960, les appels pour un état laïque et moderne avec une plus grande puissance économique étaient associés aux appels pour un statut d'homme revivifié. Le véhicule pour le pouvoir virile serait l'état, et pour les nationalistes québécois la plus grande expression de virilité forte serait seulement réalisée après la réussite de l'indépendance complète pour la province du Québec. Cette expansion de l'état était une grande partie du nationalisme qui était imprégnée d'idées préconçues sur le genre. Le nationalisme québécois avait longtemps été perçu comme un instrument pour revitaliser le concept de virilité dans la province en donnant

aux Canadiens-Français les outils nécessaires pour reprendre possession de leur pouvoir économique. Le journaliste Mathieu-Robert Sauvé a suggéré explicitement dans son œuvre *Echecs et mâles : les modèles masculins au Québec, de marquis de Montcalm à Jacques Parizeau* la mesure dans laquelle l'indépendance pour le Québec était un mouvement d'hommes :

L'idée d'indépendance était une idée d'hommes. Non pas que les femmes n'y aient pas adhéré et qu'elle n'ait pas été d'excellentes ambassadrices de la cause... Peut-être étaient-elles derrière leurs pères, leurs maris, leurs frères, comme sources d'inspiration ou éminences grises, peut-être ont-elles poussé leurs hommes à l'action politique... mais elles ne furent pas en avant de la scène (77).

Et le poète et critique littéraire Pierre Nepveu a aussi indiqué que « la Révolution tranquille est d'abord une histoire de fils orphelins qui se cherchent non pas une mère mais, presque désespérément, une identification paternelle » (72). Même si les nationalistes demandent rarement si explicitement un état d'homme revivifié, leurs arguments pour l'indépendance suggèrent que l'autonomie provinciale est nécessaire pour que les hommes puissent pratiquer le pouvoir politique, économique, et social associé traditionnellement avec l'état d'homme. À cause de cela, il est important d'examiner les œuvres de critiques féministes comme Diane Lamoureux pour nous rappeler que cet argument genré du nationalisme est souvent plein de misogynie.

Dès les années 1980, le concept de la masculinité était, au Québec, si directement relié à la construction de l'état et à la libération nationale que le vote de la population canadienne-française contre l'indépendance de la province, a été considéré comme un grand ravage des rêves de Canadiens-Français qui espéraient améliorer le statut de l'homme. Selon Lamoureux, le référendum de 1980 au Québec fut un coup terrible pour beaucoup d'hommes parce qu'il a éliminé la discipline et l'ordre que le mouvement nationaliste leur avait donné. Après le référendum, quelques nationalistes étaient déçus par la décision du public de rester une partie du

Canada et ils se sont demandés si le résultat reflétait une faiblesse masculine. Pour certains, la défaite a suggéré que les hommes de la province étaient devenus trop gentils et démoralisés, pour la plupart parce qu'ils avaient permis aux femmes de contrôler leurs vies. (Smart 30). Dans son essai *La Petite noirceur*, le critique littéraire Jean Larose a suggéré que la défaite a démontré l'échec des Canadiens-Français à décider de leur destin. Selon lui, en votant contre l'indépendance, les hommes ont perdu leur virilité, voire même gâché leur meilleure opportunité d'affirmer leur « maturité phallo-nationale » (175). Le journaliste Jean-Pierre Bonhomme était d'accord avec Larose, croyant que la défaite avait fait capoter le rite du passage des hommes au statut d'homme viril et les avait condamnés à rester dans un état perpétuel d'adolescence. C'est cet état psychologique qui, selon lui, a expliqué la prévalence des hommes machos dans la province qui étaient devenus de mauvais pères et de mauvais exemples pour leurs fils. Ces fils grandiraient en se sentant trahis par leurs pères qui n'avaient pas réussi à libérer la province et sont devenus des êtres désabusés dans un système politique et économique qui relève de l'exploitation (Belanger 298).

Après le référendum, quelques observateurs ont tenu les femmes responsables de cette défaite. Ils ont suggéré que les efforts du Parti Québécois de chercher à gagner les femmes suivant sa victoire du parti en 1976 avait éloigné la majorité des femmes qui n'étaient pas prétendument les féministes. Cette croyance a tourné quelques hommes contre le mouvement féministe après le référendum. Le Parti Québécois a commencé à rejeter le féminisme et à suivre un programme qui promouvait la maternité et la famille nucléaire en offrant des incitations financières pour encourager les femmes à avoir plus de deux enfants.

A ce moment-là, un certain nombre d'hommes ont aussi nié la suggestion que les femmes canadiennes-françaises étaient, ou pouvaient être, opprimées dans le sens où les

féministes le décrivaient. Le sociologue Jacques Grand'Maison, par exemple, a nié que c'était impossible pour les hommes de dominer les femmes parce qu'ils étaient eux-mêmes colonisés par les Anglais-Canadiens et par conséquent incapables d'opprimer qui que ce soit. Selon lui, les hommes étaient ceux qui avaient toujours été humiliés dans le lieu de travail, et qui avaient été marginalisés chez eux. De plus, ils étaient devenus si féminisés qu'ils étaient incapables de réussir l'indépendance pour le Québec, et suggéraient qu'ils avaient « été plutôt le sexe honteux » (34).

Les autres ont continué à suggérer que les hommes canadiens-français étaient devenus faibles et démoralisés et avaient permis aux femmes de dominer leurs vies. Selon Pierre de Bellefeuille, homme politique québécois, « Notre mentalité de colonisé continue de faire obstacle. Car l'ennemi est en nous. Il n'est ni anglais, ni néo-québécois. Il s'appelle indécision. Il s'appelle mollesse. » (25). Dans son roman *Le Masculin : Psychanalyse des représentations des hommes au Québec* le psychanalyste Marie Hazan écrit que quelques hommes québécois accusent les femmes d'être des « dominatrices implacables » et ne cessent de se plaindre. Ils disent qu'ils sont soumis à un matriarcat opprimant. Ils veulent tuer leur mère, dit-elle, et fustigent un père absent qui ne leur donne pas une bonne et belle image masculine à laquelle s'identifier. Ces mêmes hommes se demandaient si les « dominatrices implacables » avaient créé une culture où c'est plaisant de dénigrer les hommes. Comme le journaliste Mathieu-Robert Sauvé l'a indiqué dans son roman *Échecs et mâles : les modèles masculin au Québec, de marquis Montcalm à Jacques Parizeau* :

Alors que nos regards étaient tournés vers le mouvement féministe, un nouveau stéréotype a vu le jour au Québec : celui de l'homme misérable, malheureux, autodestructeur. S'il est père, c'est un homme absent, irresponsable, incapable d'émotions. C'est l'homme accablé d'une affliction permanente.

Ces frustrations ont parfois dégénéré en misogynie. Reggie Chartrand, un activiste pour l'indépendance québécoise, est un bon exemple de cette réaction contre les femmes. Chartrand était le fondateur du Chevaliers de l'indépendance, un groupe établi pour l'indépendance du Québec. Bien qu'il ait été contre le féminisme, il cherchait à gagner les femmes dans les années 1970. Après la défaite du référendum, cependant, il a déchainé sa colère complète contre les femmes, il les blâme pour l'échec du référendum. Dans son roman, *Dieu est un homme parce qu'il est bon et fort*, par exemple, il dit que le féminisme avaient fait des hommes si « mous » qu'ils étaient incapables de réussir l'indépendance pour la province. A cause de leur virulence, ses croyances ne sont jamais populaires ; néanmoins ses vues reflètent la croyance très courante que l'état d'homme québécois est en crise. Plusieurs années plus tard, dans les années 90, le psychanalyste Guy Corneau a aussi émergé comme une voix importante pour les hommes qui avaient le sentiment qu'ils étaient à la dérive dans un monde post-féministe. Dans son roman, *Absent Fathers, Lost Sons*, Corneau reprend les croyances de son prédécesseur Chartrand, disant qu'il y a une « fragilité de l'identité masculine » parce que les pères n'ont pas réussi à enseigner à leurs fils ce que cela signifie d'être un homme, par conséquent les abandonnant à l'influence efféminant de leurs mères. Corneau suggère que les hommes peuvent renverser les effets de leur effémination en se refamiliarisant avec leurs natures plus agressives et redécouvrant « l'homme primitif qui dort dans l'inconscient » (Corneau 3).

C'est donc d'abord dans ce contexte justement de l'homme décolonisé et à la recherche de sa maturité phallo-nationale et d'une figure paternelle, comme discuté par les nationalistes québécois comme Grand'Maison, Chartrand, et Corneau, qu'il faut réfléchir au film *J'ai tué ma mère*. Le film traite de la relation profondément ambivalente entre un adolescent de 16 ans, Hubert, et sa mère, Chantal qui est mère célibataire.

De nombreux fils narratifs fournissent des exemples de maturation de l'adolescent et de sa recherche de figure paternelle. Par exemple, au début du film, Hubert nous dit dans une interview : « Je ne sais pas ce qui est arrivé. Quand j'étais petit, on s'aimait. Je l'aime encore. Je peux la regarder, être à côté d'elle. Mais...je ne peux pas être son fils. Je pourrais être le fils de quelqu'un mais pas d'elle ». Ceci semble mélodramatique. Cependant au cours du film les raisons pour la haine qu'il éprouve envers sa mère deviennent rapidement apparentes. Comme nous le voyons, Chantal est capricieuse, inconstante, peut-être bipolaire. A un moment, elle est douce et affectueuse ; l'instant d'après, cependant, elle est acerbe et mécontente. Une nuit, par exemple, elle demande doucement à Hubert s'il voudrait louer un DVD qu'ils pourraient regarder ensemble. Il est d'accord, et ils vont au magasin où Hubert sort de la voiture pour regarder la collection de DVD. Comme il regarde la collection du magasin, cependant, sa mère l'attend avec impatience dans la voiture. Finalement, dans un accès d'exaspération, elle court dans le magasin et crie après Hubert devant tout le monde, lui disant de se dépêcher ou il peut rentrer chez lui à pied dans le froid. Visiblement embarrassé, Hubert s'empresse d'emprunter ses DVD ; cependant quand il quitte finalement le magasin il trouve le parking vide. En plus d'être capricieuse, Chantal est aussi souvent autoritaire. Un matin, par exemple, tout en faisant la vaisselle, Hubert lui demande si son petit-ami Antonin peut passer ce soir. Chantal lui dit que non, expliquant que son amie Denise les a invités à dîner ce soir. Hubert se fâche et lui dit qu'il n'ira pas dîner avec Denise qu'il méprise. Chantal lui dit que s'il refuse de venir avec elle, elle refusera son allocation hebdomadaire ; en réponse, Hubert quitte la cuisine dans un accès de fureur. Les incidents, comme celui-ci, aboutissent en fin de compte au meurtre métaphorique de Chantal par Hubert. Au lycée, l'enseignante assigne un projet à la classe dans lequel ils doivent

interviewer leur parents sur leurs professions. Hubert ment à son enseignante, prétendant que sa mère est morte.

De plus, la dynamique de la famille d'Hubert ressemble fortement à celle décrite dans la littérature nationaliste québécoise. Chantal est une mère dominatrice qui refuse de donner à son fils l'autonomie nécessaire pour se développer et devenir adulte. Le père d'Hubert les a abandonnés quand il était jeune parce qu'il ne pouvait pas accepter la responsabilité d'être parent. A cause de sa mère dominatrice et du manque d'une image belle et positive image masculine à laquelle il peut s'identifier, Hubert est coincé dans un état d'adolescence perpétuelle et de mollesse, ce qui nous ramène au parallèle que nous tentons d'établir entre la situation de l'être colonisé tel que le Québécois se voyait jusqu'en 1980 et le désir de s'affranchir et de fortifier le statut de l'homme au Québec. Selon la littérature nationaliste, comme nous l'avons mentionné plus haut, s'il veut devenir indépendant et réclamer sa virilité, il doit se révolter contre sa mère. Dans ce film, le personnage d'Hubert se révolte d'une myriade de façons. Dans un cas, par exemple, il essaie de déménager en louant un appartement utilisant l'héritage que sa grand-mère lui a donné. Quand sa mère apprend son essai de déménager, cependant, elle réprimande Hubert, disant qu'il est trop jeune. Une autre fois, après une querelle particulièrement explosive (initiée par Chantal) dans laquelle Hubert s'écrie « Je ne peux plus vivre avec vous. Je veux fuir, vivre sur une île déserte. », il s'enfuit de la maison pour vivre avec son petit-ami Antonin. Il rentre seulement chez lui quand son père, qu'il voit seulement à Noël et à Pâques, l'appelle, demandant s'il voudrait dîner avec lui. Hubert, qui est sous l'impression que son père veut reprendre un contact avec son fils, accepte heureusement l'invitation de son père. Il s'avère, cependant, que Chantal a exploité le désir d'Hubert pour une figure paternelle dans sa vie pour arranger un rendez-vous entre elle et lui. Lors de leur réunion, Chantal dit à Hubert qu'elle a

décidé à la lumière de son comportement récent, de l'inscrire au pensionnat dans la ville conservatrice et perdue dans la campagne de Coaticook. Hubert est naturellement bouleversé par ces nouvelles. Citant son homosexualité, il insiste qu'il ne peut pas s'inscrire au pensionnat à la campagne où les habitants sont obtus. Chantal ignore ses appels et insiste que ce soit pour le meilleur. Ici, on devrait noter que chaque tentative d'Hubert pour se révolter, et affirmer son indépendance, se solde en fin de compte par un échec, tout comme les rêves de nationalistes québécois de réaliser l'autonomie complète pour le Québec. Les nationalistes comme Chartrand et Corneau réclameraient que l'échec d'Hubert obtenir l'autonomie est le résultat de sa mentalité colonisée qui le rend mou et indécis. Tous ces fils narratifs contribuent donc à l'image de l'homme décolonisé dans une ère post-industrielle.

D'autre part, certains éléments visuels renforcent également l'image de l'homme décolonisé à la recherche de la maturité phallo-nationale et d'une figure paternelle. L'un des premiers éléments que l'on rencontre est la couleur. Tout au long du film, les soliloques dans lesquels Hubert s'adresse à la caméra pour décrire sa relation avec sa mère ponctuent le récit. Ces interviews sont tournées en noir et blanc tandis que le reste du film est tourné en couleurs. Les passages en noir et blanc évoquent l'historicité, le passé qui fait peut-être allusions au colonialisme. On devrait aussi noter que Hubert apparaît souvent torse nu dans ces interviews tandis qu'il parle honnêtement de sa mère. Tout cela suggère un sentiment de vulnérabilité physique et émotionnelle qui se marie bien avec l'image de l'homme décolonisé et mou.

Un autre élément visuel récurrent dans le film est l'utilisation de la règle des tiers. La règle des tiers est appliquée par l'alignement d'un objet avec les lignes de force et leurs points d'intersection. La raison principale pour observer la règle du tiers est de décourager le placement du sujet au centre ce qui rend la composition plus intéressante parce que cette asymétrie visuelle

introduit beaucoup plus de tension et d'énergie. De 0 : 18 : 43 à 0 : 18 : 45, nous notons que le sujet d'Hubert n'est pas centré dans le cadre. En fait, il est situé dans la partie gauche de chaque cadre. Le côté droit d'un autre côté est visiblement vide. Puisque nous savons que Hubert est éloigné de son père, ce vide dans le cadre souligne peut-être l'absence, ainsi un désir, d'une bonne figure paternelle dans la vie d'Hubert.

Un autre élément que Dolan utilise est la symétrie/asymétrie dans le plan d'une scène. Un examen attentif du film révèle que Dolan divise souvent le plan en deux parties symétriques pour souligner l'interdépendance entre Hubert et sa mère Chantal. De 0 : 29 : 24 à 0 : 29 : 48, par exemple, Hubert et Chantal se situent l'un en face de l'autre. Notons qu'ils sont centrés dans le cadre et que les lignes verticales dans la tapisserie en arrière-plan met en relief la symétrie de l'image. Dans cette scène tranquille, Hubert s'approche de sa mère et lui dit que malgré toutes les querelles avec elle, il l'aime beaucoup et qu'il espère qu'elle se souviendra toujours de cette vérité. Visiblement touchée par cette confession, Chantal sourit chaleureusement et répond qu'elle l'aime aussi. La symétrie du cadrage met en relief l'harmonie qui règne exceptionnellement entre eux. A d'autres moments, et par contraste, Dolan utilise l'asymétrie dans un plan pour montrer la discorde et la relation déséquilibrée entre Hubert et Chantal. À 0 : 48 : 30, par exemple, Hubert est assis sur un canapé, l'espace à côté de lui ostensiblement vide. Contrairement la scène précédente, où Hubert et Chantal rassemblent presque à des serre-livres symétriques, le champ de 0 : 29 : 24 à 0 : 29 : 48 est sans doute asymétrique dans sa composition. On note aussi dans cette dernière image, les cadres de paysages derrière le protagoniste, qui paraît lui, se ranger du côté du paysages urbain (plutôt que campagnard), ce qui préfigure la préférence qu'il exprimera plus loin lorsqu'il apprend que ses parents veulent l'envoyer dans un pensionnat à la campagne. Dolan, parle-t-il ici des préjugés ou

des résistances contre la diversité que l'on peut rencontrer au Québec plutôt dans le milieu rural ? Il semblerait bien que Dolan s'intéresse à cette question, puisque, comme nous le verrons dans notre discussion de *Tom à la ferme*, il explore le milieu rural comme toile de fond à une remise en question des stéréotypes sur l'homosexualité. Ici, l'asymétrie représente donc le désaccord récent et explosif qui s'est passé entre Hubert et sa mère. On devrait noter l'utilisation de la saturation de couleur qui prête le ton subjectif de Dolan à cette scène. Par opposition à la scène précédente, où la couleur est un mélange de tons chauds comme le beige et le bordeaux, la couleur dans cette scène est manifestement froide avec les nuances comme le gris et le bleu. Comme la technique de symétrie/asymétrie, Dolan utilise la saturation de couleur pour signaler l'intensité de l'état émotionnel du protagoniste à divers points dans le récit. Dans le cas de la première scène (0 : 29 :24 de 0 : 29 : 48) l'utilisation d'une palette de couleurs chaudes représente la force de l'amour d'Hubert pour sa mère. Dans l'autre scène sus-mentionnée (à 0 :48 :30), cependant, l'emploi de palette de couleurs froides symbolise les sentiments d'Hubert qui se sent à la fois rejeté et isolé de sa mère.

Dolan utilise aussi des images qui, en quelque sorte, ponctuent le film. Par exemple, l'image des vestibules ou des couloirs. Dans un film qui traite d'une relation volatile entre le fils et sa mère, il est difficile d'ignorer les implications freudiennes de telles images. Une telle implication est que ces images de vestibules/couloirs représentent le canal utérin. À 0 :22 :48, par exemple, Dolan nous présente une scène avec le couloir vide de l'appartement que Hubert voudrait louer. Remarquez le blanc aseptisant de l'appartement qui ressemble à l'intérieur d'un hôpital. Ici, le couloir blanc symbolise le désir d'Hubert de « quitter le ventre » de sa mère et de commencer sa vie d'adulte. D'autres fois, cependant, Dolan utilise l'image de couloirs pour représenter le désir d'Hubert de symbiose avec sa mère. De 01 : 12 :40 à 01 : 12 :57, par

exemple, Dolan nous présente le vestibule qui mène à la chambre de sa mère Chantal, où un Hubert euphorique prend dans ses bras Chantal. Contrairement à la scène précédente (à 0 :22 :48), où les murs sont ostensiblement vides, les murs du couloir ici sont couverts avec de photos ou de cadres de portraits de famille, en particulier de Chantal et d'Hubert. Nous remarquons aussi que par opposition à la scène précédente, la saturation de couleur est plus chaude avec les nuances de rose et rouge. Tout cela parle du désir d'Hubert de retourner dans le « ventre de sa mère », d'être dans cette unité parfaite avec sa mère. De plusieurs façons, le couloir représente la nostalgie d'Hubert pour l'époque où lui et sa mère étaient encore en communication et en symbiose, une idée qu'Hubert exprime d'une manière poignante à sa mère dans la chambre quand il dit : « Je souhaite que nous parlions encore. »

Un autre élément visuel qui imprègne le film est un montage de petites brèves qui révèle l'état psychologique d'Hubert. Après une querelle particulièrement explosive, par exemple, Hubert imagine sa mère gisant morte dans un cercueil. Une autre fois, l'image de bris de verre à qui représente l'univers de Hubert apparaît quand il vient d'apprendre qu'il a été inscrit au pensionnat, et qu'il s'effondre. La plupart du temps, cependant, l'importance de ces images est moins transparente. Dans un montage, par exemple, Chantal pourchasse malicieusement Hubert, qui se présente comme un enfant heureux, courant à travers un champ de seigle. Ce montage reflète l'évènement précédent dans lequel Hubert regarde son petit-ami, Antonin, pourchasser malicieusement sa mère dans la cuisine de leur maison, image d'un bonheur innocent auquel il aspire. Une interprétation possible de ce montage est que Hubert a très envie de revenir à son enfance où lui et sa mère étaient encore proches comme Antonin et sa mère. L'imagerie de champs de seigle fait-elle aussi allusion au roman de J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, dont le personnage principal, Holden, désire ardemment revenir à son enfance, une période dont il a

gardé une vision romantique. Plus tard vers la fin du film, Dolan utilise un montage similaire ; cependant dans ce montage c'est Hubert qui pourchasse sa mère qui s'enfuit avec fureur. Hubert essaie désespérément de la rattraper mais elle lui échappe plusieurs fois. Le montage finit sur le mouvement d'Hubert qui tombe, ce qui symbolise son épiphanie douloureuse : il doit mettre fin à sa dépendance puérile sur sa mère pour devenir un homme adulte.

De nombreuses références intertextuelles renforcent, tout au long du film, les idées que Dolan développe, à travers tous les éléments visuels déjà mentionnés, sur l'évolution de l'adolescent vers l'âge adulte et sa maturation sexuelle. Au début du film, par exemple, Dolan préface le récit avec une citation tirée de la nouvelle *Fort comme la Mort* par Guy de Maupassant : « 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. » On devrait noter que la nouvelle *Fort comme la Mort* traite d'un des thèmes importants de ce film : la peur de grandir. De cette manière, la citation présage la préoccupation principale du film qui est l'épreuve d'Hubert de devenir une adulte.

Un autre exemple d'intertextualité est un vers du poème « A ma mère » d'Alfred de Musset, poète romantique par excellence : « Ma mère, à toi je me confie / Des écueils d'un monde trompeur / Écarte ma faible nacelle / Je veux devoir tout mon bonheur / À la tendresse maternelle ». Le choix même de l'auteur et la citation ne sont bien sûr pas des coïncidences, lorsque l'on pense au culte du moi, à l'importance de l'amour, au sentiment d'échec face au monde matériel, à la centralité de la nature dans la poésie romantique. L'abondance de références intertextuelles tirées du mouvement romantique fait réfléchir les spectateurs à la fragilité de l'adolescence dans un monde moderne urbain axé sur le matériel et la compétition. Cette fragilité provient aussi du sentiment d'être isolé, non seulement par la sensibilité qui caractérise

Hubert, mais aussi par son choix de sexualité qui s'affirme et renforce le sentiment qu'il a de ne plus appartenir à sa famille ou de ne plus pouvoir trouver sa place à l'école. C'est la même fragilité qui reflète le statut précaire de l'homme québécois dans une ère post-industrielle. Tout au long du film, Hubert s'efforce de découvrir ce que cela signifie en fait d'être un homme ; par exemple, il essaie d'affirmer son indépendance vis-à-vis de sa mère en louant un appartement. Cependant, comme Hubert découvre au cours du film, par cet exemple et de nombreux autres exemples, l'identité masculine, ce n'est pas une révolte contre sa mère, ou être macho, ou être hétérosexuel. Cela commence par aider tout simplement sa mère, qui est seule, aux travaux ménagers et assumer sa responsabilité dans tous ses actes. On peut donc se demander ici si Dolan réfléchit à fois sur la condition masculine et sur une nouvelle manière d'être Québécois.

Chapitre II : L'homosexualisation du personnage masculin

Un autre moyen pour Dolan de discuter de la représentation de la masculinité sur le grand écran est de jouer avec les méthodes conventionnelles de filmer les femmes et de les reprendre pour filmer les hommes. Cette stratégie donne à l'homme un degré de féminité qui rend floue la ligne de démarcation des choix sexuels de ses personnages. En effet, traditionnellement, dans le cinéma, le regard de la camera est caractérisé comme masculin et hétérosexuel, souvent parce que le directeur de la photographie est un homme (Cranny-Francis 168-169). Donc les actrices dans le cinéma sont souvent présentées comme des objets érotiques pour le plaisir du spectateur masculin. De plus, le spectateur masculin se procure du plaisir en s'identifiant avec le protagoniste ou les acteurs. Dans les films, où le récit récompense l'homme avec la femme, le spectateur masculin peut fantasmer que, comme l'acteur dans le film, il est récompensé avec une belle femme à la fin de l'histoire. Par conséquent, la femme ou les femmes dans le film

fonctionne(nt) à deux niveaux : comme objet érotique pour les personnages masculins, et comme objet érotique pour le spectateur masculin (Cranny-Francis 168-169). La pratique récente de l'« homosexualisation », cependant, perturbe ce regard masculin en rejetant les binarismes qui sont inhérents dans les identités genrées et sexuées du régime hétéronormatif. Cette pratique se concentre donc sur les ambiguïtés dans les textes, tels les films, qui peuvent être lus comme des sites de désir non-hétéronormatif.

Dans *Les Amours imaginaires*, Dolan se sert donc de la construction narrative et de nombreuses techniques cinématographique pour subvertir le régime hétérosexiste et patriarcal en homosexualisant le regard masculin et en s'appropriant le corps masculin (dans le personnage de Nicolas) comme un site d'érotisme (Padva 213). Quelques fils narratifs fournissent des exemples de cette remise en question. Au début du film, nous rencontrons l'un des personnages principaux Nicolas, un homme très beau, même androgène. Il est étranger à une soirée organisée par Marie. À la cuisine, Marie demande à son ami gay, Francis, « Qui est cet Adonis auto-satisfait ? ». Sa comparaison est particulièrement pertinente. Avec ses cheveux blonds, frisés, ses lèvres pleines et son visage ciselé, Nicolas ressemble en effet au dieu grec de la beauté et du désir. Le montage, qui suit bientôt cet échange, montre Nicolas dans une lumière glamour. Le spectateur voit Nicolas exhalant langoureusement la fumée de sa cigarette. Comme il fume, la camera se focalise sur ses lèvres roses, soulignant leur plénitude et leur apparence pleine et pulpeuse et leur couleur intense, tout à fait comme le cinéma traditionnel et classique a pu filmer une femme dans un rôle principal et positif. Peu après, dans le cadre suivant, lorsque Nicolas rit de la plaisanterie d'un ami, la camera zoome sur son cou exposé, en particulier sa pomme d'Adam prononcée. Dans le cadre qui suit cette scène, nous le voyons jouer avec ses cheveux avec coquetterie et écoutant son ami raconter une histoire. En fin de compte, Nicolas est encadré

par d'autres dans la scène de telle manière que le regard du spectateur est attiré inexorablement vers lui. Déjà, dans les premières minutes du film, le corps de Nicolas est fétichisé.

Dans la scène suivante, Francis et Marie rencontrent Nicolas à un café. Comme avant à la soirée, la camera se focalise sur Nicolas. Celui-ci salue Francis et Marie en les embrassant et mordille avec coquetterie une branche de ses lunettes de soleil. Cette action est entièrement tournée au ralenti, lui donnant une qualité quasi érotique voire pornographique. Plus tard, après le dessert, Nicolas demande à Francis s'il veut manger la cerise qui est sur la glace. Francis dit qu'il ne la veut pas parce qu'elle est trop sucrée. Sans rien dire, Nicolas réduit rapidement la distance entre lui et Francis, tourne son visage envers Francis, et ouvre sa bouche. Sans dire un mot, Francis laisse tomber la cerise, couverte de crème fouettée, dans la bouche de Nicolas. De l'autre côté de la table, Marie regarde attentivement Nicolas, clairement excitée. Ici, le regard du spectateur est inversé. Au lieu de la femme qui est lorgnée, c'est maintenant l'homme qui est regardé et objectifié. La manière physique dont Nicolas demande la cerise (une image-piège sexuelle) suggère aussi la dichotomie actif-masculin/passif-féminin. Sa tête est au-dessous de la poitrine de Frank, et son expression est suppliante. L'image présentée est presque similaire à l'image d'un chien qui implore son maître pour une friandise. Ici, il est clair que Nicolas assume le rôle passif de la femme dans sa représentation traditionnelle où le rôle soumis et docile s'oppose au rôle masculin.

Plus tard dans le film, Marie et Francis sont chez un libraire avec Nicolas, et feuilletent les pages des livres en regardant les images. Nicolas trouve un livre anglais de poésie qui l'intéresse. Il décide de lire un vers du livre à haute voix : « What is deeply unsatisfying and always futile is that you never look at me from where I see you. » Ce vers est d'abord sur le sujet de l'amour non partagé. Marie et Francis désirent ardemment Nicolas, mais il est clair

qu'ils ressentent les mêmes sentiments. D'un autre côté, cependant, on peut aussi interpréter le vers comme parlant au sujet du regard voyeuriste du spectateur. Comme nous avons vu et continuerons de le voir, Nicolas est un objet inaccessible pour le spectateur. Comme le narrateur de ce poème, nous regardons amoureuxment Nicolas de loin mais nous ne pourrons jamais le toucher. Dans la scène suivante, Marie et Francis vont à la fête d'anniversaire de Nicolas. Les deux regardent avec envie comme Nicolas danse frénétiquement avec sa mère dans le salon de son appartement. Comme avant à la soirée au début du film, Nicolas est encadré par d'autres dans la scène de telle manière que le regard du spectateur est attiré vers lui. Ce qui suit est un montage (de 0 :45 :47 à 0 :46 :39) rapide dans lequel Nicolas est comparé ouvertement aux œuvres d'art homoérotiques. L'une des œuvres auxquelles Nicolas est comparé est David, un chef-d'œuvre de la sculpture de la Renaissance, réalisé par Michel-Ange entre 1501 et 1504. Avec ses cheveux bouclés et blonds, son très beau profil, et ses lèvres plissées, Nicolas en effet rassemble fortement au beau jeune homme. D'autres œuvres d'art auxquels Nicolas est comparé incluent des dessins de Jean Cocteau, un poète, graphiste, dessinateur, dramaturge et cinéaste français.

Sur le plan plus purement visuel, mais faisant allusion à d'autres textes, beaucoup de dessins utilisés dans le montage sont explicitement sexuels. Par exemple, l'un des dessins montre un homme nu, pratiquant la fellation. Un autre dessin montré dans le montage est un portrait du héros de la mythologie grecque, Orphée. On devrait noter que tous les deux, David et Orphée sont des figures homoérotiques. Au sujet de David, quelques spécialistes ont interprété la relation entre David et Jonathan comme romantique. Suite à Orphée, le poète romain Ovide fait allusion aux relations homosexuelles d'Orphée après la mort de sa femme, Eurydice. En comparant Nicolas aux héros qui sont considérés traditionnellement comme homoérotiques, Dolan

« homosexualise » efficacement le regard masculin. De plus, en comparant Nicolas avec l'art qui montre la nudité masculine, et par conséquent exposant le corps masculin au regard masculin et perçant, Dolan mine le code patriarcal du genre qui privilégie les hommes et font de la femme, une femme-objet.

Le lendemain matin, après la fête d'anniversaire, Nicolas propose spontanément d'aller à la campagne. À ce moment-là, n'ayant plus d'espoir que Nicolas réponde à leur amour, Marie et Francis acceptent avec enthousiasme l'invitation de Nicolas. Le premier soir à la campagne, Nicolas, Marie, et Francis sont assis autour d'un feu, et font rôtir des guimauves. Nicolas demande à Marie et Francis s'ils aimeraient une autre guimauve rôtie. Marie refuse, mais Francis accepte et glisse la guimauve offerte dans sa bouche. A côté de lui, Nicolas fait tut-tut, exprimant sa désapprobation :

Nicolas : Tu ne sais pas comment les manger.

Francis : Pourquoi ?

Nicolas : Tu manges ta guimauve trop vite. Tu ne la sens pas. Une guimauve est comme un strip-tease. Étape par étape. Prends-en une autre.

Francis : Non, mec. Je n'ai plus faim. Je le jure !

Nicolas : Come on. [Francis cède et accepte une autre guimauve.] Maintenant fais ce que je dis. Commence par retirer la peau.

Francis : Quoi ?

Nicolas : Sa peau. Sa petite peau. La fine couche d'or brûlé. Commence par ça.

Francis : OK.

Nicolas : Un bon départ. Maintenant, utilisant ton palais et tes incisives, retire la deuxième couche en faisant légèrement pression. Mais tu laisses une mince couche. Et ensuite...[Il éclate de rire.]

Francis : [rire] Tu es si bourré.

Avec ses sous-entendus et son intensité tranquille, il est très clair que cette scène a des insinuations d'ordre sexuel. Ici, la guimauve est une métaphore à peine déguisée du pénis et par extension de la fellation. Il semble que Nicolas, qui guide de façon experte Francis pendant la fellation de la « guimauve », a pratiqué la fellation avant. Cela fait penser à la dichotomie actif-masculin/passif-féminin que nous venons d'évoquer dans la scène avec la cerise. Une fois de

plus, Nicolas assume le rôle passif parce qu'il réalise un acte qui est considéré largement comme un acte de soumission et de docilité. Ici, le spectateur est invité à fantasmer qu'il est le destinataire de l'affection de Nicolas. Par conséquent, le regard homosexuel sur le désir du corps masculin met ce corps dans le rôle classique et féminin d'objet passif. Tout au long du film, le corps de Nicolas est destiné à être contemplé par le regard masculin et homosexuel.

En conclusion, Dolan mine le régime hétérosexiste et patriarcal dans *Les Amours imaginaires* en « homosexualisant » le regard de camera et en s'appropriant le corps masculin dans le personnage mou de Nicolas comme un site de désir non-hétéronormatif. Au cours du film, le corps de Nicolas est de façon flagrante lorgné par la caméra, devenant effectivement un objet du plaisir scopophilique. En fétichisant Nicolas comme une femme, Dolan perturbe la patriarchie actuelle et toujours active.

Chapitre III : La redéfinition de la masculinité à travers le transgendérisme

Laurence Anyways, troisième film de notre analyse, traite du sujet important de transgendérisme qui est le fait pour une personne de s'identifier au moins en partie au sexe opposé à son sexe de naissance. Il est donc crucial d'examiner dans un premier temps cette notion de transgendérisme et, dans le contexte de cette thèse, d'en examiner la représentation sur le grand écran.

Les personnes transgenres pensent donc que leur genre assigné est une description fautive ou incomplète de qui ils sont. Bien que beaucoup de gens croient que l'exclamation « C'est un garçon ! » ou « C'est une fille » à la naissance d'un enfant est un acte inoffensif, c'est en fait un acte, qui peut être considéré comme insidieux, et certainement prescriptif qui oblige l'enfant à

se conformer à la construction du genre. En grandissant, les adolescents pré-transgenres se rendent compte qu'il y a un désaccord entre leur vrai moi et le genre auquel ils ont été attribués par la plupart des sociétés qui s'appuient sur le sexe physique pour déterminer le genre d'une manière qui finalement peut paraître arbitraire lorsque ces attribues physiques ne représentent pas le genre censés leur correspondre. À un moment de leur vie, ils peuvent décider de « sortir du placard » comme transgenre et commencer à manifester en apparence une identité de genre qui ne reflète pas le genre qu'il leur a donc été attribué à la naissance. Cette expression alternative de genre peut aller de l'acte de porter les vêtements associés au sexe opposé à la chirurgie de réattribution sexuelle.

Bien que la représentation de personnes transgenres dans les médias va en s'accroissant, elle est loin d'être omniprésente. Au Canada, par exemple, il y a eu seulement une poignée de films qui ont présenté une personne transgenre en tant que personnage principal depuis les années 1960. Au contraire, aux États-Unis, il y a plus d'une douzaine de films qui ont présenté un personnage transsexuel depuis les années 1960. Beaucoup de ces films, cependant, assimilent l'identité transgenre à la monstruosité. Les films, tels que *Psycho* (1960), *Dressed to Kill* (1980) et *Silence of the Lambs* (1991) ont dépeint les gens transgenres comme déviants, meurtriers sociopathes. Ces récits insinuent non seulement que la transsexualité indique un certain niveau de pathologie, mais aussi que cette identité provoque ce comportement violent ou destructeur, une association qui crée et renforce la transphobie cultivée par les classes privilégiées. Ironiquement, cependant, toute enquête de statistiques de la criminalité démontrera que les personnes transgenres sont plus susceptibles d'être victimes de violence que ses auteurs.

Alors que le cinéma ne les dépeint pas comme des criminels ou comme des sociopathes, il suggère néanmoins de façon répétée qu'il y a une certaine différence entre les gens transgenres

et les gens non-transgenres, alternativement choisissant les personnages transgenres comme littéralement aliénées (*The Rocky Horror Picture Show* (1975)), sympathiques mais autres et victimes du destin (*Hedwig and the Angry Inch* (2001)), ou encore comme des caricatures grotesques dont l'appel comique est dérivé de leur participation dans le transvestisme (*Tootsie* (1982), *Mrs. Doubtfire* (1993)).

En s'appuyant sur ces stéréotypes, beaucoup de films renforcent l'idée inquiétante que les personnes transgenres sont des marchandises plutôt que des personnes réelles. Dans sa thèse «Reel Gender : Examining the Politics of Trans Images in Film and Media », Joelle Ruby Ryan affirme que alors qu'on regarde les films qui traitent du sujet de transgenderisme:

On réalise rapidement que la majorité des images de personnes transgenre minimise à maintes reprises l'importance des implications sociales, culturelles, et politiques de vies de personnes transgenre, et se concentre plutôt sur les expériences au niveau micro et les détails salaces et personnelles. Par exemple, les problèmes comme la sexualité, l'opération de changement de sexe et les membres intolérants de la famille sont surreprésentés dans les media. Les problèmes, cependant, comme la discrimination, le système binaire de genre et l'initiative pour les droits civiques, qui ont été le centre du mouvement de transgenderisme, sont rarement représentés... En général, les personnages transgenres sont souvent représentés comme trompeurs, tragiques, abusés et sans une communauté de soutien ou l'impression de l'action politique pour transformer leur vie et la société dans l'ensemble (22).

En réponse à cette critique, Wendy Pawlak, dans son article « The Spaces Between : Non-Binary Representations of Gender in the Twentieth-Century », a créé une liste de critères qui, selon elle, constituent une « image positive » de l'identité transgenre. Il n'y a aucune représentation filmique et parfaite de l'image de transgenderisme, mais elle soutient, que les films qui sont presque parfaits présentent un ou plusieurs éléments suivants :

- Représentations de genre qui contredisent publiquement les stéréotypes traditionnels et non-normatifs de l'apparence et le comportement
- Conversation à l'écran sur l'identité de genre qui souligne les perceptions de personnages d'eux-mêmes comme (as) ne étant pas en accord avec le système binaire de genre, occasionnellement ou définitivement

- Communautés (les familles ou les autres groupes) qui démontrent l'acceptation ouverte ou la célébration de l'identité de genre non-binaire
- Évite l'exploitation de l'identité transgenre pour le but seul de faire rire ou de mettre dans le contexte d'une farce
- Parle des effets que l'identité transgenre, et le processus de transition, en particulier, ont sur les individus qui ne sont pas transgenres (92-93)

Dans les pages suivantes, je vais démontrer que le film de Xavier Dolan *Laurence Anyways* est justement ce genre de film, qui présente plusieurs des éléments mentionnés ci-dessus, donnant un traitement humain et respectueux du transgendérisme.

Sorti en 2012, le film *Laurence Anyways* est l'histoire d'un amour impossible entre une femme, Fred et un homme Laurence, après que celui-ci a décidé de changer de sexe. Se déroulant à la fin des années 1980 et le début des années 1990, l'histoire couvre une décennie, faisant de la chronique de l'amour vrai mais voué à l'échec de Laurence et Fred, ainsi que les difficultés et les tribulations que les deux prennent à bras-le-corps. Quand elle décide de devenir une femme, Laurence se heurte à de nombreux problèmes, ce qui paraît tout d'abord promouvoir les stéréotypes et les idées faussement attribués au transgendérisme dont nous venons de parler à propos de la représentation du transgendérisme sur le grand écran. Quand Laurence révèle son désir ardent de devenir une femme à Fred, cette dernière ne comprend pas cette décision, et lui dit qu'il aurait dû la prévenir qu'il était homosexuel. Il lui répond avec force qu'il n'est pas homosexuel, mais qu'il en a marre de se réveiller le matin dans un corps d'homme, alors que ça ne correspond pas à son vrai moi. Cette dispute entre Laurence et Fred répond au mythe urbain que les personnes transgenres sont homosexuelles. Bien que beaucoup de gens combinent ces deux identités sexuelles, l'identité de genre et l'orientation sexuelle sont deux caractéristiques complètement différentes. D'un côté, l'identité de genre se réfère au genre auquel une personne a le ressenti profond d'appartenir ; d'un autre côté l'orientation sexuelle décrit un mode durable d'attirance pour le sexe opposé, le même sexe, ou les deux sexes, et les genres qui vont avec.

Un autre problème que Laurence confronte est la discrimination envers le transgendérisme. Par exemple, un jour, Laurence va au travail, habillée comme une femme. La réception à la transformation de Laurence est d'abord chaleureuse ; en fait, le principal du lycée fait bon accueil au changement de Laurence avec humour. Cependant, plusieurs jours plus tard, et sous la pression de parents d'élèves, le conseil des directeurs du lycée la licencie, citant la Société américaine de psychologie (l'APA) qui décrit la transsexualité/transgendérisme comme une maladie mentale, donne le motif de son licenciement. Le renvoi de Laurence représente la discrimination injuste affrontée par beaucoup de membres de la communauté qui n'étaient pas protégés selon la loi fédérale canadienne dans les années 1980.

Le lendemain, Laurence est tourmentée verbalement par un homme dans un bar. Le bar est vide, sauf Laurence qui écrit activement, quand un homme d'âge mûr entre et marche au comptoir où Laurence est assis. Comme il attend sa boisson, il remarque pour la première fois Laurence qui est assis à côté de lui. Visiblement dégoûté par l'apparence efféminée de Laurence, l'homme exprime haut et fort : « Tabernac ! C'est un look, mec ! » Quand Laurence ne répond pas aux exclamations, l'homme se lève de son siège et envahit l'espace vital de Laurence et semble le menacer physiquement. A la fin, Laurence craque et une bagarre brutale entre les deux s'ensuit. Comme dans l'exemple précédent où Laurence est licenciée, cette scène démontre la discrimination et le préjugé que beaucoup de personnes transgenres ont affronté et continuent à affronter. Les personnes transgenres sont souvent l'objet de sectarisme parce que leur identité ou expression de genre contredit et défie les narratifs contemporains et culturels vis-à-vis du genre et de la sexualité, une collection de comportements dont la définition est tirée de ces histoires qui typifient le genre (34). En d'autres termes, les personnes transgenres sont souvent victimes de préjugés parce qu'ils sont perçus comme étant en dehors du genre binaire dans lequel le genre

doit être en corrélation avec le sexe assigné. Dans la scène décrite ci-dessus, par exemple, l'homme est repoussé par Laurence parce que son expression de genre – ses vêtements et son maquillage – n'est pas en corrélation avec son sexe masculin ; à cause de cela, Laurence devient l'objet de harcèlement verbal et de violence.

Le film traite non seulement des tribulations affrontées par Laurence pendant sa transition, mais aussi ceux affrontés par la petite-amie de Laurence, Fred. Malgré sa réaction initiale, Fred accepte la décision de Laurence de devenir une femme et décide de continuer sa relation amoureuse avec lui. Pendant la transition de Laurence, cependant, Fred tombe enceinte de son enfant. Elle décide d'avorter la grossesse, cependant, parce qu'elle ne veut pas ennuyer Laurence qui a déjà beaucoup à faire pour garder un certain équilibre. Submergé par la douleur pour son enfant mort, Fred devient dépressive et sa relation amoureuse avec Laurence commence à s'effondrer.

Un jour, tandis que les deux prennent leur petit-déjeuner au restaurant, Fred demande à Laurence comment elle a obtenu les contusions sur son visage. Elle ment, disant qu'elle a glissé dans l'escalier, et bien que Fred sache qu'elle ment, elle n'insiste pas pour en savoir davantage. A ce moment-là, leur serveuse s'approche de leur table et remarquant l'apparence de Laurence lui demande impoliment si elle est une transvestie et si elle et Fred sont en couple. Furieuse par son manque de considération, Fred explose :

Fred : Tu grosse vache! C'est quoi , ces putains de questions de conne de merde?

Serveuse : Je suis curieuse. [Fred jette violemment un verre contre le sol] Hey ! Pas de scandale! Y a du monde, c'est samedi, ça brunch!

Fred : Elle est où, ta patronne?

Serveuse : C'est moi. Que puis-je pour vous?

Fred : Pas de compliqué. T'écrases tes petits commentaires de sale conne de pétasse et ça s'arrête là! On a que le quartier gay quand on est pas nappe-brodée rideau-à-fleurs ? Qu'une seule rue pour respirer sans se faire mater dans ce trou à rats de putes ?

Serveuse : Vous effrayez les clients !

Fred : Il fait peur, lui, avec son vernis, hein ? Regardez mes yeux quand je parle. [Les larmes aux yeux] T'as déjà acheté une perruque pour ton mec, toi? Huh ? Non ? Je ne pense pas. T'as déjà peur qu'il pourrait être attaqué sur la rue ? [Elle commence à pleurer.] Tu es à mon place? Tu vis ma vie? Non ! Tu n'as aucune droit sur moi (you have not right over me). Ne nous parle pas. Sers ton café, porte tes plats, prends ton fric et ferme ta putain de gueule !

Nous avons souvent l'impression que la transition de la personne transgenre est un processus solitaire, physiquement et émotionnellement, mais comme cette scène illustre il en va différemment pour tout le monde. Leur transition coute cher aux proches car comme cette scène le montre bien, Fred, est profondément inquiète pour la sécurité de son bien-aimé. Les proches se tourmentent, se demandant si leur bien-aimé deviendra une victime d'un crime haineux un jour ou s'ils deviendront les parias sociaux. De plus l'amant(e) de la personne transgenre elle-même comme Fred devient parfois un objet d'insultes ou d'ostracisme à cause de leur relation amoureuse avec la personne transgenre¹. Comme elle implique quand elle dit, «On a que le quartier gay quand on est pas nappe-brodée Rideau-à fleurs? Qu'une seule rue pour respirer sans se faire mater dans ce trou à rats de putes? » Fred est incapable d'être en public avec Laurence sans être tourmentée pour sa relation amoureuse avec Laurence.

Bien qu'il ait des éléments tragiques dans *Laurence Anyways*, le film est de plusieurs façons un récit triomphant. Ironiquement, comme sa transition pousse Laurence et Fred de plus en plus, elle devient plus proche de sa mère Julienne. Au début du film, la relation filiale entre Laurence et sa mère est inexistante. Dans la première scène, où ils sont ensemble, leur interaction est guindée et extrêmement gênante ; ils sont assis en silence tout en buvant du vin et évitant les regards des uns et des autres. Quand Laurence lui révèle son désir de devenir une

¹ L'histoire vraie de Barry Winchell - En 1999, Barry Winchell, un jeune soldat américain, a commencé à sortir avec une femme transgenre qui s'appelle Calpurnia Adams. À la base militaire, où Winchell disposait, des rumeurs ont commencé à se propager, concernant sa relation amoureuse avec Adams. Le 5 juillet 1999, Winchell a été battu à mort par un autre militaire pour être tombé amoureux d'une transsexuelle.

femme pendant sa visite, elle accepte sa décision avec insouciance, lui disant :

« Personnellement, je m'en fiche. Nous n'étions jamais proches. Mais si t'as des problèmes, débrouille-toi. Nos portes seront fermées. » Plus tard dans le film, elle manque à sa parole quand Laurence, bouleversée par sa rupture avec Fred, lui rend visite, cherchant la consolation. A la fin du film, la relation entre Laurence et Julienne est très différent de ce qu'elle était au début.

Contrairement à leurs interactions précédentes, elles se mettent plus à l'aise et elles maintiennent un contact visuel, elles sourient, elles se font des compliments, etc. Dans un moment d'intimité et d'honnêteté, partagé entre les deux, Laurence avoue que quand elle était jeune elle ne considérait jamais Julienne comme sa mère mais simplement comme une femme qui habitait chez lui. En réponse, Julien dit : « Et moi je ne te considérais jamais comme mon fils, » et puis en souriant elle continue : « Mais je te considère comme ma fille. »

Le film se termine par une interview entre Laurence, récemment revenue de sa tournée pour faire la promotion de son livre *In Praise of Normal* aux Etats-Unis, et une journaliste dont le nom n'a pas été divulgué. Malgré sa rupture avec Fred, Laurence dit à la journaliste qu'elle a choisi, à quarante ans, de « descendre la pente » en tant que femme. La journaliste conclut l'interview en demandant à Laurence si elle est confiante pour l'avenir. Laurence répond : « Euh, non. Confiante ? Non. », il y a une brève pause avant d'ajouter tant en souriant « Déterminée ». Cette détermination semble essentielle pour se battre et vaincre les préjugés, notre personnage en est conscient et comprend très bien qu'il faudra se battre davantage pour arriver à obtenir une forme d'égalité dans la société. Au lieu donc de présenter ce personnage comme victime du système, Xavier Dolan montre sa force et sa vitalité qui permettront de vaincre les obstacles qui se dressent devant elles.

Pour beaucoup de raisons, *Laurence Anyways* est donc un film positif sur le transgendérisme. Contrairement à plusieurs films sur le sujet, *Laurence Anyways* traite de beaucoup d'implications sociales, culturelles et politiques de vies de personnes transgenres. En même temps, cependant, le récit de Laurence n'est pas représenté comme une victime comme beaucoup de films qui traitent le sujet de transgendérisme. Bien que Laurence et Fred ne soient plus en couple à la fin du film, Laurence exprime explicitement qu'elle n'a aucun regret vis-à-vis de la décision de devenir une femme et qu'elle est en fait heureuse. Elle nous dit que tous les défis que l'avenir réserve pour elle et la communauté transgenre elle est déterminée à le s'affronter.

De nombreux éléments visuels renforcent, tout au long du film, le narratif qui se développe et dont nous venons de parler. Au début du film, par exemple, il y a plusieurs cas où Dolan utilise la caméra d'une manière qui souligne sa subjectivité au lieu de projeter un regard objectif où cette caméra est rarement l'objet de l'action. Par contraste, la caméra « subjective », devient le sujet même de l'action ; le point de vue de la caméra est alors celui d'un personnage, de telle sorte que le spectateur a la sensation de perception visuelle de celui-ci. Dans une scène, Laurence marche sous la pluie tout en rentrant chez elle. Elle remarque quelques femmes qui regardent par la fenêtre du salon de coiffure et observent l'orage violent qui se prépare dehors. A ce moment-là, l'angle de vue change de la caméra objective à la caméra subjective et nous voyons les visages des femmes en détails. Quelques femmes reculent quand il y a un éclair. Cette scène (de 0 :12 :40 à 0 :12 :50) fait apparaître non seulement la frayeur causée par l'éclair, mais aussi la nature grotesques des pratiques quotidiennes dont sont victimes ces femmes pour paraître présentable aux autres. Cheveux et traits tirés, rouleaux énormes sur leur tête les font paraître un peu monstrueuses. Dolan s'amuse donc à intercaler des éléments du

film d'horreur à la fois pour traduire l'étouffement de l'être ou la discrimination générale des homosexuels et leur représentation, ou ici pour directement remettre en question la tyrannie et la cruauté des standards de la beauté féminine auxquels doit se soumettre Laurence également.

Parce que ce moment est tourné en caméra « subjective », cependant, il semble que la raison de leur rejet est vraiment Laurence qui passe devant la fenêtre de salon de coiffure. A la fin, il pleut et il vente tellement que Laurence décide finalement de s'abriter dans le vestibule bondé d'un restaurant. Comme avant, le film change de la caméra objective à la caméra subjective et nous voyons les visages de nombreuses personnes en détail. Certains évitant consciemment le regard de Laurence alors que d'autres personnes la regardent clairement avec désapprobation.

L'utilisation de cette caméra « subjective » reflète une forme de la scopophobie de Laurence qui se sent malhonnête, marchant dans le corps d'un homme. En d'autres termes, elle estime que tout le monde est conscient du fait qu'elle vit dans le mensonge comme un homme et ils sont révoltés par sa malhonnêteté.

Un autre outil visuel qui ponctue le récit est la symétrie et l'asymétrie, technique que nous avons observées déjà dans le film *J'ai tué ma mère* et qui finit pas apparaître un peu comme une signature du metteur en scène. Mais contrairement à ce film, où l'utilisation de deux éléments met en relief l'harmonie ou le désaccord entre deux personnages, la symétrie et l'asymétrie ici dans *Laurence Anyways* sont utilisées pour faire ressortir la progression de transition de Laurence. À 0 :47 :48, par exemple, remarquez la symétrie presque complète : des tapisseries coordonné au collier, presque tout est parfaitement symétrique, sauf la boucle absente, absence qui est soulignée par le reste du cadre. Les cadres comme celui-ci où un article de vêtement ou de bijoux qui manque. Il rend l'image asymétrique, et imprègne la plupart du film, accentuant le fait que la transition de Laurence est incomplète. A la fin, au contraire, la

symétrie des tenues de Laurence et d'arrière-plans est complète, démontrant le succès de la transition de Laurence vers l'état de femme, qui prouve d'ailleurs qu'un être qui fut d'abord dans le corps d'un homme peut arriver à un état de perfection et d'harmonie que même certaines femmes nées dans le corps d'une femme n'arrivent pas à atteindre, telles ces femmes grotesques dont nous avons parlé plus haut.

La couleur joue aussi un rôle très important dans le développement du récit. Dans une interview avec le journal américain *The New York Times*, Dolan a révélé que son film *Laurence Anyways* peut être divisé en trois époques : marron, bleu, et rose. La couleur marron évoque le foyer et le soutien, l'acceptation, et la sécurité qui est associé souvent avec lui. De la même façon, l'époque marron représente une période dans laquelle Laurence a encore le soutien et l'amour de sa petite-amie Fred qui décide initialement de continuer sa relation amoureuse avec Laurence malgré la décision de ce dernier de devenir une femme. A plusieurs reprises, Fred aide Laurence dans sa transition : une fois, elle lui achète une perruque, une autre fois elle la prête son maquillage. La couleur bleu représente plusieurs choses, mais dans ce contexte, elle représente la mélancolie et l'aliénation. Après l'avortement de son enfant, Fred devient rapidement dépressive, et le film fait allusion au fait qu'elle et Laurence n'ont plus les relations sexuelles. Ce désaccord entre Fred et Laurence se termine finalement par leur rupture. La couleur rose représente l'amour, en particulier son ivresse ainsi que sa naïveté. Dans l'époque rose, après plusieurs années au cours desquelles elles sont séparées, Laurence et Fred se réunissent et ravivent la flamme de leur amour. Impulsivement, les deux décident d'abandonner leurs responsabilités et de s'enfuir, ne se rendant pas compte que leur amour est voué à l'échec à cause du genre de Laurence et l'hétérosexualité de Fred.

Un autre motif visuel que Dolan utilise est l'image des vestibules ou couloirs. Comme nous avons vu dans les films précédents, les vestibules et les couloirs sont très importants dans les films de Dolan. Dans *Laurence Anyways*, les vestibules et les couloirs fonctionnent à deux niveaux. Comme avant, dans le film *J'ai tué ma mère*, les vestibules et les couloirs ont une implication freudienne, représentant le canal utérin, en particulier au début du film quand Laurence découvre d'abord son genre. L'implication est peut-être la plus claire quand Laurence et Fred vont à la station de lavage en route vers New York. Dans cette scène, Dolan nous présente l'image du couloir de la station de lavage. Comme leur voiture est propulsée, les flots de l'eau pulvérisent la voiture. A ce stade, Laurence annonce à Fred qu'elle est une femme vivant dans le corps d'un homme ; comme ceci Laurence renaît. D'autres fois, et plus communément, le motif des couloirs et des vestibules dans *Laurence Anyways* met en évidence la distance physique et/ou émotive entre les personnages. À 01 :08 :03, par exemple, Dolan nous présente avec le couloir de la maison de sa mère. Dans cette scène, Julienne rejette froidement l'invitation de Laurence de se retrouver et de parler, donnant pour excuse que son père est de mauvaise humeur et que par conséquent elle doit prendre soin de lui. Remarquez la grande distance entre la caméra et Julienne. Cela parle de l'éloignement émotionnel et palpable qui existe entre Laurence et sa mère. Le même symbolisme apparaît dans la scène (à 01 :19 :49) dans laquelle Fred vient de rentrer à la maison de sa dispute avec Laurence. Remarquez que la distance est encore plus grande et plus prononcée que la distance dans la scène précédente (à 01 :08 :03). Cet éloignement représente le désaccord toujours croissant entre Fred et Laurence.

Bien sûr il serait négligent ici de ne pas souligner ou reconnaître le rôle important de la musique dans le film qui est en elle-même un élément intégral de compréhension et de développement du film. Le registre que Xavier Dolan utilise est totalement hétéroclite : on passe

de Brahms et Tchaïkovski à Headman et Moderat en faisant un petit détour par Céline Dion ou Dépêche Mode. En effet, tout au long du film, et surtout dans les moments cruciaux, une musique accompagne les émotions du personnage (soit Laurence ou Fred), soulignant les sentiments qu'ils ressentent. Dans les pages suivantes, nous examinerons une petite sélection de chansons du film avec la scène qui l'accompagne, afin de démontrer comment la musique met en relief l'état psychologique du personnage.

Dans la scène d'ouverture, il n'y a aucun son dans le champ. Seule la musique, la chanson électronique « If I Had a Heart » par Fever Ray, donne le ton. L'image, quant à elle, est profondément déstabilisante : nous sommes d'emblée pris à partie et mis dans le peau de Laurence pendant les premiers plans. Le regard des autres se pose sur nous, et nous ressentons immédiatement qu'il ne nous considère pas comme les autres : nous sommes différents ; nous sommes des parias. La musique, quant à elle, donne un rythme déconcertant à cette scène, contribuant au malaise que nous ressentons.

Dans la scène où Laurence vient en cours habillée en femme, la chanson entraînante, battante, décalée « Moisture » par Headman accompagne Laurence tandis qu'elle parcourt le long couloir. Il y a de gros plans sur les éléments féminins de son apparence, mais nous ne voyons aucune de ses expressions de Laurence. Par contre, les regards et expressions des profs et des élèves suivent Laurence dans sa marche. Encore une fois, ces regards la toisent, la dévisagent, essayent de cacher leur étonnement ou leur mépris. Cependant le ton de la chanson est victorieux, donnant une toute autre qualité à cette scène comparée à la scène d'ouverture. Cette qualité victorieuse est encore renforcée quand Laurence arrive à la cantine, un petit sourire se dessine sur son visage.

Dans la scène du bal, la focalisation est sur Fred. Elle arrive, telle une princesse dans un événement mondain qui semble avoir été dessiné pour elle. Tous les regards sont tournés vers Fred, mais à l'inverse de Laurence, il n'y a aucun malaise dans leur regard. Cela est aussi lié à la chanson techno « Visage » par Fade to Grey qui procure une sensation tout à fait différente. À cause du ton et du genre de la chanson, nous ressentons deux sentiments contradictoires : l'idée d'une immense soirée, mais aussi d'une certaine artificialité. Cela est appuyé par le fait que Fred boive et devienne ivre pour pouvoir profiter de la fête. Les couleurs également, la lumière, tout respire l'opulence, le grandiose, le luxe d'une immense fête où le champagne coule à flots. Et la musique ici est un élément central, puisque qu'elle rythme l'ensemble de la scène et révèle à la fois une ambiance de fête techno et mélancolique, ou pointe une certaine tristesse.

Pour finir et en revenir à la manière dont Dolan traite le sujet du transgendérisme, question que nous avons soulevée au début de ce chapitre, nous voyons que ce metteur en scène subvertit donc toutes les idées reçues sur le transgendérisme dans son film *Laurence Anyways* en présentant Laurence, le personnage principal transgenre de l'histoire, ni comme un sociopathe, ni comme un archétype, ni comme une victime passive du destin, toutes ces représentations de personnes transgenres qui dominent le cinéma. En Laurence, il représente Laurence une femme transgenre déterminée à surmonter tous les obstacles qu'elle pourrait affronter. De plus, et contrairement aux autres films, où le personnage transgenre est rejeté par sa famille, Laurence trouve l'acceptation ouverte et l'amour dans les membres de la famille Rose et finalement chez sa propre mère. Enfin le dernier point mais non le moindre, à travers son utilisation de certaines techniques visuelles, telles que la caméra subjective, il met parfois le spectateur dans la peau de Laurence. Par conséquent, nous pouvons comprendre et sympathiser avec ce personnage.

Chapitre IV : Remise en question du concept de masculinité par le mélange des genres filmiques

Le dernier film que nous analysons ici, *Tom à la ferme*, nous permet à la fois d'examiner un thème succinctement abordé dans *J'ai tué ma mère*, mais réellement développé et au centre des préoccupations du metteur en scène dans ce dernier film qui est une réflexion sur la masculinité dans le milieu rural au Québec. Mais il nous donne aussi l'occasion de parler plus amplement des moyens que Dolan se donne, en particulier les mélanges de genres filmiques, qui poussent le spectateur à se distancier du film qu'il regarde et à réfléchir plus profondément à l'impact du cinéma dans notre compréhension de la masculinité.

En arrière-plan des questions qui ont trait à l'homosexualité et les droits des homosexuels au Canada, il faut savoir qu'aujourd'hui, le Canada a une réputation progressive socialement au sein de la communauté internationale, et ce depuis longtemps. En effet, dès 1977, la province de Québec est devenue le premier état à interdire la discrimination en se fondant sur l'orientation sexuelle dans leur Charte des droits et libertés de la personne. En 1985, l'ancien premier ministre Pierre-Elliott Trudeau a créé la Charte canadienne des droits et libertés qui entre autres choses délinée les types de discriminations qui sont illégaux au Canada. Bien qu'elle n'inclue pas explicitement la discrimination en se fondant sur l'orientation sexuelle, l'interprétation de la charte par les tribunaux est vaste, et la Cour suprême du Canada a prononcé une décision que la discrimination en se fondant sur l'orientation sexuelle est illégale. En 2005, le Canada est devenu le quatrième pays, après les Pays-Bas, la Belgique, et l'Espagne, à légaliser le mariage homosexuel. Conformément à la Charte canadienne des droits et libertés, la loi sur le mariage civil stipule que « le mariage est, sur le plan civil, l'union légitime de deux personnes, à l'exclusion de toute autre personne, » en dépit du sexe du conjoint. Malgré ces conditions favorables, cependant, le Canada n'a cependant jamais condamné explicitement la violence

homophobique. Les personnes LGBT continuent donc à ressentir la discrimination dans le lieu de travail et d'autres zones, et beaucoup d'écoles canadiennes restent aussi les environnements hostiles pour les jeunes LGBT, dont la plupart relatent la persécution et le harcèlement. En fait, les écoles canadiennes offrent un environnement qui a changé le moins depuis la discrimination fondée sur l'orientation sexuelle et qui est devenue illégale. Les jeunes LGBT évaluent constamment leur environnement scolaire comme sévère et insupportable. Selon une enquête de 1100 étudiants de Montréal menée entre 2006 et 2007, 80% ont rapporté avoir entendu des insultes homophobiques pendant l'année scolaire et 31% avoir été directement ciblés. Comme Marc Michel Bouchard affirme dans la préface de sa pièce de théâtre *Tom à la ferme* de laquelle le film éponyme est tiré :

Tous les jours, les jeunes gaies sont les victimes d'agression dans les cours de récréations, à la maison, aux terrains de sport, dans les milieux urbains et ruraux. Tous les jours, ils sont insultés, ostracisés, attaqués, raillés, humiliés, blessés, battus, isolés, trompés. Certains récupèrent, autres ne récupèrent pas. L'homophobie n'est pas le sujet obsolète que certains aimeraient croire qu'il est...

S'il est vrai que beaucoup de personnes LGBT cachent leur sexualité dès leur plus jeune âge les environnements insupportables comme ceux décrits ci-dessus peuvent les obliger à fortifier leurs « placards » par peur d'être découverts, et discriminés voire attaqués. Comme nous le verrons, c'est donc à cette situation paradoxale que Dolan répond en adaptant le texte de la pièce au grand écran.

Dans *Tom à la ferme*, Dolan subvertit les notions traditionnelles de genre et de sexualité au moyen du personnage complexe de Francis, un fermier viril dont l'homosexualité explore la question de ce qui signifie être un homme, rejetant les bipolarités simples tirées des équations de masculin=hétérosexuel et de féminin=homosexuel (Bassnett and Ecker 100). Nous rencontrons Francis la nuit où Tom, qui rend une visite à la famille de son amant mort, dort. Dans l'obscurité,

Francis réveille Tom en l'attaquant. Il y a une lutte brève entre les deux hommes, mais Francis, étant le plus grand des deux, prend rapidement le dessus. Avec sa main sur la bouche de Tom, Francis lui dit d'un air menaçant de garder le silence en ce qui concerne sa relation amoureuse avec Guillaume, le fils d'Agathe et le frère de Francis. On apprend qu'Agathe ne sait rien à propos de l'homosexualité de son fils et croit que Tom est seulement un bon ami.

Dès les premières scènes, il est clair que la masculinité d'un homme est centrale à sa survie dans le milieu rural, non seulement en ce qui concerne la perception de la communauté mais aussi la perception des membres de la famille. Sentant le danger que Tom représente pour sa réputation, celle de sa mère, et celle de sa famille, Francis ordonne donc à Tom de partir après l'enterrement le lendemain. Finalement, après une pause lourde, Francis se retire de l'autre côté de la chambre où il se couche. Dolan montre par toutes les scènes qui suivent et par le narratif qui se développe que le contraste entre masculin et féminin n'est pas aussi simple et qu'il est compliqué par le choix sexuel du frère qui est mort, souligné par la présence de son partenaire Tom.

Au lendemain de son arrivée, Tom prend son petit déjeuner avec Agathe quand Francis, ne portant que des pantalons de survêtement, plastronne à la cuisine. Il est debout derrière Tom, avec une main sur sa chaise, quand Agathe lui demande de s'habiller pour l'enterrement. Finalement, dans la scène suivante, nous voyons le visage de Francis pour la première fois dans une scène qui souligne son agressivité, censée peut-être suggérer la masculinité de ce personnage. Tom prend une douche quand soudain, sans préambule, le rideau de douche s'ouvre, révélant le visage avec un air mauvais de Francis qui dit à Tom de se dépêcher. On devrait noter cependant que quand le visage de Francis est finalement révélé, il est brièvement (pendant pas plus d'une microseconde) blanc : il n'a pas d'yeux ou de bouche, image qui évoque presque le

film d'horreur (de 0 :18 :23 à 0 :18 :24). Son visage est peut-être temporairement laissé sans traits pour suggérer que le problème n'est pas propre à Francis mais qu'il représente les attitudes courantes de l'habitant rural, en d'autres termes ce blanc universalise l'attitude de Francis. Le metteur en scène essaie-t-il donc de nous faire réfléchir d'une manière plus générale aux comportements et attitudes que l'on retrouve dans un espace rural qui s'oppose aux opinions et aux attitudes de ceux qui vivent en ville ? Les sentiments exprimés par Francis ne seraient donc pas singuliers mais représentatifs de la société en général.

Dans les premières minutes du film, Francis donne déjà une impression forte. Avec ses cheveux courts, son visage barbu et sa mâchoire angulaire, il ressemble fortement à une figure de la Frontière, telle qu'on la comprend dans l'histoire de l'Amérique du nord, c'est-à-dire dans l'espace sauvage qui se trouve entre une civilisation naissante et l'absence de cette civilisation. Tout en lui, de sa réalité physique à sa voix rauque, communique une virilité irréprochable. La virilité de Francis se distingue d'autant plus clairement que son invité Tom paraît efféminé avec ses cheveux balayés blonds, son corps souple, son visage imberbe et ses lunettes. La dichotomie apparente est plus profondément soulignée par leurs professions respectives. Tom est rédacteur en chef à dans maison d'édition alors que Francis est fermier, une profession qui est fondamentalement masculine.

Le machisme de Francis nous fait naturellement croire qu'il est hétérosexuel ; cependant, un examen plus approfondi de ses actions en suggère autrement. Tout au long du film, Francis oscille entre la violence et la tendresse, démontrant son ambivalence intense envers Tom. Comme nous le voyons dans certains passages, Francis est incroyablement malveillant. À un moment pendant le film, Francis prend Tom en chasse à travers un champ de maïs parce que le dernier menace de divulguer à Agathe le secret de Guillaume. Francis le rattrape rapidement et

plaque Tom au sol, où il le bat violemment. Les blessures de Tom sont si graves qu'il doit aller chez le médecin. D'autres fois, Francis fait des tentatives maladroitement pour montrer son affection. Un après-midi, par exemple, Francis invite Tom à danser le tango avec lui. Tom oblige tranquillement sa demande, et une scène sexuellement chargée entre les deux hommes suit. Tandis qu'ils dansent, Francis se confie à Tom sur ses conditions de vie (arrangement qu'il a avec sa mère) et révèle qu'il voudrait quitter la campagne parce qu'il se sent seul mais la santé fragile de sa mère l'en empêche. Bien que cela ne soit pas dit directement (et c'est d'ailleurs peut-être l'indicible pour lui), nous le sentons mécontent car piégé non seulement par ses conditions de vie mais aussi par l'environnement insupportable et intolérant qui est ce milieu rural. Dans cette scène, Dolan souligne la tristesse ressentie par les homosexuels qui ne font pas leur coming-out. En tant que gay qui vit à la campagne, Francis n'a pas beaucoup d'options : il peut soit quitter la campagne et déménager en ville, où il devient alors anonyme et les gens sont plus tolérants, soit il peut rester à la campagne, où il doit cacher sa sexualité pour rester en sécurité.

Une nuit, Francis dit à Tom : « Va te changer. Nous nous promènerons. Nous achèterons des bières et nous nous bourrerons quelque part. » Dans le cadre prochain, nous les retrouvons sur le bas-côté en état d'ivresse près d'un panneau. Dans le noir, leurs silhouettes éclairées par les pleins phares du camion de Francis, les deux trébuchent et se retrouvent tout près l'un de l'autre. Francis dit à Tom sur un ton moqueur : « Tu pue. » Il y a un silence lourd avant que Tom demande : « Tu portes un parfum ? » Soudainement complexé, Francis répond timidement : « Juste un peu. » Tom fronce du sourcil, évidemment choqué par cet aveu, avant de dire sur un ton railleur : « Le parfum est pour les mariages. » Apparemment énervé par l'impertinence de Tom, Francis le pousse de manière léthargique. Tom reste docile contre le panneau où Francis

commence à l'étrangler. Tom se moque de Francis et dit : « C'est tout? » Francis renforce son emprise sur le cou de Tom, mais ce dernier continue à se moquer de Francis continue : « Plus...fort ». À ce moment-là, leurs visages sont si proches qu'on a l'impression que Francis a l'intention d'embrasser Tom ; cependant après un silence lourd Francis se réveille de sa stupeur et lâche Tom avant de partir. Les moments comme ceux-ci, où la façade macho de Francis s'évapore révèlent un personnage sensible et vulnérable, et se propage dans le film. En fait, le film se termine avec Francis qui a le cœur brisé trébuchant à travers les bois à la recherche de Tom qui a fui après avoir découvert que Francis a mutilé le visage d'un garçon qui a dansé à une fête avec son frère Guillaume. D'une voix angoissée, Francis crie :

Tom ! Tom ! Où est-tu ? Je m'excuse. Je m'excuse, okay. Je ne te blesserai pas, Tom. Ce qui va passer à moi ? Tom, ne fait pas ça ! Tabernac. J'ai besoin de toi. J'ai besoin de toi ici. Tu me déçois, Tom. Je ne ferais jamais quelque chose comme ça. Jamais. Je vais essayer de devenir meilleur. Tom !

Ces actions, même si elles ne sont jamais explicites sexuellement, suggèrent que Francis est un homosexuel latent. Selon Sigmund Freud, l'homosexualité latente est l'attraction et l'attirance sexuelle qu'une personne éprouve pour une autre du même sexe, sans qu'elle soit consciente. L'ambivalence de Francis envers Tom démontre son inquiétude inconsciente par rapport à son impulsion homosexuelle. Quand placés dans une situation qui excite leurs désirs non souhaités, les homosexuels latents dramatisent souvent avec la panique ou la colère. Comme nous avons vu plus tôt, c'est souvent le cas avec Francis tout au long du film. Quand il y a un moment sexuel partagé entre lui et Tom, Francis essaie immédiatement de réaffirmer son hétérosexualité en fulminant violemment contre Tom. Donc, la violence est une forme d'auto-agression, relevant l'incapacité de Francis d'accepter sa propre identité et de réconcilier le code occidental de masculinité hétérosexuelle à ses propres besoins et désirs.

De cette manière, *Tom à la ferme* est une tragédie psychologique au sujet des retombées bouleversantes de refoulement érotique. Comme nous voyons, Francis ne se révolte jamais contre la société ; il ne méprise pas le système très courant de normes et valeurs qui privilège l'hétérosexualité, mais il s'y conforme tragiquement. Si la grande tristesse et le désespoir triomphent, ce n'est pas parce que Francis est homosexuel, mais parce qu'il néglige de reconnaître qu'il l'est. Dans sa frustration, il fait souffrir les autres, et ces autres sont sa famille et ceux qui lui sont chers. Francis, par exemple, a éloigné avec succès son frère Guillaume quand il a agressé un garçon qui danse avec lui à une fête dans un spectacle agressif de l'homophobie. À cause de cet incident, Guillaume est parti chez lui et il ne reparlera jamais à son frère.

Les thèmes de refoulement, d'emprisonnement et de vide sont traités à plusieurs reprises tout au long du film, et il est particulièrement par la sémanticisation de l'espace que ces problèmes sont présentés. La sémanticisation de l'espace nous permet d'explorer avec imagination les restrictions culturelles d'une part et la liberté offerte par la nature d'autre part (Neumann 174). De façon significative, Francis baisse seulement ses inhibitions quand il est dehors, où il n'y a pas de clôtures ou murs. La première fois qu'il trahit sa façade macho et hétérosexuelle est quand il est sur le bas-côté avec Tom, loin de tout signe de civilisation. Dans son état d'ivresse, il embrasse presque Tom. Plus tard, dans l'étendue sauvage, Francis avoue son besoin de Tom. Par ce cadre, le film suggère que Francis possède peut-être une innocence que la société ne peut que corrompre et violer. Par conséquent, cette version de « Rousseauisme » montre la connexion proche entre la nature, la liberté et la loi des hommes, suggérant qu'il est seulement dans l'étendue sauvage et barbare que les hommes peuvent vivre selon leur propre esprit (Neumann 176). Par opposition, à chaque fois que Francis ou Tom (d'ailleurs) apparaissent à l'intérieur, l'échec et les problèmes de leurs vies domestiques et sociales

deviennent remarquablement évidents. Ils paraissent anxieux, claustrophobes et déplacés tout à fait, arpentant les pièces chez Agathe comme des animaux en cage. À un moment, par exemple, Francis apparaît sniffant de la cocaïne, ce qui révèle son agitation et son mécontentement. À l'église, à l'enterrement de son frère, la posture de Francis est rigide, ses épaules voutées, suggérant qu'il est mal à l'aise.

Une autre façon (hormis l'expression du corps) dans lesquelles Dolan montre la claustrophobie et l'angoisse dans son film est son utilisation de certaines techniques cinématographiques. Tout au long du film, Dolan utilise l'éclairage, en particulier l'obscurité, pour créer une ambiance claustrophobe. Comme Tom explore la maison de Francis, par exemple, l'éclairage devient de plus en plus faible, tandis que le noir devient de plus en plus fort, créant le sentiment que les murs se referment sur lui. La scène à 0 :05 :35 illustre bien cet effet.

Ici, le corps de Tom est encadré par l'obscurité par côtés, créant l'impression qu'il est coincé comme un prisonnier. D'autres fois, Dolan utilise la technique du très gros plan pour créer un effet claustrophobe. Comme nous voyons à 01 :16 :21 de 01 :19 :43, dans le très gros plan, le visage du personnage occupe une grande partie de l'écran, cachant le reste, créant l'impression de confinement et d'angoisse. Un visage qui paraît tout simplement beau devient en fait effrayant

La couleur joue aussi un rôle extrêmement important dans le développement du récit. Contrairement aux autres films de Dolan, qui sont caractérisés par leurs palettes de couleurs vives, la palette dans *Tom à la ferme* reste terne, les tons s'atténuent et au tout un air orageux. La ferme est froide, humide et sombre, nous donnant l'impression que quelque chose de pourri se trouve à l'intérieur de lui. Les cheveux de Tom forment une tignasse jaune délavée, comme la couleur du blé mourant autour de la ferme. Dolan utilise effectivement ces couleurs pour représenter les sentiments de désespoir et d'étouffement.

En plus de son utilisation de la couleur, Dolan utilise aussi la musique pour créer la tension et le suspense. *Tom à la ferme* est le seul film de Dolan à avoir une bande originale ; donc le rôle du son et de la musique dans le développement du narratif ne doit pas être sous-estimé. Comme Dolan, Gabriel Yassard, le compositeur de la bande originale, imite les bandes originales d'autres thrillers classiques, comme Hitchcock. Utilisant des instruments à cordes, tel que le violon, la musique de *Tom à la ferme* devient presque torturée par certains moments. S'ajoutant aux éléments visuels, l'effet de cette musique est déstabilisante.

Pour conclure, *Tom à la ferme* est une tragédie psychologique qui mine la représentation trompeuse du Canada comme un pays qui est progressif socialement. Bien que le Canada ait des législations qui protègent les homosexuels, telles que les lois antidiscriminatoires, l'homophobie continue à être une épidémie nationale, en particulier à la campagne où les gens sont moins tolérants. Comme nous avons vu dans le film, cette homophobie se manifeste souvent par des actes brutaux de violence et les actes d'auto-agression. En même temps, le film met en question la notion traditionnelle de ce qui signifie être un homme sous forme du personnage de Francis, un homme viril, dont l'homosexualité rejette les bipolarités simples tirés des équations de masculin=hétérosexuel et de féminin=homosexuel.

Conclusion

Aujourd'hui, malgré certains progrès sociaux, le cinéma grand-public continue à renforcer une idéologie conservatrice vis-à-vis de la masculinité. Selon ces films, la masculinité est définie comme l'évitement de la féminité, le stoïcisme, les relations sexuelles sans intimité émotionnelle, la violence, l'autonomie, la force, et l'homophobie. L'œuvre avant-garde du réalisateur québécois Xavier Dolan, cependant, rejette cette masculinité hégémonique et remet en

question les notions traditionnelles du genre et de la sexualité. Dans son premier long métrage, *J'ai tué ma mère*, Dolan repousse la définition réactionnaire de la masculinité épousée par les nationalistes québécois et à sa place propose une nouvelle construction de la masculinité, caractérisée par sa fluidité libératrice. Dans son deuxième film *Les Amours imaginaires*, Dolan bouleverse le régime hétérosexiste et patriarcal en homosexualisant le regard masculin et en s'appropriant le corps masculin comme un site de désir non-hétéronormatif. Dans *Laurence Anyways*, Dolan conteste la représentation courante des personnes transgenres au grand écran en présentant un récit triomphant dans lequel le personnage transgenre et principal Laurence est ni une victime passive du destin ni un stéréotype. Finalement, dans son quatrième film, *Tom à la ferme*, Dolan interroge le concept de la masculinité dans le milieu rural et les genres filmiques qui le représentent en intercalant des références à des genres filmiques qui n'ont en général rien à voir avec le genre de films qui représentent l'homosexualité masculine.

Alors, est-ce que ces films reflètent un changement d'attitude envers le genre et la sexualité au Canada? C'est difficile à dire. L'œuvre de Dolan est avant-garde ; et il ne se conforme pas aux conventions du cinéma grand-public. Lui-même homosexuel, Dolan est une victime de la marginalisation et donc de dire que son œuvre reflète un changement d'attitude envers la masculinité au Canada serait un peu présomptueux. On peut seulement espérer alors qu'en devenant plus populaire et influente, l'œuvre de Dolan aura un impact social et que gens suivront son exemple et commenceront à remettre en question les notions traditionnelles du genre et de la sexu

Bibliographie

- Alessandrin, Arnaud. Ed. Des Ailes sur un Tracteur, *Genre! L'essentiel pour comprendre*. 2014. Print.
- Armbrecht, Thomas. "On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve": L'ontologie trans- de Laurence, Anyways." *L'Esprit Créateur* 53 (2013). Print.
- Barbeau, Victor. *Measure de notre taille*. Montreal: Imprimé au Devoir, 1936. Print.
- Benshoff, Harry M. *America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Blackwell Publishing Ltd, 2009. Print.
- Bonhomme, J.P. Quelques rêves à ranimer : Le syndrome postréférendaire. Montreal : Stanké, 1989.
- Chartrand, R. Dieu est un homme parce qu'il est bon et fort : La révolte d'un homme contre le féminisme. Montreal : Stanké, 1984. Print.
- Chauvin, Sébastien. *Sociologie de l'homosexualité*. La Découverte, 2013. Print.
- Clair, Isabelle. *Sociologie du genre: Sociologies contemporaines*. Armand Colin, 2012. Print.
- Connell, Raewyn. *Masculinités: Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Editions Amsterdam, 2014. Print.
- Corneau, G. *Absent Fathers, Lost Sons: The Search for Masculine Identity*. Boston: Shambhala, 1991. Print.
- Cranny-Francis, Anne. *Gender Studies: Terms and Debates*. Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Dickinson, P. *Here is queer : Nationalisms, sexualities, and the literatures of Canada*. Toronto : University of Toronto Press. 1999. Print.
- Dorais, Michel. *Être homo aujourd'hui en France: Enquête*. H&O, 2012. Print.

- Dorais, M. and Lajeunesse, S. L. *Dead boys can't dance : Sexual Orientation, masculinity, and suicide*. Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press. 2010.
- Dummitt, Chris. *The Manly Modern Masculinity in Postwar Canada*. Vancouver C.: University of British Columbia Press, 2007. Print.
- Dupont, Louis. "Laurence Anyways ou le corps trans dans ses espaces." *Géographies et cultures*, 2012.
- Grandena, Florian. *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*. Oxford: Peter Lang, 2011. Print.
- Green, M.J. "Jacques Godbout and the Quebec Writer: Engendering the National Text." *Québec Studies*, 30, pp. 7-16.
- Grugeau, Gérard. "Xavier Dolan: l'accélérateur d'intensité." *24 images*, 2014.
- Hazan, Marie. *Le Masculin : Psychanalyse des représentations des hommes au Québec*. Les Editions Quebec-Livres. 2010.
- Larose, J. *La petite noirceur*. Montreal : Boréal Express. 1987.
- Leach, Jim. "In Between States: Sarah Polley's Take This Waltz and Xavier Dolan's Laurence Anyways." *Brno Studies in English*. Print.
- Lehman, Peter, and Peter Lehman. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge, 2001. Print.
- MacDougall, Bruce. *Queer Judgments: Homosexuality, Expression and the Courts in Canada*. Toronto: University of Toronto, 1999. Print.
- Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montreal, Québec: McGill-Queen's University Press 2001. Print.

- Meem, Deborah T, and Michelle Gibson. *Finding Out: An Introduction to LGBT Studies*.
Revised/Expanded ed. Print.
- Nepveu, P. *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature Québécoise contemporaine*.
Essais. Montreal: Boréal. 1988. Print.
- Neumann, Birgit. "What are Men Made of? Fictions of Masculinity in Western Movies :
Fred Zinnermann's *High Noon* (1952) and Ang Lee's *Brokeback Mountain*
(2005)." *Films, TV, and Gender*. Print.
- Nonnekes, Paul. *Northern Love: An Exploration of Canadian Masculinity*. Edmonton:
Athabasca University Press. 2008. Print.
- Pawlak, Wendy Sue. « The Spaces Between : Non-Binary Representations of Gender in
Twentieth-Century American Film ». Diss. The University of Arizona, 2012.
- Peberdy, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American
Cinema*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Pigeon, E. Hosanal Michel Tremblay's queering of national identity. In T. Goldie (Ed.), In
country : Gay and lesbian studies in the Canadian context (pp. 107-123).
Vancouver : Arsenal Pulp Press. 2002.
- Rayside, David Morton. *Queer Inclusions, Continental Divisions Public Recognition of
Sexual Diversity in Canada and the United States*. Toronto: University of
Toronto, 2008. Print.
- Ryan, Joelle Ruby. « Reel Gender : Examining the Politics of Trans Images In Film and
Media ». Diss. Bowling Green State University, 2009.
- Reeser, Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell,
2010. Print.

- Roberts, K.A. Making women pay : Revolution, violence, decolonizing Quebec in Hubert Aquin's *Trou de mémoire*. *Quebec Studies*, 30, 28-43. 2000.
- "Romantic Disillusionment, (Dis)Identification and the Sublimation of National Identity in Québec's New Wave: Heartbeats by Xavier Dolan and Night #1 by Anne Émond." *Québec Studies* 57 (2014). Print.
- Sauvé, M.R. Échecs et males: les modèles masculins au Québec, de marquis de Montcalm à Jacques Parizeau. Montreal: Editions des Intouchables, 2005. Print
- Schwartzwald, R. "'Symbolic' homosexuality, 'false feminine,' and the problematics of identity in Québec". In M. Warner (Ed.), *Fear of a queer planet: Queer Politics and social theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Sellier, Genevieve. *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.
- Smart, P. « When 'next episodes' are no longer an option : Quebec men's writing in a postfeminist, postnationalist age. » *Québec Studies*, 30, pp. 28-43.
- Taylor, Katja. *Queering clothes, clothing queers : dé/construction de l'identité de genre et de sexe dans les styles vestimentaires gays britanniques et américains (1969-1999)*. Art and art history. 2013.
- Waugh, Thomas. *The Romance of Transgression in Canada Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal: McGill-Queen's University Press 2006. Print.
- Vanoye, Francis. *Le cinéma*. Nathan Scolaire. 2011. Print.