

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CADRER OU DÉCADRER DU DISCOURS DOMINANT :
LA REPRÉSENTATION DES ADOLESCENTES
DANS TROIS FILMS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JUDITH MC MURRAY

AVRIL 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Voilà que mon parcours académique des trois dernières années parsemées de hauts et de bas se termine ici. M'étant lancée dans ce processus en ne sachant pas quelle serait ma problématique de recherche, plusieurs réflexions s'imposaient. Je me dois par l'occasion de remercier mes directrices Stéfany Boisvert et Anouk Bélanger qui m'ont accompagnée dès le commencement dans ce cheminement de discussions, élaborations, réflexions, mises en relation, et ce, à partir de leurs connaissances. Nos rencontres ont permis de faire mûrir cette problématique originale et ses nombreuses avenues riches en contenu.

J'en profite également pour remercier mes parents, proches et ami.e.s qui m'ont soutenue tout au long de ce processus sinueux. Un merci tout spécial à Nathalie, Lou et Jérôme qui comprenaient mieux que personne ma réalité.

DÉDICACE

À toutes les créatrices d'hier, d'aujourd'hui
et de demain.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	3
PROBLÉMATIQUE	3
<i>Parité et place des femmes dans le cinéma québécois</i>	3
<i>L'engouement pour l'adolescence</i>	6
<i>Questions de recherche</i>	8
<i>Pertinence sociale, scientifique et communicationnelle</i>	9
CHAPITRE 2	12
PERSPECTIVE THÉORIQUE	12
<i>Les études cinématographiques et de genre</i>	12
<i>Les études de genre</i>	16
<i>L'adolescence au sein des études médiatiques et culturelles</i>	17
CHAPITRE 3	21
MÉTHODOLOGIE	21
<i>Approche et démarche</i>	21
<i>Éthique féministe</i>	22
<i>Objet de recherche (corpus)</i>	23
<i>Méthodes d'analyse employées</i>	24
<i>Outils de collecte de données</i>	27
<i>Modalités d'analyse</i>	27
<i>Mise en contexte détaillée des films</i>	28
1. <i>Charlotte a du fun</i>	28
2. <i>Une colonie</i>	29
3. <i>Jeune Juliette</i>	30
CHAPITRE 4	32
ANALYSE DES TROIS OEUVRES	32

<i>Thématiques et récits</i>	32
1. <i>Charlotte a du fun</i>	32
2. <i>Une colonie</i>	35
3. <i>Jeune Juliette</i>	36
<i>Constituants techniques, esthétiques et narratifs</i>	38
1. <i>Charlotte a du fun</i>	38
2. <i>Une colonie</i>	40
3. <i>Jeune Juliette</i>	41
<i>Les protagonistes</i>	42
1. <i>Charlotte a du fun</i>	43
2. <i>Une colonie</i>	46
3. <i>Jeune Juliette</i>	49
<i>Dialogues et discours intrinsèque</i>	51
1. <i>Charlotte a du fun</i>	51
2. <i>Une colonie</i>	56
3. <i>Jeune Juliette</i>	60
CHAPITRE 5.....	65
DISCUSSION DES RÉSULTATS.....	65
<i>Retour sur l'analyse de chaque film (rappel des éléments centraux)</i>	65
1. <i>Charlotte a du fun</i>	65
2. <i>Une colonie</i>	66
3. <i>Jeune Juliette</i>	67
<i>Analyse collective</i>	68
1. <i>Thématiques</i>	69
a) <i>Vie sociale</i>	69
b) <i>Vie familiale</i>	71
c) <i>Identité et adolescence comme rite de passage</i>	72
2. <i>L'adolescence comme période de remise en question</i>	73
3. <i>Absence de technologie et de courbe narrative classique</i>	76
4. <i>Regard féminin et perspectives féministes</i>	78
5. <i>Cadrer ou décadrer du discours dominant?</i>	82
CONCLUSION	89
<i>Un débat plus large</i>	90

BIBLIOGRAPHIE..... 92
MÉDIAGRAPHIE..... 97
ANNEXE 1 98

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à trois films québécois (sortis en 2018 et 2019), réalisés par des femmes et dont les personnages principaux sont des adolescentes. Plus spécifiquement, nous analysons les représentations de ces adolescentes. Plusieurs rapports de recherche, comme ceux des Réalisatrices équitables, ont démontré que lorsque des femmes se retrouvent dans des rôles de création de contenus, soit comme autrice, ou encore à titre de réalisatrice, la représentation des femmes à l'écran tend à se diversifier. Par conséquent, les trois héroïnes adolescentes seront analysées en se questionnant sur la manière dont on a choisi de les représenter, ainsi que de transposer leurs identités et expressions de genre. L'analyse se divise ainsi en quatre dimensions : les thématiques et récits, les constituants techniques, esthétiques et narratifs, les protagonistes et finalement, les dialogues et discours intrinsèques. En dernière partie, une discussion des résultats est proposée afin de mettre en lumière les ressemblances et dissemblances entre les œuvres, principalement en ce qui a trait aux thématiques exploitées, à certains éléments narratifs comme la remise en question et l'absence de technologie, ainsi qu'à la perspective féministe et au potentiel subversif des récits. De manière générale, sans tenir pour acquis que les femmes créatrices seraient toutes féministes (et sachant que le féminisme est pluriel et complexe), la recherche nous amène également à réfléchir au potentiel féministe des œuvres via la possibilité d'identifier l'emploi du « regard féminin » théorisé notamment par l'autrice Iris Brey.

Mots clés : cinéma, adolescence, représentation, féminismes, Québec.

INTRODUCTION

La place des femmes dans le cinéma québécois a été grandement discutée et débattue dans le milieu de l'audiovisuel des dernières années. Dans ce contexte, la parité a fait l'objet d'une attention médiatique particulière, notamment grâce au regroupement des Réalisatrices équitables (RÉ) qui aborde cet enjeu au sein de ses actions, ses rapports et ses événements. On peut définir la parité comme étant « un instrument pour produire de l'égalité, c'est un habit de l'égalité. C'est un outil qui doit permettre que l'égalité de pouvoir soit l'aboutissement de l'égalité de droit entre hommes et femmes. » (Fraisie, 1999, p. 151-152). Dans le cas du cinéma, un objectif de parité devrait mener à l'implantation de solutions d'inclusion, et ce, tant devant que derrière la caméra. Personnellement, l'enjeu des représentations équitables et paritaires au cinéma m'interpelle grandement.

Lorsqu'un groupe ne se voit pas représenté dans des milieux de créations, il n'a pas tendance à s'y identifier, à s'y intégrer, ou encore à y contribuer puisque celui-ci est de l'ordre de l'inconnu (Jodelet, 2003, p. 45). On peut ainsi relever que c'est dans les années 1970 que des femmes ont commencé à réaliser des films au Québec. Dans la dernière décennie, de plus en plus de longs métrages de fiction ont été créés par des réalisatrices ; par le fait même, on remarque des personnages féminins de plus en plus variés dans les productions audiovisuelles québécoises (Réalisatrices équitables, 2021). Les protagonistes mis de l'avant par les réalisatrices et scénaristes sont d'âge mûr ou d'âge adolescent, elles sont grandes ou petites. Bref, la représentation des femmes tend à changer et surtout, à se diversifier.

Dans le cadre de cette recherche, ce sont les adolescentes représentées dans trois films québécois réalisés par des femmes qui nous intéressent. Bien que ce sujet demeure peu documenté, on constate que le cinéma de la dernière décennie, au Québec comme ailleurs, met régulièrement en scène des adolescent.e.s. J'en suis ainsi venue à me demander si, puisqu'un plus grand nombre de femmes réalisent des films et que l'on relève davantage de diversité au sein de leurs personnages féminins, est-ce que les

personnages d'adolescentes tendent également vers une diversité? Par diversité, j'entends une pluralité de représentations d'adolescentes en ce qui concerne leur apparence physique, leur origine ethnique, leur identité sexuelle et de genre, leur orientation sexuelle, ainsi que tout autre élément laissant entrevoir diverses manières de représenter le genre féminin à l'âge adolescent.

Le genre cinématographique du film pour ado se dévoile via des codes de genre très définis. En effet, le cinéma de l'adolescence se présente souvent comme un récit de *coming of age*, avec des périodes conflictuelles, une attitude défiante et des protagonistes à la forte curiosité sexuelle (Doherty, 2002 et Lesko, 1996). Malgré ces codes cinématographiques très ancrés, est-ce possible de percevoir dans les longs métrages à l'étude des figures féminines qui s'éloignent des normes de genre et du discours hétéronormatif dominant? Peut-on entrevoir une vision plus diversifiée de la représentation des adolescentes?

Dans le cadre de mon mémoire, je chercherai ainsi à analyser le contenu de *Charlotte a du fun* (Sophie Lorain, 2018), *Une colonie* (Geneviève Dulude-De Celles, 2018) et *Jeune Juliette* (Anne Émond, 2019), trois films qui mettent de l'avant des adolescentes dans leur récit.

Le mémoire se structure ainsi en cinq chapitres distincts : la problématique de recherche, la perspective théorique, la méthodologie de recherche, l'analyse des trois films et enfin, la discussion autour des résultats d'analyse.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

Ce mémoire vise à mettre en contexte l'enjeu de la parité au cinéma, le désir d'une représentation plus diversifiée et égalitaire des femmes, ainsi que l'engouement marqué pour la représentation de l'adolescence à l'écran. Les prochains paragraphes définissent ainsi la problématique de recherche de manière détaillée.

Parité et place des femmes dans le cinéma québécois

Le cinéma a fait son entrée au Québec au commencement du 20^e siècle. Le médium fut à l'époque pris en charge prioritairement par des hommes (Lever, 1988) dont notamment Léo-Ernest Ouimet (projection), Mgr Albert Tessier (production) et, un peu plus tard, John Grierson (commissaire à l'ONF). La conception et diffusion de films au Québec étaient ainsi l'œuvre d'hommes. On reconnaît certes aujourd'hui que quelques femmes gravitaient autour des plateaux de tournage à cette époque, mais celles-ci ne figuraient que très rarement au générique des films (Carrière, 1983) puisqu'elles n'occupaient pas de rôle de création. Par conséquent, nous pouvons affirmer qu'historiquement, les femmes ont « eu peu d'emprise sur leur représentation filmique puisque c'est à travers le regard des hommes qu'elles étaient observées et exhibées à l'écran » (Garneau, 2010, p. 26). Ainsi, depuis ses débuts, l'industrie du cinéma s'avère être une économie et un milieu de création masculino-centrique où les femmes cherchent à prendre une place au sein des rôles de création. Comme mentionné précédemment, elles commencent bel et bien à intégrer l'industrie du cinéma québécois à titre de réalisatrice ou de scénariste au tournant des années 1970, à la suite de la Révolution tranquille. Cela dit, on reconnaît plus récemment des changements concernant les croyances et les pratiques dans le milieu, au moment où le mouvement *Me Too* prend de l'ampleur :

En février 2020, Weinstein a été reconnu coupable de viol et d'agression sexuelle et a été condamné à 23 ans de prison ferme. [...] Il avait le pouvoir non seulement de raconter des histoires, mais aussi de décider quelles

histoires seraient entendues et lesquelles seraient tues, quelles histoires seraient portées à l'écran, comment elles seraient racontées, et lesquelles ne verraient jamais le jour. [...] Avec cette condamnation, Weinstein a perdu son pouvoir de conteur et de tueur d'histoires; il a été réduit au silence. (Ravary-Pilon et Contogouris, 2022, p. 2).

Des évènements tels que la condamnation de ce producteur s'inscrivent dans une lutte plus large pour les droits des femmes, laquelle regroupe de multiples démarches depuis plusieurs années comme l'expliquent Julie Ravary-Pilon et Ersy Contogouris :

Ces moments n'auraient pas été possibles sans les milliers de voix qui se sont jointes les unes aux autres au fil des décennies. Des femmes qui ont réussi à se faire entendre malgré les multiples difficultés auxquelles elles ont été confrontées. Des femmes qui ont raconté leurs histoires, même si elles n'ont pas été crues, souvent au risque d'un danger physique, ou même de leur vie. Des femmes qui ont pris la parole, même si on leur avait dit que ce n'était pas leur place, en tant que femmes. (p. 2-3).

Le regroupement des Réalisatrices équitables a procédé à plusieurs études afin de documenter la place des femmes, tant devant que derrière la caméra, au sein de l'industrie cinématographique québécoise. Les recherches menées ont notamment permis de révéler dans le rapport « La part des réalisatrices : les données en chiffre » (2018) que les femmes représentaient près de 50% des diplômées des programmes universitaires de cinéma entre 2002 et 2007, puis que le pourcentage d'inscrites a ensuite continué d'augmenter entre 2007 et 2021. Cependant, lors de cette même période, l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) comptait à peine 31% de femmes par rapport à 69% d'hommes (2018). En ce qui concerne les demandes de financement pour la création de films, 30% des projets sont déposés aux grands organismes subventionnaires par des réalisatrices. Or, entre 2002 et 2007, les subventions accordées aux femmes pour la réalisation de films étaient dérisoires. En effet, les Fonds canadiens de télévision, Téléfilm Canada et la SODEC, ont accordé moins de 15% de leur enveloppe budgétaire annuelle aux femmes cinéastes (2018).

On en vient ainsi à la conclusion qu'auparavant, « les femmes cinéastes et leurs films [étaient] malheureusement méconnus du public et [que] l'industrie dans laquelle elles [tentaient] de se tailler une place [semblait] reposer sur une asymétrie sexuelle tant l'écart

entre les réalités vécues par les réalisateurs des deux sexes [était] grand » (Garneau, 2010, p. 10). De ce fait, les quelques productions annuellement menées par des femmes avaient moins souvent l'occasion de faire leur marque dans la sphère publique et la culture populaire, contrairement à celles de leurs homologues masculins (Garneau, 2010). Ce déséquilibre de financement et de visibilité flagrant entre les réalisateurs et les réalisatrices révélait un problème persistant quant aux rapports sociaux de sexe dans l'industrie du cinéma au Québec.

Cela dit, on remarque dans le dernier rapport des Réalisatrices équitables (2021) une amélioration en ce qui a trait à la quantité de films réalisés par des femmes depuis 2019. En effet, le rapport souligne que 38% des œuvres produites pendant l'année 2019 ont été conçues par des réalisatrices (Lupien et al., 2021, p. 7). L'Office national du film du Canada (ONF) a annoncé en 2016 qu'il s'engageait à atteindre la parité hommes-femmes dans un délai de trois ans. La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) du Québec et Téléfilm Canada ont quelque temps plus tard présenté un plan similaire visant à atteindre la parité d'ici 2020 (Ravary-Pilon et Contogouris, 2022).

Ces engagements ont engendré deux grands accomplissements. D'abord, on apprenait à la fin de 2019 que Louise Archambault avait atteint le fameux "club des millionnaires" avec non pas une, mais deux œuvres sorties au courant de l'année. Deux longs métrages réalisés par une femme dans une même année et qui atteignent le seuil du million au box-office, c'est du jamais vu au Québec. [...] Ensuite, également lors de l'année 2019-2020, le milieu du cinéma québécois choisira de nommer six réalisatrices et un réalisateur comme finalistes pour un prix Iris dans la catégorie de la meilleure réalisation. Les récits de ces femmes trouvent leur public et sont enfin reconnus par leurs pairs (p. 3).

Bien qu'un progrès soit ainsi identifiable, le rapport note malgré tout que « les écarts entre les budgets obtenus par les réalisateurs et les réalisatrices demeurent substantiels » (Lupien et al., 2021).

Certain.e.s pourraient certes se poser la question : pourquoi vouloir plus de femmes devant et derrière la caméra? Pourquoi souhaiter une parité au cinéma? On peut supposer que l'expérience sociale des femmes diffère de celle des hommes et que,

conséquemment, leur regard vient ajouter à la diversité des visions cinématographiques du monde. Effectivement, leur différence de vécu permet potentiellement une mise en image et une création de contenu plus variées, comme l'ont démontré plusieurs études, telles que celles des Réalisatrices équitables (2013 et 2021). Selon le théoricien Gianmarco Monsellato, la parité en contexte d'entreprise entraîne nécessairement plus de diversité. Selon lui, la diversité est un gage d'innovation et d'efficacité, notamment puisqu' « elle remet en cause les principes acquis » (2013, p. 11). Par ailleurs, pour Pascale Navarro, « l'inégalité de représentation, ou l'absence de parité, entre les femmes et les hommes crée un profond déficit démocratique » (2015, p. 24). Elle défend l'idée que la parité engendre une plus grande mixité et par conséquent, une meilleure représentation des enjeux sociétaux. Elle conçoit également qu'« un espace mixte peut aussi devenir lieu de débats, un dispositif où l'on discute et décortique les idées reçues sur les stéréotypes, les genres et les rapports de pouvoir » (2015, p. 60). On comprend ainsi que les enjeux entourant la parité transcendent le cas propre de la représentation paritaire à l'écran, pour s'inscrire dans un débat sociétal beaucoup plus large.

Il est possible de constater via la réflexion de ces chercheuses et chercheurs que la mise en commun d'expériences sociales diverses, c'est-à-dire d'hommes et de femmes, mais également de personnes racisées, d'identités sexuelles diverses et autres réalités, peut être gage de foisonnement, d'originalité, de diversité et de remises en question. Dans le cas plus spécifique de la création de films, cette diversité peut transparaître à de multiples égards dans les contenus cinématographiques, tels qu'à travers le choix des récits racontés, des personnages présentés et même des discours sous-jacents véhiculés (Réalisatrice équitable, 2021, p. 28).

L'engouement pour l'adolescence

Du point de vue de la recherche, un engouement plus affirmé pour les enjeux féministes et les études de genre au sein des études médiatiques s'impose actuellement. De ce fait, plusieurs travaux académiques cherchent à documenter la représentation des femmes dans les médias. Si les études sont variées en termes de types de contenus médiatiques,

d'approches (sémiotiques, narratologiques, etc.), elles s'intéressent depuis toujours principalement aux femmes adultes et se penchent que très rarement sur les représentations des adolescentes. Il est pourtant possible de relever que depuis la dernière décennie, de plus en plus de films et séries, autant au Québec qu'ailleurs en Occident, mettent en vedette des adolescents et adolescentes dans leur récit (Boisvert, 2021). Mentionnons notamment en matière de productions cinématographiques québécoises récentes *Sarah préfère la course* (Chloé Robichaud, 2013), *Avant les rues* (Chloé Leriche, 2016), *Tadoussac* (Martin Laroche, 2017), *Genèse* (Philippe Lessage, 2018), *La disparition des lucioles* (Sébastien Pilote, 2018), *Fabuleuses* (Mélanie Charbonneau, 2019), *Kuessipan* (Myriam Verreault, 2019), *La déesse des mouches à feu* (Anaïs Barbeau-Lavalette, 2020), *Beans* (Tracey Deer, 2020), *Au nord d'Albany* (Marianne Farley, 2022), *Noémie dit oui* (Geneviève Albert, 2022), *Falcon Lake* (Charlotte Le Bon, 2023), etc. D'ailleurs, parmi ce choix substantiel d'œuvres, notons qu'en plus de mettre en avant plan des adolescentes, plusieurs de ces films sont réalisés par des femmes.

On remarque un engouement similaire pour l'adolescence sur les plateformes de diffusion américaines, comme Netflix, Prime Video et HBO Max qui produisent une quantité impressionnante de films et séries ayant comme personnages principaux des adolescent.e.s. Il est vrai que cette tranche d'âge apparaît très attrayante pour les producteurs et diffuseurs de contenu audiovisuel, et ce, depuis les années 1980. Le cinéma pour adolescent.e.s a vu le jour à l'aube des années 1950 alors que des thèmes tels que le rock'n'roll, la dangerosité, l'horreur et le puritanisme prédominaient (Doherty, 2002). Le genre a bien évidemment évolué en intégrant entre autres la sphère de la découverte de son identité et de sa sexualité au tournant des années 2000. On constate que le genre a récemment éclaté en tendant à aborder des points de vue plus diversifiés, ce qui a contribué à renouveler sa popularité.

Bien que de plus en plus d'œuvres mettent en scène des adolescent.e.s, peu d'études scientifiques se concentrent pourtant sur le cas de la représentation des adolescentes dans les productions cinématographiques. On note que des travaux sur le sujet de l'adolescence à l'écran existent dans les *Youth Studies* notamment, mais qu'ils explorent

essentiellement la juvénalisation du cinéma. C'est pourquoi lors de mes recherches, la rareté en matière d'analyse de la figure de l'adolescente dans la littérature scientifique m'est apparue évidente. J'ai ainsi identifié un décalage significatif entre la présence des adolescentes dans les productions audiovisuelles contemporaines, y compris ici au Québec, par rapport à la place qui leur est octroyée dans les recherches en études médiatiques et en études féministes. C'est à la suite de ce constat que j'ai décidé de travailler plus spécifiquement sur la représentation des adolescentes dans le cinéma québécois contemporain.

Afin de pallier ce manque au sein de la recherche en études médiatiques, je compte analyser la manière dont les adolescentes et leurs identités sont représentées dans les longs métrages québécois produits en 2018 et 2019. Je souhaite par conséquent m'interroger plus précisément sur la représentation des adolescentes dans les trames narratives des films, de même que le traitement narratif de leurs rapports sociaux et de leur expression de genre. Bien que mon sujet se situe dans les études médiatiques et cinématographiques, ma recherche s'inscrit également dans une perspective féministe. En effet, une attention particulière sera portée aux procédés techniques et scénaristiques employés afin de représenter les adolescentes. C'est également pour cette raison que j'ai choisi de travailler sur des longs métrages créés par des réalisatrices. Je souhaite réfléchir aux potentiels échos entre la création de femmes et la représentation de celles-ci, sans chercher évidemment à établir un lien direct de causalité.

Questions de recherche

Mon projet de recherche tentera de répondre à la question centrale suivante : comment sont représentées les adolescentes dans trois films québécois contemporains réalisés par des femmes? Ma question générale se décline essentiellement en trois sous-questions de recherche : comment représente-t-on les adolescentes, leur identité et expression de genre dans les trois longs métrages? Comment sont articulées les représentations des protagonistes au sein des trames narratives? Est-il possible

d'identifier un « regard féminin », voire une perspective féministe au sein des films à l'étude (Brey, 2020)?

En somme, je vise à contribuer à une réflexion plus générale sur la représentation des adolescentes au cinéma, ainsi que sur l'ancrage social des films dans leur époque de production. En fonction de mes analyses, je me questionnerai à savoir s'il est possible de dénoter des manifestations d'expressions du contexte historique dans le discours filmique et les représentations identitaires des adolescentes. Autrement dit, peut-on entrevoir les débats et questionnements féministes de l'époque de production des films dans le récit de ceux-ci? Est-ce que la réalisation par des femmes ouvre la porte à des représentations potentiellement plus variées?

Comme mentionné dans l'introduction, j'ai ainsi choisi de travailler spécifiquement sur trois productions cinématographiques québécoises qui mettent en vedette des adolescentes et qui sont réalisées par des femmes. L'analyse portera donc sur *Une colonie* (Geneviève Dulude-De Celles, 2018), *Charlotte a du fun* (Sophie Lorain, 2018) et *Jeune Juliette* (Anne Émond, 2019), trois réalisations qui témoignent de la place grandissante des cinéastes femmes au Québec, mais également de l'intérêt pour la figure de l'adolescente à l'écran.

Pertinence sociale, scientifique et communicationnelle

Le terme "social" faisant référence à la civilisation et à ce qui émane des rapports entre individus, l'analyse de la représentation d'adolescentes dans trois productions audiovisuelles récentes permettra de porter un certain regard sur la société québécoise contemporaine. Par leurs créations, les cinéastes proposent toujours un certain point de vue social et culturel, ainsi qu'une vision du genre, et c'est ce que je tenterai de mettre en lumière. En d'autres mots, mon travail permettra, à travers l'analyse de la représentation des adolescentes dans des fictions cinématographiques, de mieux comprendre de manière sous-jacente quelles revendications féministes sont actuellement véhiculées dans nos sociétés.

La pertinence scientifique de mon projet de recherche se traduit par le choix de ma proposition qui traite de la représentation des adolescentes dans le cinéma québécois. Comme expliqué précédemment, l'angle spécifique de la représentation des adolescentes est actuellement moins présent dans les études médiatiques. C'est pourquoi l'apport scientifique de mon projet de recherche s'articule principalement autour de l'analyse de la représentation identitaire d'adolescentes, le tout à travers l'angle spécifique de films contemporains québécois. Ma question de recherche constitue alors une proposition originale qui permettra de mieux comprendre la façon dont sont représentées les adolescentes de nos jours au cinéma. Considérant la rareté des analyses portant spécifiquement sur le cas des adolescentes dans les productions audiovisuelles, mon travail s'avère être pertinent pour la sphère scientifique. Il pourra contribuer à l'avancement des connaissances sur la représentation de ce groupe social marginalisé par la recherche.

On peut également identifier dans cette recherche une contribution sur le plan méthodologique. En effet, le projet présente à titre d'outil méthodologique des grilles d'analyse inédites permettant d'étudier en détail les récits, les personnages ainsi que les dialogues et discours intrinsèques des films. Ces grilles pourraient être mobilisées ultérieurement dans divers champs de recherche afin de procéder à l'analyse de productions audiovisuelles, considérant qu'elles permettent de consigner divers constituants, tels que les attributs psychologiques des protagonistes, certains choix esthétiques de mise en scène, ou encore les dialogues les plus significatifs.

Par ailleurs, comme l'avaient démontré les chercheuses et chercheurs des Cultural Studies au tournant des années 80, les jeunes constituent une tranche significative de la population, notamment sur les plans culturels et historiques. C'est d'ailleurs à la même époque qu'ont émergé les *Youth Studies* qui interrogent l'expérience vécue et le rôle spécifiquement occupé par les adolescents et adolescentes dans la société. Ainsi, mon projet propose une orientation de recherche qui, par l'analyse de la représentation d'adolescentes dans des contenus audiovisuels, permet une étude pertinente et potentiellement révélatrice pour la sphère scientifique et sociale.

Enfin, mon sujet de recherche est en adéquation avec les objectifs du programme de la maîtrise en communication. En effet, mon analyse concerne le cinéma québécois actuel, interroge son contenu et son sous-texte, mais surtout questionne ses pratiques en matière de représentation des adolescentes. Ainsi, je vais approcher les œuvres comme étant des phénomènes communicationnels qui prennent part à la société et qui échangent avec elle. Les épistémologies féministes et les théories du genre que je souhaite mobiliser dans mon mémoire seront également pertinentes sur le plan communicationnel. En effet, elles mettront en lumière les mouvances sociales et culturelles présentes non seulement dans les études féministes, mais également dans le cinéma québécois. Ainsi, ma recherche me permettra de parvenir à de meilleures connaissances concernant la manière dont sont représentées les adolescentes dans des productions audiovisuelles.

CHAPITRE 2

PERSPECTIVE THÉORIQUE

Ma perspective théorique se déploie au confluent des études cinématographiques, des études médiatiques, des études de genre, des études féministes, ainsi que des études sur l'adolescence et ses représentations. La principale perspective mobilisée est celle des études cinématographiques combinée aux études de genre, considérant que je m'intéresse aux représentations cinématographiques des adolescentes. Les autres orientations de la perspective s'imbriquent de manière à permettre une analyse étoffée de la représentation des adolescentes à l'écran, passant du questionnement existentiel des personnages, au potentiel de perspectives féministes.

Les études cinématographiques et de genre

Au croisement des études cinématographiques et des études de genre (*gender studies*), on retrouve divers concepts qui m'ont permis de réfléchir à ma problématique initiale. L'un des points de départ fut l'ouvrage *Technologies of Gender* (1987) de la chercheuse Teresa de Lauretis qui s'est penchée sur la construction du genre dans les médias. Cet ouvrage montre comment la culture populaire, et plus spécifiquement le cinéma, participe à la construction des normes genrées. En d'autres mots, l'autrice nous montre comment l'outil de représentation qu'est le cinéma contribue à fabriquer le genre tout en permettant parfois la médiatisation de représentations contre-hégémoniques, voire subversives. Ainsi, *Technologies of Gender* théorise une perspective que j'adopterai dans mon mémoire, soit celle que le genre est appréhendé selon un angle constructiviste, ce qui signifie que les médias (dont fait partie le cinéma) contribuent de façon significative à construire le genre et ses normes. Par ailleurs, les contenus culturels et médiatiques de la culture populaire sont considérés par plusieurs chercheurs (Macé, Hall et autres) comme participants aux normes sociales et de genre. C'est le cas des écrits de Sandrine Galand et son ouvrage *Le féminisme pop* (2021). L'autrice aborde entre autres la place

des féminismes au sein de la culture populaire et met en lumière son potentiel tantôt subversif, tantôt normatif.

Les thèmes du regard, du *gaze* et des représentations cinématographiques sont par ailleurs déployés dans le célèbre article de 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », de Laura Mulvey. La chercheuse illustre notamment comment le cinéma hollywoodien représente les hommes comme étant des personnages actifs et les femmes comme étant des personnages passifs. De manière plus spécifique, elle mobilise les concepts de regard phallogentrique, de fétichisme et de voyeurisme afin de définir le « plaisir visuel » vécu par les hommes lors du visionnement de longs métrages hollywoodiens, ce qui donne finalement naissance au concept de *male gaze*. Ainsi, Mulvey démontre par sa théorie phare que l'homme est traditionnellement appréhendé comme étant le sujet du regard (regardant), alors que la femme est l'objet du regard (regardée) dans le cinéma classique hollywoodien. D'autres chercheuses ont par la suite travaillé à nuancer, ou du moins complexifier, cette théorie. L'autrice bell hooks a ainsi proposé la notion d'*oppositional gaze* en 1992 en réponse au texte de Mulvey. Celle-ci théorise dans son texte un regard qui serait propre aux femmes noires lorsque celles-ci visionnent des longs métrages hollywoodiens, cherchant ainsi à défendre l'idée qu'il n'existe pas une seule posture interprétative. En effet, selon hooks, l'article de Mulvey adopte une perspective essentialiste du genre, en plus de concerner strictement les femmes blanches. L'autrice relève l'absence (quasi totale) des femmes noires dans les productions américaines à ce moment. Perpétuant la suprématie blanche en refusant d'intégrer des femmes noires dans ses récits, le cinéma hégémonique hollywoodien place donc nécessairement, selon hooks, ces dernières dans un regard oppositionnel (traduction libre), c'est-à-dire une perspective qui parvient à la fois à combiner la critique, la résistance et une forme d'appréciation lors d'un visionnement de films.

En 2020, l'autrice Iris Brey renouvelle la notion de *gaze* dans son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran* en suggérant une perspective différente. Elle affirme que le *female gaze* cherche à faire écho au *male gaze* en suggérant une nouvelle façon d'appréhender les images (p. 11). Brey défend ainsi l'idée que certaines productions cinématographiques afficheraient un « regard féminin », soit une vision qui témoignerait

de la réalité vécue spécifiquement par des protagonistes féminines. Selon Brey, la mise en image de cette expérience féminine passe d'abord par une utilisation de la caméra qui ne traduit pas une vision phallogcentrique ou sexualisante, mais présente plutôt les corps des femmes de manière neutre. De ce fait, l'essentiel du « regard féminin » passerait par la mise en scène des personnages, des péripéties et de la progression de l'action. Brey se positionne ainsi dans une approche phénoménologique qui interroge la façon par laquelle l'auditoire ressent l'expérience des personnages féminins. Comme elle l'explique : « Grâce au *female gaze*, il est ainsi possible de faire abstraction du genre et de l'identité des spectateur.trice.s pour ne réfléchir qu'à la représentation du genre dans la fiction » (p. 49). En bref, sans être l'opposé du *male gaze* de Mulvey, le *female gaze* tel que conceptualisé par Brey propose une nouvelle théorisation de la représentation des corps et du genre féminin au cinéma. Par conséquent, je me servirai de ce concept développé par Brey afin de répondre à l'une de mes sous-questions de recherche, à savoir si les films à l'étude adoptent une perspective pouvant être associée à ce que cette autrice nomme le « regard féminin ».

Par ailleurs, la notion de représentation est centrale dans un large éventail d'études et de travaux en études cinématographiques, médiatiques et de genre. Ces textes et ouvrages m'ont permis de réfléchir aux aspects spécifiques avec lesquels je souhaite travailler lors de mon analyse de la représentation des adolescentes. Dans le livre *Film as Social Practice* de Graeme Turner (2006), le concept de représentation est appréhendé de manière large. Effectivement, cet ouvrage présente le film comme étant bien plus qu'un objet d'ordre esthétique. Pour Turner, le cinéma est une pratique sociale de l'ordre du spectacle qui mobilise en quelque sorte les mœurs en place. L'auteur explique donc qu'une idéologie peut traverser les diverses représentations filmiques et le sous-texte d'un long métrage. De plus, l'auteur Richard Dyer s'est concentré dans son ouvrage *The Matter of Images, Essays on Representation* (2002) sur les liens entre les représentations culturelles et la société. Il établit ainsi un lien entre la manière dont nous percevons un groupe culturel précis (par exemple, les femmes, les personnes racisées, les homosexuels, etc.) et la façon dont celui-ci est représenté à l'écran. Il remarque également le rôle important que jouent les stéréotypes et la manière dont ils sont définis,

puis représentés dans la culture populaire. Pour Dyer, il y a présence de stéréotypes lorsqu'il est possible de reconnaître sur un personnage certains traits prédominants qui se basent sur des généralités et qui n'évolueront pas au fil du récit (p. 13). L'essai de Dyer permet ainsi d'approfondir la réflexion quant aux manières de représenter les groupes sociaux. Il me donne également des outils afin de repérer plus facilement la présence potentielle de stéréotypes dans les images cinématographiques.

Dans un même ordre d'idées, le livre *Gender and Popular Culture* (2012) des autrices Anneke Meyer et Katie Milestone se penche sur la notion des représentations du genre dans la culture populaire. Elles soutiennent qu'une grande variété de produits comme le cinéma, les magazines et les livres de développement personnel véhiculent implicitement une vision hégémonique du genre, soit que l'objectif des femmes serait de trouver un homme, se marier et avoir des enfants (p. 90-91), idée qui représente d'ailleurs un bon exemple de stéréotype. Meyer et Milestone abordent aussi la manière dont la féminité est représentée avec la notion d'*emphasized femininity* (traduit féminité accentuée). Le stéréotype de la féminité accentuée vise essentiellement à associer les femmes aux caractéristiques de la sensibilité, la gentillesse, la minceur, de même que le fait de bien paraître et d'être attirante pour les hommes (p. 20-21). Ainsi, les autrices soulignent que la féminité représentée dans la culture populaire s'arrime bien souvent aux normes binaires du genre. Ce concept pourra ainsi être mobilisé lors de mon analyse de films afin de vérifier si la représentation des héroïnes s'apparente à l'*emphasized femininity* ou au contraire, s'en éloigne. Par ailleurs, rappelons que l'auteur Jack Halberstam a travaillé la dissociation des catégories de genre notamment dans son ouvrage de 1998, *Female Masculinity*. Il y présente la figure spécifique de la *butch* au cinéma, soit une héroïne au style masculinisé. Halberstam démontre ainsi comment ce type de personnage est contre-hégémonique, voire subversif par son contournement des normes de genre ; par le fait même, sa recherche montre l'importance de distinguer l'identité sexuée et l'expression de genre. Par conséquent, on peut relever que les travaux d'Halberstam sur la figure de la *butch* et la déconstruction des catégories de genre permettent d'établir des liens avec ma recherche, tout particulièrement en ce qui concerne l'analyse de l'identité et de l'expression de genre des protagonistes.

À la suite des travaux de Meyer et Milestone (2012), on reconnaît que les normes de genre présentes dans la culture populaire peuvent parfois se traduire comme des stéréotypes de genre, c'est-à-dire des idées préconçues sur les femmes qui frôlent la caricature. Comme les ouvrages abordés précédemment travaillent sur ces notions, ils m'ont permis de réfléchir de façon plus étendue aux enjeux entourant les représentations du genre.

Les études de genre

Étant donné que je procéderai à une analyse de la représentation de protagonistes féminins, plusieurs études du genre seront mobilisées dans le cadre de mon travail, notamment le livre de Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* (1990). Butler y conceptualise le genre comme étant performatif. Cette notion propose que l'inscription de normes chez un individu se réalise à la suite d'une mise en contact continue et répétée de représentations associées à un genre spécifique. Cette exposition fréquente conduit ainsi les individus à assimiler une forme de normativité genrée. Par exemple, le genre féminin peut être implicitement associé aux métiers du soin (*care*) et à l'apparence féminine selon certaines constructions sociales. L'autrice conteste ainsi l'aspect naturaliste souvent associé au genre et au sexe d'un individu. En ce sens, cette vision constructiviste du genre fait écho à la théorie proposée par Teresa de Lauretis (mentionnée en page 10).

Par la suite, Martine Delvaux aborde dans son ouvrage *Les filles en série, des barbies aux pussyriots* (2018) les enjeux de la sérialité féminine. Elle reprend ainsi le concept d'identité de genre de manière à mettre en lumière le caractère répétitif, voire aliénant du féminin, mais en proposant également que celui-ci possède un potentiel subversif, et ce, par le détournement, la réappropriation ou la contestation de certaines normes de genre. De même, la théoricienne Joan W. Scott a travaillé à plusieurs reprises le concept d'identité de genre (1986 et 2009), en réfléchissant principalement aux distinctions entre les termes « sexe » et « genre » sur le plan historique. Scott soutient que les deux sont culturellement construits, bien que les rapports sociaux soient fondés sur la différence

entre les sexes et que le genre établit plutôt des rapports de pouvoir. L'autrice déplore d'ailleurs que le genre soit davantage considéré comme une réponse, alors qu'elle le présente plutôt comme une question ouverte (2009).

L'adolescence au sein des études médiatiques et culturelles

Au tournant des années 80, les Cultural Studies ont mis en lumière l'importance de développer la recherche entourant les jeunes, une tranche d'âge de la population autrefois marginalisée dans la recherche en sciences humaines. On reconnaît entre autres Angela McRobbie comme l'une des pionnières de cet intérêt. La chercheuse a notamment mené une étude phare du magazine pour adolescentes Jackie (2000) en relevant essentiellement que celui-ci promouvait une idéologie rigide et traditionnelle de la féminité. Selon McRobbie, la revue présente la romance hétérosexuelle comme étant au centre de la vie des jeunes femmes. La chercheuse note également que cette représentation de la féminité adolescente est enrichie non seulement par les magazines, mais aussi par le système d'éducation et la culture populaire en général. On ne peut certes pas tenir pour acquis que les lectrices adhéreront, mais le fait d'être exposées à cette norme régulièrement accentue cette possibilité (Meyer et Milestone, 2012).

Le film pour adolescent.e.s a quant à lui été étudié afin d'en dégager certaines caractéristiques qui permettraient d'identifier ce genre cinématographique. Dans les années 1950, le cinéma de l'adolescence s'articulait autour d'une mise en relief du contraste entre l'ado au comportement illégal et l'ado au comportement sage (Doherty, 2002). Ce genre cinématographique a toutefois ensuite évolué au rythme des mœurs, idéaux et convictions politiques présents dans les contextes sociopolitiques qui sont aussi ceux de production. Doherty relève dans *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies* plusieurs générations de films pour adolescent.e.s : il identifie d'abord la musique et l'arrivée de la contre-culture comme vecteur de changement important (Doherty, 2002, p. 190). De plus, le genre a réussi selon lui à agrandir son audience à l'approche des années 1980, puisque tant les adultes que les adolescent.e.s regardent ce type de films (Doherty, 2002, p. 196). Au tournant de cette même période, l'auteur

affirme que la sensibilisation autour du VIH et la libération sexuelle des jeunes a grandement impacté le cinéma pour ado dans ces thématiques, et ce, jusqu'aux années 2000 (Doherty, 2002, p. 198). Lachance et al. ont pour leur part questionné plusieurs éléments de l'adolescence avec le cinéma dans *Films cultes et culte du film chez les jeunes : Penser l'adolescence avec le cinéma*. Ils proposent notamment que la période de l'adolescence soit sujette à créer des vertiges et des angoisses d'une part, et un sentiment d'exaltation et d'immensité d'autre part. Les auteurs amènent ainsi l'idée que le cinéma qui plait davantage aux adolescent.e.s est celui qui reproduit ces émotions intenses (2013, p. 41). Les auteurs s'intéressent en somme aux éléments narratifs d'un film qui sont sujets à intéresser plus particulièrement les adolescent.e.s.

Plus récemment, Michèle Meek (2023) s'est questionnée sur la représentation de la sexualité et du consentement au sein des films pour adolescent.e.s. Elle reconnaît que dans un grand nombre de productions cinématographiques destinées aux jeunes, on retrouve des scènes de rapprochement physique et de sexualité problématiques. La chercheuse s'interroge ainsi sur la représentation du consentement au cinéma alors que les filles sont souvent dépeintes plus hésitantes à affirmer leur sexualité, contrairement aux garçons qui affichent un désir sexuel plus prononcé. Il sera donc intéressant de vérifier si de tels constats s'appliquent aux films de mon corpus.

Pour ce qui est de la figure de l'adolescent.e à proprement parler, en 1996, Nancy Lesko proposait dans son article « Denaturalizing Adolescence: The Politics of Contemporary Representations » de questionner certaines présomptions attribuées aux jeunes. L'autrice montre ainsi que l'adolescence est souvent associée à des caractéristiques présentées comme naturelles, telles que leur attitude défiante et leur manque de contrôle. Elle critique une telle représentation universelle et anhistorique qui leur attribue nécessairement des caractéristiques immuables (p. 143).

La construction identitaire est un aspect déterminant lors de la période de l'adolescence. C'est pourquoi le livre *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* (2004) de Jean-Claude Kaufmann sera également mobilisé. Dans cet ouvrage, l'auteur aborde la façon dont les individus construisent leur identité et leur quête d'unicité. Cette nécessité que l'humain a

de définir son identité est également présentée de manière à se coordonner avec la société moderne. En d'autres mots, les mouvances sociales et culturelles influencent un individu tout au long de sa vie dans la définition de son identité. L'auteur affirme ainsi que la façon dont l'identité se structure n'a rien de statique ou linéaire (Kaufmann, 2004, p. 7). Tel qu'il le souligne, « si l'identité est un processus, continuellement ouvert et interactif, il est impossible, jamais, de la stabiliser et encore moins d'y découvrir à l'intérieur sa vérité ultime » (Kaufmann, 2004, p. 31). Ainsi, pour Kaufmann, l'identité s'avère être une construction subjective qui tient compte de la réalité de l'individu et du regard d'autrui qui infirme ou confirme celle-ci. Il est également possible de relever que les représentations médiatiques jouent un rôle dans la définition de l'identité. En effet, l'exposition à certaines représentations peut faire naître un « sentiment de soi », c'est-à-dire, l'impression de se reconnaître dans quelque chose d'extérieur (Kaufmann, 2004, p. 41).

Par ailleurs, comme mentionné dans la problématique, les adolescentes ont souvent été mises à l'écart lors d'analyses de représentations du genre féminin ; la recherche s'est davantage concentrée sur les femmes d'âge adulte. Or, quelques ouvrages traitant de l'adolescence dans les médias ont été publiés dans les dernières années. À titre d'exemple, l'auteur Olivier Davenas s'est penché sur la question de l'adolescence à l'écran dans son plus récent ouvrage *Teen ! : cinéma de l'adolescence* (2016). Il explore dans des productions audiovisuelles pour ado des années 80 jusqu'à aujourd'hui, la représentation du rapport aux normes et à l'identité des personnages d'âge adolescent. L'ouvrage témoigne par conséquent de la plus grande visibilité des dernières années à cette tranche d'âge dans la recherche sur les médias et plus spécifiquement dans les études sur le cinéma.

En terminant, précisons que bien qu'il ne sera pas entièrement ignoré, l'aspect spécifiquement québécois de l'adolescence ne sera pas concrètement mobilisé dans mon projet, et ce, principalement pour deux raisons. D'abord, l'intérêt premier derrière ma recherche est plutôt l'analyse de représentations cinématographiques à l'âge adolescent. Les ouvrages existants sur le sujet étant majoritairement américains, ou à tout le moins anglophones, donc publiés hors Québec, je considère que mes analyses s'inscriront dans une perspective plus large de la représentation des adolescentes. Ensuite, il est possible

de soutenir que ma recherche ne vise pas tant à creuser l'angle singulièrement québécois des représentations, mais plutôt à m'intéresser aux œuvres produites ici et à leur contexte, puis à les intégrer à une perspective plus générale concernant les représentations des adolescentes dans le cinéma actuel. Cela dit, notre perspective générale considère que le contexte sociopolitique influe et participe à expliquer ce qu'il est possible de montrer à l'écran, ainsi que ce qui s'impose comme norme de genre.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Le projet de recherche tente de répondre aux questions énoncées précédemment dans la problématique. C'est via l'analyse des thèmes, trames narratives et protagonistes que les questions seront répondues. Par conséquent, le mémoire constitue une analyse qualitative et utilise une démarche inductive. Les prochains paragraphes détaillent l'objet de recherche (corpus), la démarche et les méthodes de travail par lesquelles ce projet a procédé.

Approche et démarche

Puisque mon corpus est constitué de 3 longs métrages et que mon analyse concerne la représentation de personnages féminins, ma recherche se situe dans l'exploration et l'observation de comportements. C'est pourquoi l'approche qualitative, qui répond à des questionnements tels que « comment » et « pourquoi », est employée. De plus, j'utilise la démarche inductive. Celle-ci consiste à passer « d'observations ponctuelles, rigoureuses et répétées, à l'élaboration d'énoncés généraux. Ces énoncés généraux ne viennent pas de l'imaginaire du chercheur-observateur, mais de ses sens qui lui ont montré comment est la réalité observée. » (Dépelteau, 2003, p. 56). En effet, puisque mes observations se forment à partir de films et tendent vers des énoncés généraux, on peut alors identifier ma recherche comme adoptant une démarche inductive. À partir des observations qui sont faites lors du visionnement et de l'analyse des longs métrages, je tente notamment de relever la manière dont on représente les adolescentes dans le cinéma québécois contemporain dans le but de former certaines généralisations. De plus, dans mon projet de recherche, j'adopte une approche socioconstructiviste, dans la mesure où je considère le contexte culturel et socio-économique des films comme une potentielle source d'influence sur le plan de la création, production et interprétation. La mobilisation de cette vision socioconstructiviste se manifeste principalement lors de la discussion des résultats.

Éthique féministe

Dans le cadre de ce projet de recherche, la dimension éthique se manifeste principalement sous forme d'une éthique féministe. Celle-ci se veut une manière de ne pas construire le regard de hiérarchies existantes, mais plutôt considérer les divers points de vue. L'éthique féministe est effectivement une vision d'équité qui refuse la stigmatisation et les normes dominantes. Ainsi, elle « plac[e] la considération pour l'humain et les situations singulières qu'il vit au cœur de l'évaluation morale et de la prise de décision. » (Snauwaert, 2015, p. 22). Mon travail est également teinté par des considérations intersectionnelles, c'est-à-dire la prise en compte des divers groupes sociaux et des multiples formes d'oppression. Ollivier et Tremblay ajoutent que « les notions d'égalité, de pouvoir et de contrôle sont donc centrales à la recherche féministe [...] elle se veut une démarche non hiérarchique, qui soit mutuellement bénéfique de part et d'autre » (2000, p. 105).

De plus, il est à noter que ma considération de l'éthique féministe ne fait pas exclusivement référence au genre féminin. Elle souhaite au contraire s'éloigner de la binarité et des conventions de genre dans un souci d'égalité. C'est pourquoi, en ce qui a trait à ma recherche, je souhaite adopter une telle perspective. Par conséquent, je vise une approche socioconstructiviste du genre qui se veut anti-essentialiste. Autrement dit, bien que les films étudiés considèrent bien souvent le genre sur un axe binaire et que la majorité des personnages correspondent à un cadre hétéronormatif, j'évite de naturaliser les normes dominantes, ou encore d'essentialiser les protagonistes, c'est-à-dire d'interpréter leur identité comme étant « vraie » ou « normale ».

Il est vrai que je relève si les œuvres à l'étude constituent des regards féminins, mais comme l'explique Iris Brey (2020), ce concept s'inscrit dans une perspective non-binaire et englobante. Autrement dit, le « regard féminin » est envisagé comme une catégorie culturelle plutôt que comme une manifestation qui serait propre au sexe de la créatrice. Il est en réalité un point de vue, relayé par la caméra qui n'est pas phallogocentrique (Brey, 2020). De ce fait, l'ensemble de ma démarche sera conduit par une perspective féministe, intersectionnelle et égalitaire. Cet angle d'approche est parfois critiqué pour sa

subjectivité évidente. Cependant, n'est-il pas possible d'offrir une objectivité dans sa méthode et sa recherche, sans pour autant nier la subjectivité de la chercheuse? Du moins, c'est ce que la théoricienne Donna Haraway met de l'avant dans les épistémologies du regard situé et c'est également ce que je tente de concrétiser à travers ma recherche (Haraway, 1988).

D'ailleurs, dans le but d'appliquer cette idéologie entourant l'éthique féministe, j'utilise autant que possible, lors de la rédaction de mon travail, une écriture épïcène. Si certaines situations apparaissent plus complexes pour l'utilisation de ce type de vocabulaire, je me tourne vers l'écriture non sexiste.

Objet de recherche (corpus)

En ce qui a trait à mon objet de recherche, celui-ci est constitué des trois œuvres audiovisuelles de fiction déjà énoncées : *Charlotte a du fun* (Sophie Lorain, 2018), *Une colonie* (Geneviève Dulude-De Celles, 2018) et *Jeune Juliette* (Anne Émond, 2019).

Charlotte a du fun met en vedette Charlotte, une adolescente en peine d'amour. Pour se changer les idées, elle décide d'aller travailler au magasin Jouets Dépôt à l'aube du temps des Fêtes. Elle y fait la rencontre de plusieurs jeunes hommes qui lui plaisent. Les enjeux de la découverte de la sexualité et de l'amour sont centraux dans ce long métrage. Ils constituent en effet des éléments pertinents d'analyse.

Pour sa part, *Une colonie* raconte l'histoire de Mylia, une jeune adolescente de 12 ans qui entre à l'école secondaire. Celle-ci apprend à se connaître au fil du récit et constate son désir de faire fi des normes grâce entre autres à sa rencontre avec Jimmy, un jeune autochtone de la réserve Odanak. De ce fait, l'œuvre aborde davantage la thématique de la découverte de soi à travers autrui.

Finalement, *Jeune Juliette* suit le personnage de Juliette, une adolescente qui vit dans un foyer monoparental avec son père et son frère. À travers une quête amoureuse idyllique,

ainsi que l'émancipation amicale et familiale, Juliette apprendra à s'accepter telle qu'elle est. Le film touche notamment les thèmes de l'amour, l'intimidation, ainsi que du rapport au corps au temps de l'adolescence.

On reconnaît à travers le choix de films une certaine ligne directrice. Effectivement, j'ai retenu ces trois films sur la base des éléments suivants : les récits mettent de l'avant des protagonistes féminins d'âge adolescent alors qu'elles vivent une remise en question existentielle ; les trois films ont également en commun d'avoir été réalisés par des femmes ; ils ont pris l'affiche lors de la même période (2018-2019) et enfin, ils sont des productions québécoises. Les longs métrages adoptent néanmoins des angles scénaristiques variés : *Charlotte a du fun* aborde la découverte de la sexualité, *Une colonie* la découverte de l'autre et *Jeune Juliette* la découverte de soi. Les trois œuvres explorent également le désir, la sensualité, la découverte des émotions, de la sexualité, du corps et de l'identité propre. Ainsi, ce sont principalement ces thématiques qui ont été portées à mon attention lors de l'analyse filmique.

Méthodes d'analyse employées

Les méthodes d'analyse utilisées pour répondre à ma question de recherche sont l'analyse narratologique et l'analyse de discours. Le tout s'articule sous la forme d'une étude de cas multiples avec les trois films du corpus. Étant donné qu'il n'existe pas de méthodologie féministe à proprement parler, mes analyses sont plutôt teintées par une perspective féministe, en mobilisant notamment les théories et études de genre présentées dans la perspective théorique (chapitre 2, page 14).

D'une part, l'analyse narratologique des œuvres se décline en deux volets : il y a d'abord l'étude du récit et ensuite, l'analyse des personnages. La première étape, soit l'analyse du récit, a pour but de démanteler l'histoire et sa mise en forme à l'écran. On y retrouve par exemple l'analyse des péripéties, des thématiques abordées et des divers choix techniques (montage, plans, angles, sons, etc.) qui contribuent à raconter l'histoire d'une manière spécifique. Par conséquent, lors de cette première étape, je procède à l'étude de

thématiques, ainsi qu'à certains constituants techniques, scénaristiques et esthétiques des trois longs métrages. L'ouvrage *L'analyse des films* (Aumont et Marie, 2015) propose une méthode de classement des informations qui constituent le récit. En effet, les auteurs y proposent des outils afin de consigner le contenu de l'image. Je retiens essentiellement le tableau du découpage analytique qui permet de regrouper de manière neutre le contenu de l'image, l'action, ainsi que des éléments de notation concernant les prises de vues et même potentiellement les dialogues (Aumont et Marie, 2015, p. 50-52). L'ouvrage suggère également d'identifier des thématiques et des sujets abordés au premier plan, puis au second plan. Relever des thèmes permet en effet de canaliser et d'exposer clairement le contenu d'un film ou d'identifier un motif ouvertement répété (Aumont et Marie, 2015, p. 74). De plus, la mise en forme du récit est étudiée à l'aide du livre *Esthétique du film* (Aumont et al., 2016). Cet ouvrage propose de réfléchir aux constituants esthétiques d'un long métrage comme la notion de plan (Aumont et al., 2016, p. 26-30) et les techniques de montage (Aumont et al., 2016, p. 44-61). Le livre *Film as Social Practice* de Graeme Turner (2006) me permet également d'identifier des techniques de fabrication de sens, tels que la position de caméra, les effets de lumière, la mise en scène et le montage. Turner développe sur les significations sous-jacentes à ces divers choix techniques et esthétiques, ce qui est assurément utile lors de l'analyse des récits. Bien qu'il « n'existe pas de méthode universelle d'analyse des films », je tente avec ma recherche de donner un certain sens aux œuvres à l'étude (Aumont et Marie, 2015, p. 27-28).

La deuxième étape de l'analyse narratologique consiste en l'étude des personnages et de leur représentation. Mon analyse des protagonistes vise à faire ressortir les caractéristiques psychologiques, physiques et émotionnelles des personnages tels qu'ils sont représentés dans les films. Ainsi, cette méthode permet d'offrir un portrait détaillé des héroïnes à l'étude et la manière dont les réalisatrices ont choisi de les représenter. De plus, comme le suggèrent Jacques Aumont et Michel Marie concernant l'étude de personnages, « les méthodes sont moins formalisées » (2015, p. 79). Il y a somme toute dans ce livre une méthode susceptible de m'être utile, soit l'approche d'ordre psychologique ou de pragmatique générale. Celle-ci peut prendre différentes formes,

mais j'en retiens une essentiellement : la description analytique des situations vécues par les protagonistes. À l'aide de cette méthode, il sera possible de mettre en lumière, d'un côté, les problématiques spécifiques vécues par les héroïnes des films et d'un autre côté, les causalités de ces situations afin de voir si les personnages sont dépeints comme responsables ou victimes des événements (Aumont et Marie, 2015).

Finalement, je procède à une analyse de discours. Celle-ci consiste en une analyse des dialogues pertinents que l'on retrouve dans les longs métrages, ainsi qu'une présentation plus générale du discours intrinsèque aux œuvres. L'analyse des dialogues permet entre autres d'étudier les propos tenus par les protagonistes dans les films du corpus afin de les mettre en relief par rapport à l'étude des protagonistes et des récits. Par conséquent, je procède à la codification de moments éloquents tirés des dialogues, lors de scènes particulièrement significatives pour le développement des héroïnes. Cette mise en données me permet certainement de faire ressortir des thématiques ou autres unités de sens qui sont utiles à la discussion des résultats. Enfin, l'analyse de discours met en lumière les idéologies implicites pouvant être relevées dans les trois productions à l'étude.

Les analyses narratologiques et du discours des trois œuvres se déploient sous une méthode d'étude chorale. Cette méthode se veut une analyse de contenu multiple où les œuvres sont étudiées en addition afin de mettre en lumière de potentielles ressemblances et dissemblances. En d'autres mots, il s'agit d'une étude de cas où les trois analyses seront d'abord faites séparément, puis réunies pour former un tout complémentaire.

Concrètement, le tout se présente d'abord par l'étude des thématiques et des récits, ensuite des éléments techniques et esthétiques, puis des protagonistes, pour terminer avec l'analyse de discours et de certains dialogues. L'analyse chorale permet, lors de la discussion des résultats, d'additionner les conclusions tirées des observations afin d'en faire un ensemble conséquent. Cela permet de parvenir à des constats plus généraux concernant la représentation des adolescentes dans le cinéma québécois contemporain.

Outils de collecte de données

Étant donné que mon analyse s'est effectuée par observation directe, j'ai utilisé plusieurs outils de collecte de données, à commencer par les fiches descriptives des personnages. Cet outil constitue un tableau détaillé servant à noter les caractéristiques des héroïnes des divers films. Je prévois en effet travailler à l'aide d'une grille qui me permettra de consigner les caractéristiques psychologiques, physiques et émotionnelles des protagonistes. De cette façon, il est possible de consigner l'expression de genre, d'évaluer le niveau d'épanouissement et d'aisance des héroïnes à l'étude en lien avec leur vécu, le contexte dans lequel elles gravitent ainsi que leur entrée dans la puberté. Comme second outil, on retrouve la fiche d'analyse du récit. Se présentant d'un point de vue plus large, cette grille d'analyse identifie les thématiques, les péripéties, ainsi que les choix esthétiques et techniques. Cette fiche permet notamment de faire des liens entre les trois longs métrages à l'étude et de faire ressortir les sujets et motifs derrière les récits cinématographiques. Elle fournit également l'occasion d'identifier concrètement les manières choisies pour montrer les protagonistes, leur expérience et leur histoire. Cet outil est un premier pas afin de définir si une œuvre présente bel et bien un « regard féminin », ou même, un regard féministe.

Par conséquent, la combinaison des grilles d'analyse de récit et des fiches descriptives des protagonistes m'assure d'avoir une vue d'ensemble complète et exhaustive des œuvres à l'étude. Ces outils permettent de poser un regard étoffé sur les trois films et leurs héroïnes avant de débiter la rédaction (voir annexe 1).

Modalités d'analyse

Les grilles d'observation expliquées précédemment offrent la possibilité de visualiser de manière efficace les constituants narratifs et techniques des œuvres du corpus. De plus, en rassemblant les observations dans ces divers outils de collecte de données, l'analyse sera simplifiée puisqu'elle sera soumise à une structure rigoureuse et constante. En effet, ces fiches d'analyse permettent une plus grande justesse et assiduité dans la récolte

d'informations. Pour ce qui est de la dimension chorale de mon analyse, la précision et la logique derrière mes outils de collecte de données donnent l'opportunité de mettre en lumière la complémentarité des résultats. Il est ainsi plus facile d'exposer les résultats de mes analyses filmiques.

Les fiches thématiques et les fiches descriptives des personnages contribuent à la mise en relation des films par rapport à leur contexte de production. Effectivement, lors de mon analyse, j'identifie si les films analysés constituent non seulement des regards féminins (Brey, 2020), mais également des perspectives féministes. Cette proposition s'effectue de manière à intégrer ma propre vision d'une représentation féministe contemporaine à la suite de mon visionnement et mon analyse des longs métrages. Le tout s'effectue sans pour autant mobiliser un courant de pensée féministe spécifique, mais témoigne plutôt d'une construction de sens personnelle de ces enjeux.

De plus, comme mentionné précédemment, en conclusion de mon mémoire, je tente de relever la potentielle présence d'expressions du contexte sociohistorique dans les discours filmiques et les représentations des adolescentes dans les œuvres du corpus, tout en intégrant une réflexion sur les potentiels échos entre la création des réalisatrices et la représentation des adolescentes.

Mise en contexte détaillée des films

Cette section a pour objectif de présenter le synopsis des trois films, ainsi qu'une certaine réception publique des films, par le biais des critiques de cinéma, ceci dans le but d'offrir une mise en contexte exhaustive.

1. Charlotte a du fun

Ce film met en scène Charlotte, une finissante de cinquième secondaire. À la suite d'une rupture difficile, elle et ses amies commencent à travailler pour Jouets dépôt, endroit où elles font la rencontre de plusieurs jeunes de leur âge. Charlotte y découvre sa sexualité

en dehors d'un contexte amoureux, ce qui semble vivement lui plaire, jusqu'au jour où l'un de ses collègues constate qu'elle a entretenu des relations sexuelles avec tous les gars du magasin. Déstabilisée et humiliée par cette situation, elle décide de lancer un mouvement d'abstinence auprès de ses collègues femmes. Une dynamique d'amitié s'installe ensuite entre la majorité des garçons et des filles, ce qui conduit ultimement à la formation de relations sentimentales entre plusieurs employé.e.s du magasin. *Charlotte a du fun* est un film sur l'apprentissage, particulièrement en ce qui a trait à l'amour et la sexualité.

Pour ce qui est de la réception du long métrage, on note qu'il fut assez bien accueilli. D'une part, le public était au rendez-vous dans les salles de cinéma puisqu'on compte *Charlotte a du fun* parmi les 20 films québécois les plus regardés en 2018 (statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante, 2019). D'autre part, la critique fut relativement mitigée, soulignant quelques forces et faiblesses de l'œuvre. Le critique de cinéma Marc-André Lussier de *La Presse* affirmait ainsi : « Charlotte étant le résultat de tout le conditionnement social qui a façonné la psyché féminine depuis la nuit des temps, le sentiment de culpabilité aura cependant tôt fait de la rattraper ». Il ajoutait également que « si le récit semble parfois tourner en rond, on saluera quand même le choix de la réalisatrice d'avoir campé son intrigue dans un lieu quasi unique, ce qui justifie pleinement l'absence des adultes autour. Les personnages sont livrés tels qu'ils sont, sans filtre ». La journaliste de Radio-Canada Christelle D'Amours écrivait par ailleurs que « le désir de dédramatiser les enjeux féministes de Catherine Léger (scénariste) est flagrant. Pour elle, les réflexions se doivent d'être positives et les dialogues des personnages, authentiques. C'est comme ça qu'elle croit ajouter du réalisme à son scénario ».

2. *Une colonie*

Le long métrage présente Mylia, adolescente timide qui entre en première secondaire. D'apparence très réservée, elle se taille difficilement sa place au sein des autres jeunes de son âge, à cette étape de la vie où la socialisation prend une si grande importance. Elle est proche de sa sœur malgré leur différence d'âge et de tempérament. Elle fait par

ailleurs la rencontre de Jacinthe, adolescente pleine d'entregent qui semble un peu la déstabiliser, ainsi que Jimmy, un jeune autochtone demeurant sur la réserve Odanak. Au fil du récit, on comprend que Mylia est davantage à l'aise dans sa relation d'amitié avec Jimmy qu'avec Jacinthe, puisqu'elle parvient à y être pleinement elle-même. À travers les péripéties, il est également possible de constater que la relation de ses parents est conflictuelle et qu'une séparation semble imminente. *Une colonie*, c'est le récit d'une adolescente qui essaie de trouver son identité propre et sa place en société.

En ce qui concerne la réception de l'œuvre, le film fut bien reçu, bien que son fond et sa forme soient plus nichés que les deux autres films à l'analyse. *Une colonie* se retrouve d'abord parmi les 20 films québécois les plus regardés en salle de cinéma pour l'année 2019 (statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante, 2020). Pour André Lavoie collaborateur au *Devoir* :

Une colonie se présente comme la trajectoire parfois sinueuse, souvent abrupte, d'une fille entre deux autres âges tout aussi ingrats. Parfois exaspérée par l'enthousiasme naïf et délirant de sa cadette et tout aussi perplexe devant des copines qui, avec à peine une année de plus au compteur, semblent déjà revenues de tout, Mylia parcourt cet univers d'un air souvent effrayé.

De son côté, le critique de films Marc-André Lussier proposait que « le souci de vérité est le même. Dès qu'elle entre au secondaire (en suivant un cours d'Histoire et d'éducation à la citoyenneté), dans la même classe que Jimmy, Mylia évolue timidement, avec les hésitations d'usage, mais s'affirme néanmoins progressivement afin de faire valoir un état d'esprit auquel ne correspond socialement aucune case toute faite ».

3. *Jeune Juliette*

Ce film met de l'avant Juliette, une adolescente perspicace au passage entre la première et deuxième année du secondaire. On la suit dans cette période houleuse où l'été approche, son frère quitte le nid familial, elle vit de l'intimidation et sa meilleure amie lui annonce être queer. Juliette vit dans un foyer monoparental avec son père et entretient une relation à distance avec sa mère. Celle-ci semble affecter négativement l'héroïne à

plusieurs reprises. Cependant, Juliette affiche tout de même une résilience face à cette relation et s'accroche à ses relations qui lui font ultimement du bien. À travers ces événements, elle manifeste un très fort intérêt physique pour l'ami de son frère et affirme même être en amour avec lui. Elle fera également la rencontre de Arnaud, un jeune qui entre en première secondaire et qui semble être sur le spectre de l'autisme, avec qui elle deviendra amie¹. *Jeune Juliette* est un film sur la découverte de soi, de son corps et de son identité.

La réception critique du film fut bonne, autant du côté du public que des journalistes. *Jeune Juliette* apparaît dans la liste des 10 films québécois les plus vus en salle dans l'année 2019 (statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante, 2020). Le journaliste Marc-André Lussier mentionnait que « jamais la préadolescente ne se pose en victime. Le regard qu'elle porte sur son existence reste toujours très tranchant – et très drôle –, même si de vrais déchirements intérieurs se révèlent parfois, avec cette envie d'aller voir ailleurs si elle y est, sans vraiment savoir non plus ce qu'elle cherche ». Pour Hélène Faradji, chroniqueuse à Radio-Canada, « Anne Émond surprend en abordant cette fois la souffrance, la solitude et la marginalité, mais du pur point de vue de la comédie. [L'héroïne] s'apprête à finir son deuxième secondaire, et c'est la fin d'un purgatoire pour cette jeune fille qui trouve tout nul ».

¹ Plusieurs dialogues laissent entrevoir la possibilité que le personnage d'Arnaud soit sur un TSA. En effet, sa mère mentionne, après avoir demandé à Juliette de le garder pendant l'été : « je vais t'expliquer comment il marche, mon garçon ». Il affiche également certaines capacités intellectuelles supérieures à la moyenne, comme la réalisation d'un cube Rubik en un temps record.

CHAPITRE 4

ANALYSE DES TROIS OEUVRES

Dans ce premier chapitre d'analyse, le propos se divise en quatre parties distinctes : la présentation des thématiques et récits de chaque film ; l'étude des constituants techniques, esthétiques et narratifs ; l'analyse des protagonistes ; l'analyse des dialogues et discours intrinsèques, soit le propos véhiculé par les récits. Les trois longs métrages seront tour à tour analysés dans le but de répondre aux questions de recherche énoncées qui visent à comprendre et détailler la représentation des adolescentes dans les trois œuvres de fiction du corpus.

Thématiques et récits

On reconnaît que les films du corpus explorent des thématiques similaires, tout en présentant des trames narratives très distinctes. Cette première section d'analyse cherche à définir ces thèmes, ainsi qu'à analyser la manière par laquelle ils se manifestent au sein des récits cinématographiques. Les thématiques ont été regroupées sous trois grandes catégories : la vie sociale, la vie familiale ainsi que la quête existentielle comme rite de passage. Une réflexion sera ainsi posée sur les possibles corrélations entre le déploiement identitaire des héroïnes et les thématiques abordées.

1. Charlotte a du fun

Ce long métrage retrace le quotidien de Charlotte (Marguerite Bouchard) à la suite d'une rupture amoureuse. Cet épisode particulièrement difficile pour la protagoniste traduit sa vision naïve de l'amour, ou la naïveté d'un premier amour adolescent. Cependant, après avoir déniché un emploi, elle fait la connaissance de plusieurs collègues masculins qui l'attirent, ce qui l'amène à découvrir les joies des relations sexuelles sans attache. *Charlotte a du fun* se déploie sous plusieurs thèmes centraux, soit la sexualité, la quête de liberté, l'amitié et l'amour. Le scénario s'articule également autour de la thématique de la remise en question existentielle occasionnée par sa peine d'amour. À la suite de cet

incident, la protagoniste décide de ne plus chercher l'amour, qu'elle décrit comme étant « compliqué ». C'est pourquoi elle préconise plutôt la liberté. Charlotte cherche alors fortement à atteindre une liberté et celle-ci semble passer concrètement par l'exploration sexuelle. Sa définition de la liberté se concrétise donc par son choix d'avoir des relations sexuelles avec plusieurs jeunes hommes (ses collègues de travail), sans pour autant s'attacher émotionnellement à ceux-ci. Cependant, au fil du récit, on constate que l'héroïne semble afficher un intérêt particulier pour l'un de ses collègues. C'est ainsi qu'un sentiment amoureux se manifesterà à nouveau chez la protagoniste. Cette recherche d'équilibre entre sexualité et amour constitue la quête existentielle de Charlotte. En effet, elle remet en question sa conception du sentiment amoureux et sa manière de vivre sa sexualité après s'être fait briser le cœur. Cette quête dirige l'héroïne dans l'ensemble du récit. On identifie en parallèle à ces thématiques de la sexualité et de l'amour une certaine rivalité entre les personnages féminins en ce qui concerne les premières relations sexuelles. En effet, le concept de virginité est abordé en représentant des adolescentes sans expérience sexuelle qui se voient parfois dévalorisées par leurs amies. On représente également une forme de compétition sexuelle à l'adolescence, en montrant des adolescentes qui veulent rapidement être « déviergées ».

Une autre intrigue liée à la sexualité est perceptible dans le long métrage à l'étude, via l'abstinence de Charlotte. Celle-ci décide en effet de créer un mouvement d'abstinence auquel adhère l'ensemble de ses collègues de travail de sexe féminin. Ceci se produit une fois qu'elle constate que toute son équipe de travail savait qu'elle entretenait des relations sexuelles avec l'ensemble de ses collègues masculins. L'héroïne se sent alors humiliée et souhaite interrompre cette sexualité volage qui lui donnait pourtant un sentiment de liberté. C'est ainsi que l'abstinence se présente à elle comme étant une solution ; elle choisit de se punir pour avoir entretenu des relations sexuelles multiples. Par ailleurs, on met en scène à ce moment un élan de solidarité entre les collègues s'identifiant au genre féminin, une forme de sororité, puisqu'elles prennent toutes part à ce choix d'être abstinentes. Lors de ce passage du film, plusieurs personnages semblent afficher de l'attraction spécifique les un.e.s envers les autres. L'amour perd tranquillement son statut de sentiment « compliqué » et devient inversement l'élément souhaité. La

liberté est maintenant associée au sentiment amoureux plutôt qu'à une sexualité libertine. Il s'agit en quelque sorte de la conclusion de la remise en question de la protagoniste : trouver l'amour. Au commencement du récit, l'amour était la réponse de l'héroïne à sa quête existentielle, mais elle a été amenée graduellement à questionner ce repère. La conclusion ramène pourtant Charlotte à cette réponse initiale, puisque le sentiment amoureux est présenté comme l'élément souhaité. D'ailleurs, la conclusion du long métrage laisse sous-entendre que l'ensemble des personnages trouve un partenaire amoureux au sein de l'équipe de travail, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie de Meyer et Milestone qui propose que l'objectif des femmes soit de se trouver un conjoint dans le but d'avoir une stabilité et de vivre une romance (2012. p. 90). On peut donc se demander si le récit soutient que l'amour est bel et bien l'objectif le plus désirable, ou alors si l'on vise, de cette façon, à critiquer le double standard de la sexualité libre à l'adolescence qui force finalement les adolescentes à souhaiter l'amour.

On note par ailleurs que la thématique de la vie familiale ne se manifeste pas explicitement dans ce film. L'entièreté du récit se déploie effectivement sans la présence des parents de Charlotte ou de tout autre adulte. Ce choix narratif permet de mettre l'accent sur les adolescentes et leurs actions. On reconnaît une seule protagoniste qui agit à titre de figure d'autorité pour le personnage principal, soit Léa (Marylou Belugou), une collègue de travail qui est enceinte. Elle agit à titre de figure d'autorité auprès de l'héroïne notamment puisque c'est elle qui l'introduit au fonctionnement de l'entreprise en début de film. C'est également auprès de Léa que Charlotte va se confier concernant la situation conflictuelle qu'elle vit avec les collègues masculins, soit qu'elle se sent coupable d'avoir eu des relations sexuelles avec la majorité d'entre eux. Léa fait alors preuve d'écoute et conseille Charlotte dans ses tourments, malgré son jeune âge. On conclut par cette utilisation d'un personnage adolescent agissant comme une adulte qu'il s'agit d'un long métrage s'adressant principalement à un public adolescent.

2. *Une colonie*

Une colonie présente quant à lui le récit de Mylia (Émilie Bierre), une adolescente qui entre à l'école secondaire. On la suit à travers ses rencontres humaines qui l'amènent à s'interroger sur sa personnalité et sur ses valeurs. Les thématiques centrales qui se manifestent dans l'œuvre sont la dualité entre la campagne et la ville, la différence, l'amitié, l'authenticité, la remise en question, la découverte de soi, le tout sur fond de séparation parentale. L'élément déclencheur qui permet aux divers thèmes de se manifester est l'entrée de la protagoniste à l'école secondaire. En effet, dès son arrivée dans ce nouvel établissement scolaire, on perçoit et ressent le contraste entre Mylia, le personnage principal, et les autres personnages. Elle détonne par sa timidité, puis par la dissemblance qui émane de son quotidien en campagne par rapport à la vie plus citadine qu'évoque l'école et les autres protagonistes. Ce dualisme entre le milieu rural et urbain sera d'ailleurs la trame de fond du récit. C'est de cette manière que se manifeste la remise en question existentielle à laquelle sera confrontée Mylia ; elle apprend à identifier qui elle est, montrant ainsi que la quête existentielle à l'adolescence est indissociable d'une acceptation de l'altérité.

On note que plusieurs éléments du récit s'inscrivent dans une volonté d'altérité. En effet, que ce soit le tempérament de la protagoniste comparativement aux autres jeunes de son âge, l'environnement urbain vs rural, les peuples autochtones par rapport aux peuples colonisateurs, *Une colonie* met en lumière de multiples aspects narratifs qui se rapportent ainsi à la différence et à l'altérité, autres thèmes omniprésents dans le film. Mylia peut être identifiée comme étant différente de ses collègues d'école par ses valeurs, sa personnalité plutôt timide, son milieu de vie, etc. On comprend lors du visionnement que l'adolescente fut victime d'intimidation à l'école primaire. Ainsi, son arrivée au secondaire signifie la crainte d'être une fois de plus exclue par ses collègues. C'est pourquoi l'héroïne développe une relation amicale avec Jacinthe (Cassandra Gosselin-Pelletier), une adolescente qui est présentée comme étant populaire et appréciée d'un grand nombre de jeunes. Or, malgré la tentative de Mylia de se familiariser avec l'univers de Jacinthe, la seule personne qui réussit vraiment à la rejoindre sur le plan des valeurs profondes est Jimmy (Jacob Whiteduck-Lavoie), l'adolescent qui réside à la réserve Odanak. C'est

notamment cette rencontre qui déclenche chez l'héroïne une quête d'apprentissage vers son identité propre. Elle fait alors face à diverses situations confrontantes ; ce faisant, elle doit faire le choix entre rester authentique face à sa communauté, ou tenter de se fondre dans la masse en suivant le comportement de la majorité des jeunes de son âge. Ces moments déstabilisants mènent à la remise en question de la protagoniste.

Il est néanmoins possible de percevoir assez rapidement que son épanouissement et sa pleine authenticité passent par ses relations familiales, plus particulièrement sa sœur (Irlande Côté), et son amitié avec Jimmy. Ce lien honnête qu'elle développe avec l'adolescent lui permet non seulement de s'épanouir, mais également de se reconnaître et de comprendre qui elle est vraiment. Bien que l'union entre les parents de Mylia semble ébranlée (et se confirme par une séparation en conclusion du film), l'héroïne parvient à trouver ses fondements identitaires via l'amitié, puis l'amour qu'elle trouve auprès de Jimmy. En effet, leur relation amoureuse apparaît comme un aboutissement à la remise en question existentielle de l'adolescente. Cette conclusion des événements évoque par conséquent la théorie de Meyer et Milestone qui suggère que l'objectif des femmes serait de se trouver un partenaire afin de vivre une romance (2012. p. 90). On peut ainsi relever que l'aboutissement du récit s'inscrit dans une vision assez hétéronormative.

3. *Jeune Juliette*

Ce film met en scène Juliette (Alexane Jamieson), une adolescente perspicace et vive d'esprit qui est rapidement ennuyée par le manque d'intelligence de ses semblables. Le récit présente ainsi les aléas de sa vie, au croisement des relations amicales, familiales et d'une potentielle idylle amoureuse. On note aussi de multiples thématiques dans la trame narrative de *Jeune Juliette*, les principales étant le rapport au corps, l'amour, l'amitié, la différence, l'intimidation, la monoparentalité, l'apprentissage et l'affirmation de soi. L'ensemble de l'œuvre s'articule d'ailleurs sur un fond de quête existentielle. Juliette se présente physiquement comme étant une adolescente costarde et vivra de l'intimidation pour cette raison. Chaque épisode d'intimidation affecte la protagoniste et l'amène à remettre en question son apparence physique. Au fil de l'histoire, elle parviendra toutefois à s'appropriier les termes offensants qui lui sont lancés afin de les

tourner en quelque chose de drôle (procédé de détournement). Cet empouvoirement (empowerment) symbolise un processus d'acceptation de sa différence face aux jugements des autres adolescents.

Un élément important du récit est la forte attirance que ressent Juliette pour l'ami de son frère, Liam (Antoine DesRochers). Cette attirance se traduit plus concrètement par une fascination pour le corps de l'adolescent, une vision idyllique de sa personnalité et un sentiment amoureux à son égard. Ainsi, plusieurs péripéties du film prennent place autour de ce thème. Cependant, lorsqu'elle découvrira que celui-ci n'éprouve pas les mêmes sentiments pour elle, une grande déception s'ensuivra. C'est l'amitié qui sortira finalement Juliette de cet état. Les ami.e.s de l'héroïne sont principalement son frère Pierre-Luc (Christophe Levac), Léanne (Léanne Désilets) une amie de longue date qui fait son *coming out* lors du film, ainsi que le jeune Arnaud (Gabriel Beaudet) qui semble atteint d'un TSA et qui est nouvellement dans l'entourage de Juliette. Ces éléments distinctifs qui émanent de ses amitiés amènent en quelque sorte l'héroïne à accepter davantage sa différence et à se servir de celle-ci comme d'une force.

Le thème de l'apprentissage se manifeste ainsi de diverses manières dans ce long métrage. Plusieurs événements confrontent l'héroïne dans ses valeurs et ses sentiments. Que ce soit l'annonce de l'homosexualité de Léanne, le fait de devoir apprendre à vivre sans sa mère, le départ de son frère de la maison familiale, la déception amoureuse, ou encore l'intimidation, ces événements permettent à Juliette d'apprendre à mieux se connaître. On constate dans l'ensemble qu'elle apprend à mieux comprendre comment les autres la perçoivent et ne cherche pas à changer, mais plutôt à s'affirmer davantage. Cette forme d'empouvoirement face à son identité agit à titre de dénouement de la remise en question de Juliette.

Il est alors possible d'avancer que les trois longs métrages affichent des thématiques similaires dans les catégories de la vie sociale, la vie familiale, le rite de passage et l'identité propre. Effectivement, on note que les thèmes de l'amitié (vie sociale) et de la remise en question existentielle (identité propre) sont manifestes dans les trois films. Les relations amicales sont dépeintes comme étant centrales dans le quotidien des

adolescentes. Pour chacune des œuvres du corpus, l'amitié apparaît à la fois comme un élément trouble, mais aussi comme un élément émancipateur. La remise en question traverse également le quotidien des trois héroïnes selon diverses circonstances. On peut certainement attribuer cela au fait que l'adolescence se présente comme une phase importante de recherche identitaire (Kaufmann, 2004). Cela étant dit, l'amitié se dévoile dans les récits comme une réponse ou même un catalyseur à la remise en question des protagonistes. Les relations amicales dans *Charlotte a du fun* agissent en effet davantage comme motivateur à la conclusion, puisqu'elles permettent à la protagoniste de se déculpabiliser de la situation (soit la honte qui l'habitait d'avoir entretenu plusieurs relations sexuelles). Dans les cas d'*Une colonie* et *Jeune Juliette*, l'amitié se présente concrètement comme le dénouement de la remise en question existentielle. En effet, les relations amicales riment avec bien-être et permettent aux protagonistes d'être véritablement elles-mêmes. On peut donc constater que les trois cinéastes ont souhaité aborder les thèmes de l'amitié et de la quête existentielle dans leur récit traitant de l'adolescence.

Constituants techniques, esthétiques et narratifs

Il est possible de déceler au sein des trois longs métrages plusieurs éléments techniques, esthétiques et narratifs emplies de signification. Que ce soit l'ajout de regards caméra, d'images fixes, ou plus largement la construction d'un récit sans courbe narrative classique, chaque film tend à suggérer un sens spécifique par sa forme et les éléments qui constituent l'image.

1. Charlotte a du fun

On relève d'abord sur le plan technique que plusieurs scènes sont tournées sur rail circulaire. Ce type de prise de vue donne ainsi au public une vision 360 degrés. Dans le long métrage, ces scènes circulaires sont toujours orchestrées autour des personnages, ce qui permet de percevoir l'ensemble de leur environnement. Cette manœuvre a souvent pour but de nous révéler l'espace dans lequel se situent les protagonistes à un moment

précis de l'histoire. Par exemple, lorsque Charlotte et ses amies arrivent au party d'Halloween des employé.e.s, la caméra fait quelques tours complets sur elle-même et montre par conséquent l'espace dans lequel elles se trouvent. Ce choix technique suggère un état d'instabilité se rapprochant même de l'étourdissement. Celui-ci peut alors évoquer la réalité complexe et l'instabilité émotionnelle vécues par les personnages.

Le regard caméra se manifeste comme étant un autre choix technique significatif dans l'œuvre. Lorsque celui-ci est volontaire, comme c'est le cas dans *Charlotte a du fun*, il évoque bien souvent un rapport spécifique entre l'auditoire et le personnage, qui pourrait ici se traduire comme une complicité. Prenant le public à témoin des événements, l'héroïne nous prend au dépourvu lorsqu'elle nous regarde directement. Ces regards caméra surviennent à divers moments : lorsqu'elle flirte avec un collègue, lorsqu'elle écoute la chanson *L'amour est un oiseau rebelle*, ou encore à la suite d'un conflit avec Guillaume. On comprend donc que la complicité établie entre le public et Charlotte grâce au regard caméra sert à traduire de multiples émotions. On souhaite que le public accompagne et sympathise avec l'héroïne, dans ses hauts comme dans ses bas.

Le choix esthétique qui apparaît comme étant le plus éloquent dans ce long métrage est l'emploi du noir et blanc pour l'ensemble du film. L'absence de couleurs empêche nécessairement de connoter certains décors ou situations. Par exemple, il nous est impossible de savoir précisément quels types de vêtements (colorés ou sobres) portent les personnages. Les vêtements peuvent en révéler davantage sur la personnalité d'un individu et sa manière de se présenter au monde. Tel que Sophie Lorain l'affirme :

Je voulais d'abord et avant tout que ce qui ressort de ce film-là ce soit la parole. [...] c'est ce qu'elles disent qui est important, donc j'ai effacé le réflexe que vous auriez eu de vous concentrer sur tout et rien [...] ça ajoutait également une sorte de poésie au film parce que je voulais que ce soit un objet quand même charmant, qui ne soit jamais vulgaire (Arsenault, 2018).

Déployer un film en noir et blanc est propice à suggérer une sobriété dans l'image et une forme de mélancolie. Dans le cas de *Charlotte a du fun*, on constate que l'utilisation du

noir et blanc s'est donc imposée afin d'attirer l'œil de l'auditoire sur les dialogues et les péripéties, plutôt que sur l'apparence des personnages et des décors.

Enfin, sur le plan narratif, il est possible de remarquer que le film ne possède pas concrètement de courbe narrative classique (à l'exception du dénouement). Il s'agit davantage d'un fil continu de péripéties et d'éléments déclencheurs menant à d'autres incidents. En effet, qu'il s'agisse de la rupture de Charlotte, son embauche au magasin Jouets dépôt, le lancement de son mouvement d'abstinence, ou même son souhait de fréquenter Guillaume, tous ces constituants narratifs servent à déclencher quelque chose de nouveau dans le récit. Le fait de présenter un scénario qui n'affiche pas de courbe narrative classique semble témoigner encore une fois d'un souhait de correspondre à la réalité propre aux adolescentes. L'adolescence est en effet souvent dépeinte comme une période complexe avec des aléas et des remises en question. S'éloigner d'un récit linéaire apparaît donc comme une façon d'évoquer cette période de la vie dans son sens le plus profond.

2. *Une colonie*

Pour ce qui est d'*Une colonie*, on constate que l'héroïne est très souvent cadrée en plan taille ou plan rapproché, à l'aide d'une caméra à l'épaule. Par conséquent, la caméra propose régulièrement un champ de vision étroit. L'image est bien souvent présentée de manière à exposer du flou au premier ou au second plan, afin de diriger et guider l'attention de l'auditoire sur un élément précis. On reconnaît ainsi une approche documentaire derrière cette façon de manipuler la caméra. En effet, la cinéaste semble adopter un traitement documentaire qui cherche à capter la vérité et le brut dans l'image. Ce choix technique de présenter la réalité de la protagoniste de manière quasi intrusive donne l'opportunité à l'auditoire d'avoir accès à un portrait très intimiste de Mylia. Le public se retrouve effectivement dans sa tête, et peut mieux comprendre sa recherche de valeurs et sa réflexion concernant son identité propre.

De plus, bien qu'il y ait un élément déclencheur (rencontre avec Jimmy) et un dénouement (séparation des parents et déménagement), le long métrage se déploie davantage de

manière à enchaîner des péripéties du quotidien, sans que cela mène à un climax. Cette absence de courbe narrative classique est un élément distinctif de l'œuvre. Elle fait écho à la quête de la protagoniste qui erre dans son quotidien à la recherche de qui elle est. De ce fait, la courbe narrative très sobre et sans élément percutant, ainsi que le rythme lent du déploiement et de l'affirmation identitaire de Mylia, entrent en parfaite corrélation.

3. *Jeune Juliette*

Un élément technique qui se présente comme étant significatif dans ce long métrage est le plan final qui se termine sur un plan fixe, non sans rappeler les célèbres films d'adolescence *Les 400 coups* (Truffaut, 1959) et *The Breakfast Club* (Hugues, 1985). Cette conclusion de *Jeune Juliette* amène l'auditoire ailleurs. Après avoir assisté à des images en mouvement, voilà qu'on propose une forme de décrochage face à la réalité de l'héroïne, avec une image fixe. Ce choix technique peut avoir plusieurs significations, mais il apparaît ici comme un moyen d'immortaliser un moment d'empouvoirement de la part de Juliette et de sa bande, en ce retour à l'école après les vacances d'été.

Plusieurs ajouts à la post-production sont très distinctifs dans *Jeune Juliette*. En effet, des éléments esthétiques spécifiques dans l'image sont perceptibles tels que les mots « ça va changer l'année prochaine », « cons », ou encore « tout le monde », tous issus des paroles de l'héroïne. On a également choisi d'employer de nombreux zoom, fondus et *split screens*. Ces constituants techniques et esthétiques ajoutés au montage se présentent lors de transitions entre les scènes, lors de changements d'environnements, ou encore lors de discussions téléphoniques entre Juliette et Léanne (pour le *split screen*). Tous ces éléments esthétiques conduisent à donner un ton plus ludique et léger à l'œuvre. Bien que le propos du long métrage soit sérieux et par moments difficile, cette esthétique rappelle en quelque sorte qu'il est possible d'éprouver du plaisir malgré l'adversité lors de la période de l'adolescence.

Finalement, *Jeune Juliette* n'affiche pas de courbe narrative classique. Tout comme les deux autres films à l'étude, le long métrage se présente sous forme d'un enchaînement de péripéties. Un fil conducteur est certes perceptible entre les divers événements du

récit, mais on n'identifie pas nécessairement d'élément déclencheur ou de dénouement à l'histoire. Juliette erre plutôt entre la fin de son année scolaire et le début de ses vacances d'été, dans son quotidien d'adolescente où amitié, amour et acceptation de soi se rencontrent. La construction du film s'apparente donc encore à la période de l'adolescence, dans la mesure où cette phase de la vie se présente bien souvent comme étant monotone, remplie de questionnements, en attente que quelque chose se produise.

Les protagonistes

La prochaine section se penche sur la représentation des trois héroïnes des films à l'étude. D'emblée, les œuvres du corpus affichent une certaine adhésion aux normes et standards entourant la binarité. En effet, les trois films présentent des protagonistes qui s'identifient au genre féminin ou masculin, étant cisgenres, hétérosexuelles, monogames et blanches pour la grande majorité. Ce constat s'applique de manière unanime pour nos trois héroïnes. Pour ce qui est des personnages secondaires, on peut parfois identifier une certaine diversité, par exemple en termes d'orientation sexuelle (Léanne, la meilleure amie de Juliette dans *Jeune Juliette*) ou d'origine ethnique (Jimmy, ami de Mylia dans *Une colonie*). On comprend ainsi à première vue dans ce sous-texte (puisque ces éléments ne sont pas discutés dans les récits) que les longs métrages ne sortent pas concrètement d'une vision binaire et banalisante des normes de genre.

Dans un premier temps, on identifiera les caractéristiques physiques des personnages principaux, ainsi que la représentation suggérée par la caméra. Dans un deuxième temps, ce sont les caractéristiques psychologiques et émotionnelles qui seront détaillées. Finalement, une réflexion sur la représentation et l'identification de genre des protagonistes sera proposée.

1. Charlotte a du fun



Image tirée du film. Lorain, S. (2018). *Charlotte a du fun*.

Charlotte est une adolescente de taille moyenne qui a les cheveux ondulés mi-longs, ainsi qu'un style vestimentaire plutôt neutre. Considérant que le film est en noir et blanc, il y a assurément moins d'attraits attribués à l'environnement et l'apparence des personnages. Charlotte est ainsi dépeinte comme étant une adolescente au développement physique qui se conforme aux normes culturelles contemporaines, rappelant les attribues de la *girl next door*. Bien qu'une forme de neutralité semble émaner du personnage, notamment par l'utilisation du noir et blanc, elle est décrite par l'un de ses collègues de travail comme étant « très belle ».

La caméra présente le personnage de Charlotte de manière neutre. Par conséquent, on n'emploie pas une caméra traduisant un regard phallogocentrique. Elle est souvent montrée en plan taille ou en plan large, sans angle particulier, ce qui permet de bien comprendre et de mettre en contexte les péripéties sans survaloriser son corps. Par moments, il s'agit de plans rapprochés qui nous permettent de percevoir les sentiments qui habitent l'héroïne. On reconnaît également que plusieurs scènes sont tournées de manière circulaire, c'est-à-dire que la caméra fait un 360 degrés, donnant ainsi accès à l'ensemble

de la perspective de Charlotte. Comme expliqué précédemment, cette technique n'est pas sans rappeler l'instabilité émotionnelle et psychologique vécue par l'héroïne. On suit donc l'expérience de Charlotte dans l'ensemble du récit. On se concentre sur sa vision des choses, ses envies et ses accomplissements. C'est elle qui dirige l'intrigue principale et le récit. On peut ainsi dire qu'un « regard féminin » (Brey) est perceptible dans *Charlotte a du fun*. Bien que la quête et l'intérêt principal de la protagoniste concerne sa relation aux hommes, le récit valorise toujours néanmoins son expérience. La trame narrative orientée par les choix de l'héroïne se base sur un principe d'égalité et de partage, plutôt que sur des rapports de pouvoir contraignants (Brey, 2020).

Charlotte se dévoile comme étant une adolescente dynamique, vive d'esprit, avec beaucoup d'entregent. Au commencement du long métrage, elle est déterminée à séduire son copain ; c'est pourquoi elle se rend dans une boutique de vêtements érotiques. Après lui avoir montré sa lingerie et avoir eu une relation sexuelle, son copain met toutefois fin à leur relation en admettant être homosexuel. Le dynamisme et la détermination qui caractérisent l'héroïne dans les premières minutes du film se dissipent donc pour laisser place à un abrupt désenchantement et de la tristesse. On note un retour à son enthousiasme et son dynamisme au moment où elle flirte et a des relations sexuelles avec certains de ses collègues de travail. La peine d'amour et la tristesse disparaissent alors pour redonner place à sa détermination, mais également à une nouvelle recherche de liberté et d'épanouissement sexuel. Elle affirme ne pas vouloir d'attache envers les garçons et plaide pour sa liberté.

Cela dit, cette quête soudaine de liberté sexuelle s'installe en réponse à sa peine d'amour. En effet, ce tempérament émane de sa tristesse et de son envie de combler le manque affectif occasionné par sa séparation. Charlotte va ainsi surfer sur ce sentiment de désinvolture et d'exploration sexuelle, jusqu'à ce qu'un de ses collègues lui fasse remarquer qu'elle a entretenu des relations sexuelles avec l'ensemble des employés. À partir de cet instant, la détermination et l'affranchissement ressentis au préalable par Charlotte se transforment en honte et en humiliation. Croyant auparavant être sur la ligne

de la « salope dans le bon sens du terme »², Charlotte est décontenancée. La protagoniste éprouve ainsi un vif sentiment de *slut shaming* et se sent coupable d'avoir eu des relations sexuelles avec plusieurs garçons. Cependant, après avoir pris un moment de recul et de réflexion, l'incident motive la protagoniste à réagir concrètement en s'affirmant et en initiant un mouvement d'abstinence. Bien que celui-ci s'inscrive dans une volonté de s'autopunir et de prouver qu'elle n'est pas une « salope », il permet au dynamisme et à la volonté d'agir de l'héroïne de se manifester à nouveau. Ainsi, les péripéties du film font fluctuer le tempérament et les sentiments de Charlotte. On constate qu'elle se laisse grandement guider par ses émotions au fil des événements. Il n'en demeure pas moins qu'un fil conducteur est perceptible à travers cette représentation de la personnalité du personnage : les caractéristiques sociopsychologiques qui prédominent tout au long du récit sont la vitalité d'esprit et la détermination.

En ce qui a trait à l'identité de genre de Charlotte, plusieurs éléments du film nous permettent de reconnaître que la protagoniste s'identifie au genre féminin. On reconnaît d'abord l'utilisation du pronom « elle », puis de plusieurs qualificatifs de genre féminin employés par Charlotte elle-même ou d'autres personnages pour la qualifier. Par ailleurs, la vision du genre, de l'orientation sexuelle et des relations amoureuses véhiculées dans le long métrage apparaît comme étant assez homogène et consensuelle. Effectivement, l'ensemble des personnages représentés sont hétérosexuels et cisgenres. La prémisse du film, soit celle d'une adolescente qui souhaite s'épanouir sexuellement et qui ne veut pas s'engager dans une relation de couple, laisse percevoir une volonté de contredire le discours patriarcal hétéronormatif qui encourage plutôt la monogamie. Cependant, la quête finale de Charlotte et la conclusion du long métrage misent plutôt sur le désir amoureux et la tentative de Charlotte de fréquenter un collègue de travail. L'héroïne comprend en effet qu'elle a développé des sentiments amoureux pour celui-ci. En somme, *Charlotte a du fun* suggère par sa prémisse un souhait de s'éloigner d'un discours normatif concernant les relations amoureuses, mais se conclut néanmoins en perpétuant ce type

² L'utilisation de cette expression a été expliquée en entrevue à *Plus on est de fous, plus on lit!* par la réalisatrice comme étant le désir d'une fille de représenter un équilibre entre celle qui veut avoir du *fun* avec une sexualité épanouie et celle qui est respectable, puis qui pourrait être présentée aux parents d'un futur partenaire amoureux.

de discours. Ainsi, considérant que l'œuvre affiche peu de diversité et présente une vision hétéronormative, il est possible de percevoir une représentation plutôt essentialiste du genre, à savoir que les filles seraient naturellement destinées aux relations amoureuses.

2. Une colonie



Image tirée du film. Dulude-De Celles, G. (2018). *Une colonie*.

Mylia est une adolescente assez petite aux cheveux longs et blonds. Il est possible de percevoir dans son style vestimentaire un aspect campagnard (milieu rural où elle vit), tout particulièrement en comparaison aux autres personnages féminins qu'elles croisent à l'école qui affichent des tenues plus féminines et modernes.

En ce qui a trait au traitement de la caméra, on remarque que Mylia est systématiquement présentée de manière neutre, c'est-à-dire que son corps n'est à aucun moment hypersexualisé et ne se déploie pas via un regard phallogentrique. On privilégie par ailleurs l'utilisation du flou de façon à mettre au net l'élément d'intérêt. Par exemple, lorsque Mylia parle, elle est visible, contrairement à ce qui l'entoure. À l'inverse, lorsque celle-ci se concentre à observer quelque chose ou quelqu'un, c'est plutôt cet élément qui devient net, alors que l'héroïne est floue. Les cadrages les plus utilisés sont le plan taille

ou le plan rapproché. Par conséquent, l'attention de l'auditoire est constamment dirigée vers la réalité du personnage et on l'invite à comprendre et percevoir ses états d'âme. Très rares sont les moments où un plan d'ensemble apparaît. La caméra opte davantage pour des plans resserrés afin de proposer un portrait intimiste de Mylia. En effet, la caméra se déploie sous un traitement quasi documentaire en offrant une image brute de la réalité de l'héroïne. Cette façon de faire offre un sentiment d'intimité avec le personnage, soit avoir l'impression d'être un peu dans sa tête, ses réflexions et sa complexité. On est ainsi amené à suivre uniquement l'expérience de la protagoniste. La caméra nous plonge dans sa réalité et son expérience d'adolescence de manière soutenue. C'est donc elle qui dirige les péripéties ; c'est pourquoi le film *Une colonie* s'apparente au concept de « regard féminin » (Brey, 2020). On remarque que le récit du film adopte une vision égalitaire, sans jamais s'installer dans une dynamique de rapport de pouvoir (Brey, 2020). En plus de laisser entièrement place à l'expérience vécue de l'héroïne, le récit témoigne de la complexité du développement identitaire de cette adolescente, tout en étant au carrefour de la formation de ses valeurs.

En ce qui concerne les caractéristiques psychologiques et émotionnelles de Mylia, celle-ci est dépeinte comme une adolescente timide et silencieuse. Il est possible de constater au fil du récit une ambivalence très manifeste chez la protagoniste : devrait-elle tenter d'adhérer à la majorité des jeunes de son âge en adoptant certains types de comportements, ou plutôt rester fidèle à elle-même en assumant ses valeurs, ses envies et son milieu d'appartenance (milieu rural)? En effet, elle tente par moments de se mouler aux actions et à l'attitude des autres adolescent.e.s qui affichent beaucoup d'entregent et qui se livrent à des activités plus audacieuses (party, consommation d'alcool, première relation sexuelle, etc.). Comme mentionné précédemment, on apprend en cours de récit que l'héroïne a été victime d'intimidation à l'école primaire. Il est ainsi possible de comprendre, lors de son entrée à l'école secondaire, qu'elle est déchirée entre le désir de se fondre dans la masse, dans le but de ne plus revivre d'exclusion, ou de rester fidèle à elle-même. C'est dans ce contexte que sa relation avec Jacinthe prend forme. Cette protagoniste affiche beaucoup de sociabilité et une certaine popularité. De ce fait, Mylia se lie d'amitié avec elle et un groupe de jeunes affichant plus d'entregent, d'exubérance

et qui adoptent des comportements comme la consommation d'alcool précoce. Il n'en demeure pas moins que Mylia a un tempérament plus doux et casanier, ce qui s'éloigne effectivement des attributs et caractéristiques souvent évoqués pour parler des adolescent.e.s (Lesko. 1996). Mylia apparaît ainsi moins expérimentée que ce groupe de jeunes et surtout, moins à l'aise en leur présence.

Mylia développe, en parallèle à cette relation, une empathie et une amitié avec Jimmy, le jeune vivant sur la réserve Odanak. Les autres adolescent.e.s affirment préférer la vie plus citadine et semblent considérer les peuples autochtones comme étant étranges (selon des lectures faites dans le cours d'histoire). On constate par ailleurs que Mylia apprécie la vie en milieu rural, contrairement à Jacinthe qui s'en exaspère. Elle est ainsi hésitante entre se fondre dans le moule de l'adolescence, tel qu'il est présenté par ses collègues d'école, ou assumer ses différences. Cette ambivalence est inhérente à l'ensemble du film et semble être un filon principal pour comprendre la personnalité de Mylia, mais peut-être également la période adolescente qui est truffée de questionnements, et d'explorations. La gêne, bien qu'étant un élément central de la personnalité de la protagoniste, s'atténue au cours du récit. Ceci est notable tout particulièrement lorsqu'elle se trouve dans un contexte où elle affiche plus d'aisance et choisit de rester fidèle à ses préférences. On comprend alors que se plier aux comportements des autres adolescent.e.s amenait la protagoniste à un inconfort et ainsi, que cela exacerbe sa timidité.

Par ailleurs, on comprend que l'héroïne s'identifie au genre féminin. Dans un premier temps, on constate que le pronom « elle » est employé par plusieurs personnages du récit pour qualifier Mylia. Dans un deuxième temps, l'héroïne fait à quelques reprises des choix esthétiques qui sont plus souvent attribués à une expression de genre féminine, tels que se maquiller, s'habiller de manière plus révélatrice, etc. Cependant, les indices permettant de relever que la protagoniste s'identifie au genre féminin sont assez peu nombreux dans *Une colonie*. Les enjeux liés au genre ne sont en effet pas manifestes dans ce long métrage. Le scénario est davantage porté sur la recherche identitaire, en tant qu'individu, plutôt qu'en tant qu'adolescente. C'est pourquoi l'identification du personnage de Mylia

au genre féminin est assumée par ma lecture du film, plutôt que clairement évoquée dans l'œuvre.

3. *Jeune Juliette*



Image tirée du film. Émond, A. (2019). *Jeune Juliette*.

Juliette se dévoile physiquement comme étant plutôt costarde et de grandeur moyenne. Elle a les cheveux longs et roux. On comprend ainsi qu'elle n'incarne pas nécessairement des standards de beauté dominants associés aux adolescentes, comme le fait d'être élancée et mince. Sans dévoiler des attributs masculins ou queers, l'apparence physique de Juliette peut être considérée comme contre-hégémonique puisqu'elle contourne malgré elle des normes de genre féminines (Halberstam, 1998). Par ailleurs, la protagoniste affiche un style vestimentaire coloré et assez expressif, tout en demeurant simple et relativement classique.

Du point de vue de la caméra, on remarque que Juliette est présentée de manière neutre. Ni ses mouvements ni son corps ne sont présentés selon une lunette phallogocentrique. Contrairement aux autres films à l'étude, on retrouve toutefois dans *Jeune Juliette* une plus grande diversité de cadrages : plan taille, plan rapproché, plan large, plan

d'ensemble, etc. La caméra traduit souvent une pensée très suggestive et connotée qui frôle le ludique. En effet, des plongées complètes, des personnages présentés à 180°, d'autres, montrés de dos, le film expérimente des plans sans nécessairement y révéler quelque chose de très précis. Tel que mentionné dans la section précédente, le film a recours à plusieurs techniques visuelles comme le zoom, le fondu, un écran séparé (procédé du *split screen*), ainsi que du texte dans l'écran. Ces ajouts visuels ludiques nous rappellent qu'il s'agit d'un film sur l'adolescence, soit une production audiovisuelle divertissante. Il n'en demeure pas moins que l'ensemble du récit est mené par Juliette. C'est pourquoi un « regard féminin » est donc identifiable dans l'œuvre (Brey, 2020). C'est son histoire et son développement identitaire qui sont exposés. La caméra est toujours portée vers des péripéties qui traduisent sa vision de la vie, ses valeurs et ses désirs. Comme public, on parvient à partager l'expérience émotionnelle et psychologique de Juliette (Brey, 2020).

En ce qui concerne la personnalité du personnage, Juliette est une adolescente pleine d'esprit, affirmée, mais également désabusée. L'héroïne est intelligente et se démarque sur le plan académique ; elle est par le fait même très appréciée de son professeur de français. Cette perspicacité l'amène à avoir un jugement très prononcé vis-à-vis des personnes immatures ou encore qu'elle perçoit comme inintéressantes dans son entourage. C'est pourquoi elle apparaît parfois blasée par les gens qui l'entourent, que ce soit à l'école ou dans son environnement familial. Elle constate, à titre d'exemple, le manque de connaissances générales de son père, ce qui l'exaspère. Son intelligence et son apparence moins typique lui font par ailleurs vivre des épisodes d'intimidation de la part de quelques collègues de classe. Bien que ces événements la bousculent émotivement, elle demeure très affirmée et fidèle à ses convictions tout au long du film. Ces épisodes d'intimidation vont même être source d'empouvoirement, dans la mesure où elle se réapproprie certaines insultes pour se nommer elle-même fièrement (on pense principalement aux termes « laide » ou « grosse torche »). On constate par ailleurs au cours du récit que malgré son désintérêt total pour certains individus, d'autres vont au contraire solliciter toute son attention. Que ce soit sa mère ou Liam (ami de son frère), certains protagonistes ne sont pas particulièrement bons pour Juliette, mais celle-ci ne

remarque pas d'emblée que ces relations sont unilatérales. Elle le comprend plus tard, mais encore une fois, ces moments plus difficiles sont toujours pour Juliette l'occasion de s'affirmer davantage dans sa différence. Plus le récit avance, plus il est possible de constater que la protagoniste affiche en réalité une confiance en elle, malgré les aléas émotionnels de sa vie.

En ce qui a trait à l'identité de genre de la protagoniste, il est possible d'affirmer que Juliette s'identifie au genre féminin. En effet, on remarque que le pronom « elle » est utilisé par les divers personnages pour nommer Juliette. Il n'en demeure pas moins que les enjeux liés au genre ne sont pas très présents dans le film. En effet, le récit s'ancre davantage dans une recherche identitaire basée sur les piliers familiaux, la découverte du sentiment amoureux et l'acceptation du corps. Bien que mentionnée de façon assez claire par les autres personnages du récit, l'identification de Juliette au genre féminin est assumée dans ma lecture, plutôt que clairement mentionnée par elle-même.

Dialogues et discours intrinsèque

Dans cette troisième section, une analyse des dialogues et discours des œuvres est proposée. Certaines scènes et conversations tenues par les héroïnes ont été sélectionnées dans le but de détailler certains constituants du récit. Finalement, une réflexion sur les discours intrinsèques, soit les visions ou points de vues sous-jacents aux récits des films est proposée. L'objectif étant d'identifier les potentielles valeurs et messages véhiculés par les œuvres.

1. Charlotte a du fun

Lors de sa formation au magasin, Charlotte travaille avec Guillaume (Alex Godbout), collègue avec qui elle semble rapidement développer une attirance physique et émotionnelle. Une scène la montre alors qu'elle écoute une vidéo de Maria Callas (19min12) interprétant « L'amour est un oiseau rebelle » de l'opéra Carmen (Bizet, 1875). Le visionnement de cette vidéo se termine par un regard caméra soutenu de l'héroïne,

combiné à un sourire en coin. Ces mêmes regards et sourires se transforment en échange de regard avec Guillaume. On constate ainsi l'attirance mutuelle entre les deux personnages. Leur moment de complicité est interrompu par Francis (Anthony Therrien) qui interpelle l'héroïne en lui disant : « Charlotte, t'es prête? Tu vas faire ta formation avec moi aujourd'hui ». Le visage de la protagoniste affiche une vive déception. On comprend son mécontentement de ne pas poursuivre sa formation avec Guillaume. Cette scène apparaît comme étant particulièrement importante, puisque tous les signaux tentent de nous indiquer que Charlotte et Guillaume pourraient potentiellement développer davantage qu'une amitié. Cependant, l'arrivée de Francis déphase cette vision. Ce personnage permettra à Charlotte de comprendre qu'elle peut cultiver une connexion physique avec d'autres hommes de son âge sans qu'un sentiment amoureux soit impliqué. C'est pourquoi cet événement semble être précurseur quant à l'ensemble du parcours de la protagoniste et de sa décision d'opter pour une sexualité plus volage. Cela dit, le sentiment qu'elle éprouve pour Guillaume d'entrée de jeu dans le long métrage est rappelé en conclusion, alors que le duo choisit « d'essayer de se fréquenter ».

Lors du party d'Halloween des employé.e.s du magasin, Charlotte se retrouve seule avec Guillaume (36min07). Alors que les deux s'embrassent, Francis entre dans la pièce, l'air surpris. Il s'excuse et se penche vers l'héroïne en disant :

Francis : Juste en passant, *high five* pour ta fiche parfaite!

Charlotte : Quoi? C'est quoi ça là?

Guillaume : Charlotte laisse faire ça...

Charlotte : Francis! C'est quoi l'affaire de la fiche parfaite?

Francis : Ben là... t'as pas fait exprès?

Charlotte : de quoi?

Francis : T'as une fiche parfaite, t'as couché avec tout le monde.

À la suite de cette réplique, Charlotte affiche une expression déstabilisée, comme si elle n'arrivait pas à y croire. L'univers du film se transforme alors en scène onirique où la protagoniste se remémore ses diverses aventures avec ses collègues de travail sous la musique de « L'amour est un oiseau rebelle ». Ce moment fantaisiste met l'accent sur le

bonheur et le plaisir vécu par Charlotte, ainsi que sur le grand nombre de ses interactions sexuelles. La scène se termine abruptement par la fin de la chanson et le regard caméra décontenancé de Charlotte. Étant à la fois furieuse et humiliée de la situation, elle quitte le party. Cette déconfiture de la protagoniste et ce changement soudain de vision concernant sa sexualité se dévoilent comme étant importants dans le récit. À partir de cet instant, l'histoire prend une autre direction : Charlotte choisit d'être abstinente et de refuser toute interaction sexuelle, ayant été marquée par l'humiliation associée à sa sexualité libertine. Ainsi, avant cette scène, son choix d'opter pour des activités sexuelles volages était positif ; désormais, il est associé à quelque chose de péjoratif. On identifie alors le phénomène de *slut shaming* qui fait référence au fait d'humilier une femme qui a plusieurs partenaires sexuels, comparativement aux homologues masculins qui en tirent une fierté. Cette humiliation ressentie par Charlotte après avoir compris que son équipe de travail le savait s'ancre dans une normativité genrée et culturelle associée à la sexualité des femmes, voulant qu'un niveau d'activité sexuelle élevé et les multiples partenaires soient déviants.

Après que le pacte d'abstinence et la campagne de dons³ qui y était associée soient tombés (ce pacte était né à la suite de la scène précédente), Charlotte prend l'initiative d'aller porter l'argent amassé à sa jeune collègue qui vient d'accoucher. Elles discutent de la situation ensemble (1h15m23).

Charlotte : Pourquoi j'ai fait ça? Je me sens tellement comme de la merde.

Fille : Ben là, pourquoi?

Charlotte : Je ne sais pas.

Fille : Sérieux, pourquoi?

Charlotte : Ben j'avais le goût, les gars, ça leur tentait... Je n'étais pas en amour avec eux, mais j'aurais pu, ils sont tellement cool. J'étais tellement mélangée.

Fille : Ben c'est ça.

Charlotte : Mais là, il n'y a plus aucun gars qui va vouloir de moi pour vrai.

³ Le mouvement d'abstinence initié par Charlotte prenait la forme d'une campagne de dons au magasin Jouets Dépôt. Ainsi, la clientèle était invitée à soutenir financièrement le groupe d'adolescentes dans leur choix d'être abstinente.

Fille : Charlotte, l'amour c'est pas mal plus compliqué que le nombre de gars avec qui t'as couché.

Cette conversation entre les deux adolescentes laisse sous-entendre l'humiliation ressentie par Charlotte face au fait qu'elle a eu des relations sexuelles avec plusieurs de ses collègues. Ce qu'elle témoigne vouloir finalement, c'est qu'un gars « veuille d'elle » ou plutôt, qu'il tombe en amour avec elle, ce qu'elle craint d'avoir compromis en ayant une sexualité libertine. L'épanouissement autrefois vécu via sa liberté sexuelle se substitue de manière dominante par l'espoir de revivre un sentiment amoureux.

Par conséquent, bien que le récit de *Charlotte a du fun* légitime la sexualité volage des femmes, il invite également à croire en l'amour, bien que celui-ci présente parfois des difficultés indéniables. Le discours derrière l'histoire semble suggérer qu'il est acceptable de vouloir une sexualité pleine, exploratoire et libre, en d'autres mots, qu'il est correct de vouloir avoir du « fun », si l'on se réfère au titre du film. Ce qu'on démontre par contre à travers les péripéties, c'est qu'au final, le sentiment amoureux et la monogamie apportent potentiellement plus de satisfaction et correspondent davantage aux normes sociétales qu'une sexualité libertine. Une sexualité plus exploratoire mène en effet à un sentiment de honte et à la peur de ne plus être en mesure de trouver un partenaire stable. La conclusion, dans laquelle tous les collègues du magasin semblent former des couples hétérosexuels, amène également à penser que la recherche de l'amour est une quête partagée par l'ensemble des individus, discours se campant nécessairement dans les normes de genre et l'hétéronormativité.

Ainsi, *Charlotte a du fun* normalise le désir sexuel des adolescentes ; on nous dit qu'il est normal de souhaiter faire des explorations sexuelles, tout particulièrement à la période de l'adolescence. L'œuvre soutient toutefois aussi que ce mode de vie n'est pas satisfaisant, puisqu'il est relié ultimement à la honte d'avoir de multiples partenaires sexuels. Le titre du film abonde également dans ce sens en disant que la protagoniste a du fun. On fait référence à la fois au plaisir sexuel et au fait que d'avoir plusieurs partenaires n'a rien de sérieux. C'est pourquoi la conclusion du film s'opère plutôt autour du souhait de Charlotte de vouloir aimer et être aimée. On normalise ainsi l'idée hégémonique et hétérocentrique

de désirer s'engager dans une relation amoureuse monogame (Meyer et Milestone, 2012).

On constate un élément onirique répétitif au sein de ce long métrage qui contribue à cette transition dans la vision de Charlotte par rapport à l'amour. L'héroïne écoute à plusieurs reprises une vidéo de Maria Callas interprétant « L'amour est un oiseau rebelle », chanson tirée de l'opéra Carmen (Bizet, 1875), et ce, dans la première partie du long métrage. Ce chant n'a pas été choisi de manière anodine par la réalisatrice puisqu'il propose une perspective radicale de l'amour. Trouver un amour passionnel agit à titre de quête principale pour le personnage de Carmen. Cependant, une fois le sentiment amoureux trouvé, elle séduit et manipule son partenaire jusqu'à l'anéantissement de celui-ci. Carmen tombe ensuite amoureuse d'un autre homme, ce qui rendra éperdument jaloux le précédent partenaire. À travers ce changement de partenaires, il est possible de comprendre que la liberté de Carmen passe par son épanouissement sexuel. En effet, sa sexualité libertine agit comme un moteur pour elle, tout comme pour Charlotte. L'opéra se termine quand cet ex-partenaire poignarde Carmen à mort. L'amour passionnel et la sexualité libre sont donc illustrés dans cette chanson comme étant une fatalité pour la femme. À plusieurs moments dans le film, on aperçoit Charlotte qui fait un sourire complice à la caméra, symbolisant ainsi sa compréhension de la chanson et potentiellement son désir de vivre une liberté sexuelle similaire. « L'amour est un oiseau rebelle » propose en somme écho à la situation de Charlotte qui est en processus d'appropriation de sa sexualité et qui renie les relations amoureuses pendant un certain temps.

Dans l'ensemble du récit, il est possible de comprendre que l'amour est illustré comme étant quelque chose de complexe, mais somme toute désirable. La découverte de la sexualité est en quelque sorte encouragée, bien que la conclusion tende à démontrer que cela puisse occasionner de la honte et du *slut shaming*, surtout pour les filles. C'est à travers l'expérience de la protagoniste que ce discours est perceptible. En effet, c'est Charlotte qui conduit les péripéties menant à ce constat concernant l'amour.

2. Une colonie

À la suite de ses premiers jours à l'école secondaire, la protagoniste développe une forme d'amitié avec le personnage de Jacinthe. Celle-ci est amie avec Gabrielle, la cousine de Mylia. Jacinthe invite donc Mylia au party qu'elle organise chez elle. Lors de cette fête, la protagoniste boit de l'alcool et d'après sa réaction faciale, nous comprenons que cette consommation serait la première. En effet, lors de sa première gorgée, on constate qu'elle n'apprécie guère le goût. En plus d'utiliser des techniques visuelles comme le flou passant de l'arrière-plan à l'avant-plan pour nous faire sentir l'effet de l'alcool, Mylia termine cette soirée en ayant des nausées sévères qui confirment qu'il s'agissait d'une première expérience en matière de consommation d'alcool. Par ailleurs, lors de ce party, l'héroïne assiste à une discussion entre sa cousine, Jacinthe et deux autres adolescentes concernant ce qui semble être un concours de fellation (32min30).

Cousine Gabrielle : Puis pour le goût, ce n'est pas si pire que ça pour vrai.

Fille 1 : Mets-toi du rouge à lèvres, mets-en vraiment épais... Sinon on ne pourra pas voir la marque, puis on pourra savoir si tu as *clenché* Jacinthe.

[Fille 2 se met du rouge à lèvres]

Jacinthe : Ne stresse pas avec ma mère, on va surveiller la porte puis elle ne descendra pas.

Cousine : T'en veux-tu, pour la luck! [Donne un verre d'alcool à fille 2 qui en boit le contenu] Check check!

[La porte de la chambre s'ouvre et une fille en sort, sourire en coin.]

Jacinthe : Ouain, c'était pas mal long!

Fille 1 : Je pense que ça va être à ton tour...

Les filles (en chœur) : Bye, bonne chance!

Fille 1 : Ton amie, elle le fait-tu elle aussi? [En parlant de Mylia]

Cousine : Ce n'est pas mon amie, c'est ma cousine. Puis non, elle ne sait pas ce que ça veut dire,ahaha.

Cette scène démontre bien la perception que les autres ont de Mylia, plus particulièrement sa cousine. À travers ces premières expériences de consommation d'alcool et

d'exploration sexuelle, l'adolescente pose un jugement sur Mylia et son immaturité sexuelle. Il est possible lors de cette scène de sentir le mépris qu'éprouve Gabrielle envers Mylia. Cette scène éclaire également l'auditoire sur les expériences non vécues de l'héroïne, élément qui enrichit peut-être sa timidité et son envie de faire ce que les autres adolescentes lui proposent afin de se fondre dans la masse et passer inaperçue.

Après avoir brièvement fraternisé avec Jimmy, les sœurs Camille et Mylia passeront un peu de temps avec lui. Le trio se retrouve dans le poulailler familial et discute de l'incident survenu en début de récit, soit la mort d'une des poules (50min35).

Mylia : Il faut faire attention, c'est cruel comme animal.

Camille : C'est juste parce qu'elles ont viré folles.

Jimmy : Comment ça viré folles?

Mylia : Tu sais la poule que le chien essayait de manger l'autre fois? Elle s'est fait picosser à mort par les autres poules.

Jimmy : Elles voulaient la manger?

Mylia : Non... Mon père y dit que c'est parce que la poule était genre pas comme les autres puisque le troupeau essaye d'éliminer les poules les plus faibles pour leur survie. C'est un comportement naturel.

Cette scène laisse donc entrevoir une métaphore qui rejoint le propos du film : les personnes qui sont différentes arrivent péniblement à adhérer à un groupe ou à faire leur place, elles se font plutôt mettre de côté. Avec ce que vivent distinctement Mylia (à l'école avec le groupe d'adolescentes qu'elle parvient difficilement à intégrer) et Jimmy (en tant qu'adolescent appartenant aux communautés autochtones), on comprend la difficulté d'intégration respective des deux personnages. Le film tend ainsi à montrer comment des individus qui ne cadrent pas dans l'ensemble des normes sociétales dominantes parviennent ultimement à trouver leur place.

Dans la scène suivante, Mylia et Jimmy poursuivent leur discussion en allant marcher dans la forêt. Jimmy interroge Mylia sur sa manière de dessiner dans les cahiers à colorier lorsqu'elle était enfant. Elle lui répond que ses parents lui donnaient des feuilles blanches

pour dessiner. Jimmy continue en relatant les propos d'un photographe. Il explique que lors de l'effondrement d'une usine de vêtements en Inde, l'homme tentait de prendre des photos des événements tragiques, mais qu'il y avait tant de gens devant lui qu'il lui était impossible de prendre une photo satisfaisante. Jimmy explique que l'homme s'est alors reculé et a plutôt capté dans sa lentille un groupe de femmes aisées dans une voiture qui portaient des vêtements qui avaient été confectionnés dans l'usine démolie (53min52).

Jimmy : En entrevue, le journaliste lui a demandé pourquoi il n'avait pas essayé de se faire une place entre les photographes ou je ne sais pas... prendre la même photo que les autres. Puis, il a dit que quand il était jeune, il était du genre à dépasser dans les cahiers à colorier, puis que c'était peut-être pour ça. Il disait que c'était là qu'il y avait les trucs les plus intéressants [Mylia reste silencieuse et apparaît pensive].

À cet instant, Jimmy affiche une vive compréhension de la situation de Mylia, probablement dû à la finalité du party (c'est Jimmy qui a retrouvé Mylia titubante sur le bord de la route et qui l'a ramenée chez elle). En somme, on comprend que Jimmy légitime la situation de Mylia. Il sympathise avec elle en lui faisant savoir qu'elle peut être hors des normes et agir différemment des autres filles de son âge. Il lui dit finalement que c'est plus intéressant d'être fidèle à soi-même que de suivre la majorité afin de se fondre dans un environnement. D'ailleurs, un rappel de cette discussion est fait lors du party d'Halloween qui a lieu au gymnase de leur école secondaire. Après un moment de malaise durant lequel Mylia embrasse un collègue et le repousse, celle-ci se dirige vers Jimmy en regardant les lignes au sol dans le gymnase. On la voit faire un déplacement dans le but de sortir des lignes au plancher. Cet instant symbolise l'acceptation et la reconnaissance de Mylia face au fait qu'elle se sent différente des autres adolescentes de son âge, tout comme Jimmy se sent différent des autres.

Une colonie se dévoile comme étant un film qui rend hommage à la différence et aux individus ne cadrant pas entièrement avec les normes sociétales dominantes. Le discours intrinsèque du film invite finalement les adolescent.e.s à demeurer fidèles à leur identité propre, puisqu'on montre qu'il est possible ultimement de trouver sa place en société. L'œuvre illustre également un dialogue d'amitié entre les peuples autochtones et

allochtones. Le titre semble par ailleurs faire écho à la fois à la situation de Mylia et à celle de Jimmy : une colonie renvoie à une masse de personnes qui agissent et pensent de manière similaire (ce à quoi fait face Mylia), mais aussi la colonisation (ce à quoi la communauté de Jimmy fait face). C'est ainsi que le film se déploie comme un récit d'ouverture à soi et à l'autre, le tout dans un but d'épanouissement personnel.

Par ailleurs, il est possible de remarquer que le film utilise de manière répétitive la figure de la poule. On note essentiellement deux événements distincts : la mort d'une des poules de la famille à Mylia, ainsi que la présence d'une jeune fille trisomique déguisée en poule lors de la soirée d'Halloween à l'école. Le long métrage s'ouvre sur la mort d'une des poules trouvées par la sœur de Mylia. Plus tard dans le récit, l'héroïne affirme que son père lui a raconté que les autres poules l'ont volontairement tuée (extrait abordé dans la section précédente). De plus, lors de la soirée d'Halloween à l'école de Mylia, à la suite du baiser malaisant avec un garçon, qui est un ami de Jacinthe, la jeune fille portant le déguisement de poule vient la voir aux toilettes, simplement pour lui faire une accolade. En tant que figure récurrente, la poule et la dynamique du poulailler relatée plus haut agissent comme un symbole significatif dans le film. La poule est à mon sens présentée de manière à créer un parallèle avec la situation de Mylia. Dans la première situation impliquant l'animal, on voit comment une troupe, une colonie, souhaite éliminer la différence. On peut ainsi identifier la protagoniste et sa tentative de se fondre dans la masse en se liant notamment d'amitié avec Jacinthe. Dans la seconde situation, à l'inverse, on légitime la différence. Cette scène survient spécifiquement lorsque Mylia comprend qu'elle ne souhaite pas réellement agir comme les autres adolescentes de son âge. C'est pourquoi, dans la scène qui suit, elle rejoint Jimmy tout en faisant exprès de marcher sur les lignes du plancher, comme expliqué précédemment. Ainsi, la poule agit comme métaphore de la réalité de Mylia qui se présente comme étant différente de ses consoeurs et qui cherche tout au long du récit à s'affirmer. On identifie que sa relation avec Jimmy représente l'aboutissement de son affirmation. La recherche et la démonstration de sa personnalité, ses préférences et ses valeurs apparaissent ainsi comme le motif final de l'héroïne, mais également comme le discours encouragé et véhiculé par le film.

En somme, l'œuvre propose une invitation à l'affirmation de soi, que l'on se reconnaisse ou non dans la majorité des individus nous entourant. Mylia incarne cette affirmation, effectivement plus difficile en début de récit, mais qui s'installe graduellement. C'est donc l'héroïne qui personifie le discours sous-jacent au long métrage grâce à l'acceptation progressive de son identité, bien qu'elle ne corresponde pas à la majorité des jeunes de son âge. Le titre propose un rappel de cette idée de se fondre dans l'idéologie de masse d'une communauté ou d'une *colonie*. D'ailleurs, ce choix bien spécifique de vocabulaire fait référence aux peuples colonisateurs, ceux qui ont colonisé l'Afrique, puis ceux qui ont colonisé l'Amérique. Mylia conclut le film en semblant avoir accepté sa différence. Elle écrit à Jimmy en faisant plusieurs liens avec le fait de dépasser les lignes. Elle termine en lui disant que « si [elle] devient comme les autres, [il] peut la tuer » (1h39min17), ce qui témoigne de l'affirmation de sa différence en conclusion de film.

3. *Jeune Juliette*

Les premières minutes du long métrage laissent entendre que l'école tire à sa fin et que les vacances d'été sont imminentes. Par ailleurs, le frère de Juliette prévoit son déménagement dans les semaines à venir, en vue de ses études collégiales et ce changement semble affecter l'héroïne. Lors d'une fin de soirée, son père discute avec elle afin de connaître un peu ses intentions concernant ses vacances estivales (9min28).

Père : As-tu des plans pour cet été?

Juliette : Comme quoi?

Père : Ton frère ne sera pas là, moi je vais travailler, va falloir que tu t'occupes.

Juliette : Oui oui, je vais lire, je vais passer du temps avec Léanne...

Père : Tu n'aimerais pas ça qu'on t'inscrive à un camp d'été?

Juliette : Ark, es-tu malade!?

Père (en ricanant) : Moi'avec j'étais sauvage à ton âge.

Juliette : C'est vrai que t'es devenu vraiment sociable, il y a tout le temps du monde à la maison, c'est étourdissant [Les deux ricanent silencieusement]. Papa?

Père : Oui?

Juliette : Est-ce que tu penses que c'est possible qu'un gars tombe en amour avec moi?

Père : Oui, sûrement.

Juliette : Comment ça sûrement?

Père : Bien un jour, c'est sûr, mais pas tout de suite là [Juliette pensive, hoche la tête et boit une gorgée de son verre de lait]

Juliette : Je me sens bizarre.

Père : Qu'est-ce qu'il y a?

Juliette : On dirait que j'ai hâte à quelque chose, mais je ne sais pas à quoi.

Cette scène révèle et confirme divers éléments en ce qui a trait à Juliette et à sa psychologie. On comprend d'abord explicitement son mépris pour la majorité des jeunes de son âge par sa réponse face à l'idée d'aller dans un camp d'été. Elle préfère lire et passer du temps avec Léanne, plutôt que de potentiellement apprendre à connaître de nouvelles personnes. La conclusion de la conversation explicite également le ton de l'ensemble du film : attendre que quelque chose se produise. L'adolescence est représentée dans *Jeune Juliette* comme étant une période de transition durant laquelle on rêve à notre futur, nos aspirations, nos futurs amours, sans pour autant y projeter d'idées tangibles. C'est également le cas de Juliette qui est impatiente pour la suite des choses, mais qui concrètement, ne sait pas à quoi.

La période de l'adolescence rime bien souvent avec les premières expériences de désir amoureux et sexuel. Juliette affiche à ce propos un fort intérêt pour Liam, l'ami de son frère et ce désir sera très manifeste au fil du long métrage (17min55).

Liam : Ça va-tu mieux?

Juliette : Oui oui. [Liam sourit. La caméra descend à la hauteur de son ventre nu. Juliette le scrute attentivement. Elle entame une barre tendre].

Liam : Tu m'en donnes-tu une petite bouchée?

Juliette : Oui [elle lui tend la barre tendre].

Liam : Merci. Hmm... *munchies*. [Il place l'angle du ventilateur pour qu'elle reçoive elle aussi du vent].

La musique sature alors la bande-son et inspire à la rêverie. On voit que Juliette sourit. La scène suivante, l'héroïne rédige une lettre comme si c'était Liam qui lui écrivait. Ces deux instants démontrent la forte attirance physique qu'éprouve Juliette envers Liam. On comprend également l'importance de cet intérêt dans la vie de la protagoniste. Plusieurs scènes s'ensuivent où il sera possible de percevoir à nouveau son désir pour l'adolescent. Celles-ci se déploient souvent avec un onirisme visuel et sonore, ce qui tend à rappeler la rêverie de l'adolescente et à confondre l'auditoire entre ce qui est réel et fictif. Encore une fois, ces scènes et ce désir que porte Juliette pour Liam témoignent d'une vision plus large de l'adolescence qui se fonde sur l'apprentissage via de petites péripéties quotidiennes.

Juliette demeure dans un foyer monoparental avec son père, ses parents étant séparés depuis de nombreuses années. Bien qu'il soit possible de ressentir que l'héroïne s'ennuie de sa mère qui vit à New York, leur relation à distance semble bonne. Lors de discussions, on comprend qu'elles prévoient un séjour de visite pour Juliette à l'été. À un certain moment dans le récit, ce passage estival à New York deviendra pour la protagoniste une échappatoire nécessaire à ses problèmes, particulièrement après son passage dans un party (58min08) durant lequel elle est intimidée par les autres jeunes.

Juliette : Allô (à Léanne, avec qui elle est en conflit).

Léanne : Allô.

Juliette : C'est vraiment nul comme party, hein!

Léanne : Ce n'est pas si pire...

Gars #1 : Ah si ce n'est pas la grosse torche! T'es laide hein!

Gars #2 : Qu'est-ce que tu calisses ici? Y as-tu quelqu'un qui t'as invité?!

Juliette : T'as pas le droit de me parler de même...

Gars #1 : Pardon? Check moi bien, grosse torche. Grosse torche, grosse torche, grosse torche [les autres autour poursuivent à l'unisson avec lui en montant d'un ton. Léanne et Juliette semblent très inconfortables. Gars #1 s'approche du visage de Juliette en lui souriant].

Juliette : Je vais m'en aller [De manière émotive].

Gars #1 : Bonne soirée là!

[Juliette, dehors dans la rue, se met à courir. En voix over, on l'entend laisser un message sur le répondeur de sa mère].

Juliette (en *voice over*) : Allô maman. Je voulais juste te dire que je vais prendre le train pour New York quand l'école va finir. Il n'y a vraiment plus rien qui me retient ici. Je pense que je comprends comment tu te sentais quand t'es partie de la maison. Ma vie ici c'est plus possible, tout est trop petit. J'ai décidé de maigrir, tu vas me trouver belle. Je t'embrasse très très fort et j'ai hâte de te voir. Signé Juliette.

Cet épisode violent d'intimidation vécu par l'héroïne viendra valider le fait qu'elle ne se sent pas à sa place dans cette ville, mais surtout dans sa situation actuelle. Partir vivre avec sa mère lui apparaît ainsi comme une manière de repartir à zéro pour vivre sa vie comme elle l'entend. S'être fait crier des insultes l'aura ébranlée suffisamment pour qu'elle souhaite tout laisser derrière. Cela dit, quelque temps plus tard, Juliette et Léanne se réconcilient et organisent un party à sa maison. L'intimidateur est présent et demande qui a lancé ce party, ce à quoi Juliette répond : « la grosse torche ». La protagoniste parvient ainsi, après un pas de recul, à reprendre confiance en elle et à utiliser une insulte en se l'appropriant, lui donnant ainsi une capacité d'agir, une agentivité. Cette méthode s'apparente à la technique du détournement inspirée de De Certeau qui consiste en une réappropriation d'un contenu violent (Zine, 2010). On constate alors l'empouvoirement graduel dont fait preuve l'héroïne, d'autant plus qu'au final, elle choisit de rester dans sa ville : « Je sentais que ma place était encore ici pour un petit bout », dit-elle (1h32min15). Ce souhait affirmé en conclusion de récit permet de certifier qu'elle ne donnera pas raison à ses intimidateurs et va plutôt choisir de leur tenir tête.

Bien que le propos de *Jeune Juliette* soit en partie négatif, puisqu'il y est question de la haine envers l'apparence physique de l'héroïne, le film tend à montrer aussi de la douceur, ainsi qu'une lueur d'espoir. En effet, on transmet comme message au public adolescent que tout est possible, et ce, notamment en utilisant l'empouvoirement. Cette méthode consiste à employer des éléments normalement présentés comme étant négatifs et de les tourner en quelque chose de positif (Zine, 2010). Par exemple, lorsque Juliette se fait traiter de « grosse », elle vit un moment difficile, jusqu'à ce qu'elle décide d'employer le

même mot ouvertement devant les autres pour se décrire. Par conséquent, le film démontre que l'adolescence et l'école secondaire ne sont pas une finalité, mais seulement un passage obligé. Chaque personne doit trouver sa manière de parcourir cette étape ; l'affirmation de soi et les amitiés solides semblent être une issue présentée par le long métrage. C'est de cette manière qu'on reconnaît que le discours sous-jacent au scénario de *Jeune Juliette* est la reconnaissance de la difficulté que peut être la période de l'adolescence, ainsi qu'un message de soutien afin de persévérer et de s'affirmer positivement. L'adolescence ne se dévoile pas toujours comme un passage aisé, mais on rappelle qu'il a une durée limitée.

Un des éléments qui témoignent de manière explicite du ton adolescent adopté par le film, et donc de ce désir de ne pas proposer une œuvre lourde sur la question, est le choix de procéder à de nombreux ajouts ludiques à la postproduction. Ainsi, qu'il s'agisse des zooms dans l'image, des *splitscreen* lors de conversations, des balayages circulaires et latéraux pour les changements de scènes, ou encore du texte incrusté dans l'image afin d'appuyer les péripéties vécues par Juliette, tous ces éléments nous rappellent qu'il s'agit d'un film dédié aux jeunes. C'est par le fait même une manière très formelle suggérer à l'auditoire que l'adolescence et les années à l'école secondaire ne sont que passagères, voire éphémères. Le titre du film abonde également dans ce sens. Il propose que la jeunesse est mise de l'avant.

Par conséquent, le propos du film appuie une représentation positive et forte de l'adolescente. En effet, le récit véhicule des valeurs de réappropriation du corps et d'affirmation de son identité propre malgré les difficultés rencontrées. Ainsi, c'est Juliette, la protagoniste, qui soutient le discours intrinsèque à l'histoire par son cheminement d'acceptation et de réappropriation.

CHAPITRE 5

DISCUSSION DES RÉSULTATS

La section de discussion des résultats vise à revoir les éléments d'analyse abordés dans la partie précédente de manière à en faire ressortir les points principaux et à approfondir mon interprétation plus générale du corpus. Dans un premier temps, un retour individuel sur les analyses précédemment énoncées de chaque film sera effectué. Dans un second temps, une réflexion sur quelques éléments narratifs mis en commun entre les trois longs métrages sera proposée dans le but de répondre adéquatement aux questions et sous-questions de recherche.

Retour sur l'analyse de chaque film (rappel des éléments centraux)

1. Charlotte a du fun

À la suite de l'analyse présentée au chapitre précédent, il est possible de reconnaître que ce film normalise et valorise les relations de couple hétérosexuelles monogames, bien qu'il légitime également l'exploration sexuelle des adolescentes. On présente la sexualité libertine davantage comme un rite de passage, comme un volet transitoire de la vie d'une adolescente, puisque tôt ou tard, la honte d'avoir de multiples partenaires sexuels se manifesterait. Peut-être qu'on souhaitait ici critiquer le double standard, mais il n'en demeure pas moins que la recherche d'un partenaire et de l'amour monogame se présente comme un incontournable pour la protagoniste. Ce type de relation, même s'il est illustré comme étant potentiellement compliqué, est finalement normalisé et présenté comme accomplissement ultime.

Charlotte vit ainsi de grandes émotions au fil du récit. Entre la peine d'amour, l'attirance physique et psychologique, le désir sexuel, la honte et la déception, elle est ébranlée dans ses valeurs et amenée à se remettre en question. L'exploration sexuelle que vit Charlotte en première partie de récit est motivée par une rupture amoureuse. C'est à partir de ce moment qu'une quête émotive se déploie entre l'épanouissement à travers une sexualité

libertine et la confrontation de ce sentiment de liberté avec le jugement d'autrui menant à un sentiment d'humiliation. Elle choisit alors de punir son comportement en optant pour l'abstinence, voulant démontrer par le fait même qu'elle n'est pas uniquement la fille qui a plusieurs relations sexuelles. Ce parcours l'amène finalement à vouloir s'établir dans une relation amoureuse stable.

Bien que la sexualité de l'héroïne soit mise de l'avant dans ce récit et que le titre du film fasse référence à celle-ci, jamais l'image ne laisse entrevoir une hypersexualisation des personnages. Hypersexualiser des protagonistes fait ici référence à une caméra suggestive qui découperait le corps des adolescentes dans le but d'en révéler les formes et de l'objectiver, ainsi qu'à certains choix esthétiques tels qu'un habillement révélateur ou sexy. Sans pour autant suggérer que toute représentation du corps des femmes à l'écran serait problématique, on note que l'accent n'est pas porté sur le corps des protagonistes ou leur désir sexuel en tant que tel, mais plutôt sur leurs actions, leurs conversations et les péripéties du film.

L'utilisation du noir et blanc accentue d'ailleurs cette impression de neutralité qui émane des personnages. Inversement à l'utilisation de la couleur qui permettrait d'associer plus clairement certaines émotions (joie, mélancolie, etc.), le noir et blanc offre plutôt une impartialité. On ne cherche pas à insinuer une émotion ; on laisse le récit, les personnages et les dialogues être au centre de l'attention.

2. Une colonie

L'interprétation proposée précédemment laissait entendre qu'*Une colonie* souhaite encourager un développement fidèle à ses préférences et sentiments à l'âge adolescent. Cette période de croissance est présentée comme étant une phase d'assimilation où les jeunes tentent de se fondre dans la masse. Mylia parvient difficilement à intégrer le groupe d'adolescentes de son âge, compte tenu de ses intérêts, son milieu de vie et sa personnalité divergente. Tout au long du récit, la protagoniste cherche ainsi sa place et semble finalement la trouver à la fin du film. On semble alors valoriser l'affirmation du personnage malgré sa différence.

Mylia se présente comme une protagoniste timide et incertaine dans le contexte d'entrée à l'école secondaire. Le cheminement de l'héroïne l'amène à se questionner sur ses valeurs et ses aspirations, notamment en se comparant aux autres jeunes de son âge. Elle tente dans un premier temps de s'intégrer au groupe de Jacinthe, mais cette camaraderie se dévoile très inconfortable pour Mylia. C'est plutôt à travers sa relation d'amitié avec Jimmy que l'adolescente s'épanouit et parvient à être véritablement elle-même.

L'élément technique qui apparaît le plus significatif dans l'œuvre est le traitement de la caméra qui rappelle fortement celui employé dans les films documentaires. En effet, Dulude-De Celles a choisi d'adopter une perspective documentaire, ce qui évoque nécessairement une captation plus brute des personnages. À travers des plans plus rapprochés et une vision plus proche de la caméra épaulement, l'audience perçoit une émotion palpable via la représentation des protagonistes. De par ce choix de traitement cinématographique, la cinéaste ne sexualise pas les personnages et va, à l'inverse, les dévoiler sur le terrain de la neutralité. Autrement dit, sa caméra n'amène pas de connotation sexuelle, en découpant par exemple le corps des protagonistes. Au contraire, elle les montre de manière plus objective pour ainsi laisser place au récit et à l'évolution psychologique des personnages. Les divers éléments narratifs seront d'ailleurs abordés dans la seconde partie.

3. *Jeune Juliette*

En résumé des interprétations énoncées plus haut, on reconnaît que *Jeune Juliette* est un film qui soutient que l'adolescence n'est pas toujours facile, mais qu'il ne s'agit que d'une phase temporaire de la vie et qu'il y a moyen de la trouver agréable. Ce qui est difficile pour Juliette dans le récit est principalement l'intimidation dont elle est victime, ainsi que certains aléas de sa vie, comme le déménagement de son frère et la relation à distance avec sa mère. La progression de l'histoire laisse entrevoir que Juliette parvient à s'épanouir malgré ces moments pénibles, et ce, grâce à ses amitiés et sa capacité d'empouvoirement. En effet, Juliette arrive à se détacher des insultes qui lui sont adressées afin de se les réapproprier de manière positive.

Juliette se dévoile donc comme une adolescente perspicace et intelligente. La progression du récit la montre dans un premier temps comment étant en recherche de sa voix ; dans un deuxième temps, la protagoniste semble déployer de manière plus affirmée son identité et ses valeurs. Effectivement, des épisodes d'intimidation viennent sérieusement ébranler la protagoniste et la font s'interroger sur son apparence physique et sur sa place dans sa communauté. Ces moments difficiles auront par la suite pour effet de propulser l'héroïne dans une pleine affirmation d'elle-même. C'est ainsi que dans cette deuxième partie du film, on dénote l'utilisation de la méthode du détournement.

Sur le plan visuel, les ajouts textuels et visuels au montage (mots mentionnés par Juliette qui apparaissent dans l'image, ou encore, des changements de scènes par un balayage horizontal) apparaissent centraux. Ces éléments ludiques rappellent à l'auditoire qu'il s'agit d'un film sur l'adolescence, qu'il ne faut pas prendre entièrement au sérieux. En effet, l'œuvre se déploie comme alliant à la fois des thématiques délicates et ludiques. Ainsi, *Jeune Juliette* considère le contexte de l'adolescence pour ce qu'il est, c'est-à-dire une période qui allie l'innocence de l'enfant et l'expérience de l'adulte. Des réflexions entourant le film seront proposées dans la section suivante.

Analyse collective

Bien que les trois œuvres à l'étude présentent des récits, des discours, des personnalités, ainsi que des cheminements identitaires différents, plusieurs éléments thématiques, narratifs et cinématographiques semblent malgré tout les réunir. Sur le plan des thématiques, on retrouve dans les trois films les catégories de la vie sociale, vie familiale, de l'identité ainsi que de l'adolescence en tant que rite de passage. En ce qui concerne le fil narratif et le langage cinématographique, on retrouve l'enjeu de la remise en question existentielle, l'absence de représentations de technologies communicationnelles dans le récit, le refus des courbes narratives classiques, la dominance du « regard féminin » et l'omniprésence de certaines perspectives féministes. Ces éléments seront interrogés à savoir s'ils permettent ultimement de percevoir les films comme cadrant dans un discours

dominant hétéronormé, ou alors s'ils contribuent plutôt à une représentation diversifiée de l'adolescence.

1. Thématiques

Comme détaillé précédemment, les trois longs métrages du corpus abordent des thématiques similaires. Cette sous-section sera l'occasion d'explorer les similarités et différences dans le traitement de ces thématiques.

a) Vie sociale

La vie sociale des trois héroïnes met de l'avant certaines récurrences comme l'amitié, l'amour et la découverte de la sexualité. Bien qu'elles se présentent de manière différente, les relations amicales sont dépeintes comme étant centrales dans la vie des adolescentes, et ce, dans les trois films. La vision de l'amour, quant à elle, se développe de manière assez différente pour les trois personnages. Pour Charlotte, l'amour est initialement à éviter (à la suite de sa rupture amoureuse), mais devient ultimement l'objectif à atteindre. Pour Mylia, ce n'est pas un intérêt clairement affiché au commencement du film, mais on peut l'identifier davantage comme un désir manifeste en conclusion de récit, alors qu'elle révèle à Jimmy qu'elle croit l'aimer. Finalement, pour Juliette, l'amour apparaît davantage comme un souhait idyllique auquel elle aspire dès le commencement du film, notamment par son attirance envers Liam. Malgré les différences narratives, il est possible de constater que les trois longs métrages dirigent leurs protagonistes vers le développement d'un sentiment amoureux, quel que soit leur parcours identitaire, élément scénaristique pouvant être défini comme récurrent dans le cinéma pour ados (Doherty, 2002).

Par ailleurs, on reconnaît que le désir sexuel est manifeste pour les protagonistes des trois œuvres. En ce qui concerne Charlotte, on l'évoque de manière très explicite, alors que sa quête principale en première partie de film tourne autour de sa sexualité libertine. Dans le cas de Mylia, il est plutôt associé à une curiosité et une interrogation. L'héroïne découvre ce qu'est la sexualité principalement par les discussions et l'intérêt qu'elle porte

aux actions d'autrui. Elle semble également développer une attirance pour Jimmy. Pour ce qui est de Juliette, plusieurs scènes démontrent qu'elle est fortement attirée physiquement par Liam. Le désir sexuel de la protagoniste s'entremêle au sentiment amoureux qu'elle ressent à l'égard de l'adolescent. La sexualité se dévoile donc comme « une thématique récurrente, voire incontournable, puisque cette période de la vie [l'adolescence] est socialement définie comme étant celle durant laquelle surviennent les premières expériences sexuelles » (Boisvert, 2022, p. 94). On remarque ainsi que l'amour, l'amitié et la découverte de la sexualité sont des thématiques récurrentes dans les trois longs métrages analysés, mais également au sein du cinéma pour adolescent.e.s de manière plus large (Doherty, 2002).

Par moments, la manière de représenter la sexualité des adolescentes dans les films du corpus s'éloigne de normes souvent évoquées dans les productions audiovisuelles. Comme l'explique Stéfany Boisvert, dans les fictions pour ados, « les récits hétéronormatifs s'accompagnent habituellement d'une reproduction d'une vision traditionnelle des rôles de genre : les personnages masculins apparaissent plus agentifs, alors que les adolescentes sont davantage ignorantes face à la sexualité et à leur propre désir » (2022, p. 94). Michele Meek abonde dans le même sens dans son ouvrage *Consent Culture and Teen Films* : « In sexual situations, the cultural presumption is that a man or boy would desire and initiate a sexual encounter, while a woman or girl would respond subtly to that desire as the gatekeeper » (p. 63). Ainsi, selon les deux autrices, le cinéma de l'adolescence illustre des récits hétéronormatifs qui suggèrent un comportement de soumission de la part des femmes et inversement de domination de la part des hommes. Or, il est possible de constater que *Charlotte a du fun* et *Jeune Juliette* ne cadrent pas entièrement avec cette vision traditionnelle et répétée des rôles de genre. *Charlotte a du fun* va plutôt explorer le désir féminin assouvi et contrôlé par la protagoniste. On la voit effectivement initier des interactions physiques avec quelques jeunes hommes. De son côté, *Jeune Juliette* présente un désir sexuel affranchi et omniprésent dans le quotidien de l'héroïne. On dévoile d'ailleurs son désir à quelques reprises, alors que la caméra découpe le corps de Liam, évoquant par la même occasion l'état de rêverie dans lequel se trouve la protagoniste lorsqu'elle idéalise cet adolescent.

En revanche, un autre type de récurrence scénaristique est identifiable à travers cette représentation plus affirmée de la sexualité des deux adolescentes. En effet, « les adolescentes qui osent “déroger” des normes afin d’exprimer plus librement leur désir ou d’avoir une sexualité plus active, avec plusieurs partenaires différents, sont par conséquent souvent “punies” ; leur parcours se termine de manière négative » (Boisvert, 2022, p. 95). On reconnaît par l’affirmative que le parcours de Charlotte et Juliette, où l’agentivité sexuelle est davantage manifeste, se termine de manière abrupte. Après avoir constaté que son équipe de travail savait qu’elle avait de multiples partenaires, Charlotte vivra un brutal épisode de *slut shaming* qui la conduira à vouloir être abstinente. De son côté, Juliette déchant violemment de sa vision idyllique de Liam, adolescent qu’elle croyait aimer après que celui-ci ait nié l’avoir embrassée. Ainsi, bien que l’on présente des personnages féminins aux commandes de leur désir sexuel, elles sont finalement déçues et forcées à revoir leur intérêt sexuel. Cette récurrence narrative, où une déception suit nécessairement un désir sexuel affirmé de la part de personnages féminins semble donc apparente dans les deux films.

b) Vie familiale

Le contexte familial des trois héroïnes se présente de façon assez opposée. Dans *Charlotte a du fun*, on a choisi de retirer entièrement la présence des adultes. Ainsi, la relation familiale est inexistante. *Une colonie* affiche un environnement familial rural où la campagne agit comme trame de fond. On sent rapidement par ailleurs que la relation des parents de Mylia est fragile. Dans cette progression d’idées, le couple se séparera à la fin du récit, laissant place à un déménagement non souhaité par l’adolescente. Enfin, pour *Jeune Juliette*, la famille se déploie dans un contexte monoparental. On comprend que sa mère a quitté le foyer alors que Juliette était enfant et que depuis, elles vivent à distance. Juliette vit donc seule avec son père et son frère, avec qui elle s’entend relativement bien. On comprend qu’en termes de schémas familiaux, les représentations sont donc très diversifiées dans les trois films. Est-ce une représentation davantage à l’image des contextes familiaux contemporains? Ainsi, à l’inverse de la représentation de l’amour et de la sexualité, où les trois héroïnes se rejoignent par leur expérience, les schémas familiaux des longs métrages sont quant à eux davantage distincts.

À mon sens, cette représentation plus hétéroclite de la famille est certainement due à des motivations différentes de la part des réalisatrices. Dans *Charlotte a du fun*, on a préféré retirer les adultes afin de laisser entièrement place aux actions des adolescent.e.s. Pour *Une colonie*, l'enjeu de la séparation parentale est important dans la conclusion du cheminement personnel de Mylia. Du côté de *Jeune Juliette*, on a opté pour un foyer monoparental, ce qui mène l'héroïne à devoir choisir entre ses parents. Elle souhaite rejoindre sa mère lors de moments plus difficiles, afin de quitter sa ville actuelle. Les trois films ont ainsi des motifs scénaristiques bien différents pour justifier leurs schémas familiaux. Ainsi, l'expérience de vie propre aux adolescentes semble pour sa part entrer davantage dans certaines normes et codes souvent attribués aux jeunes, à l'inverse de la famille qui est représentée de manière moins uniforme.

c) Identité et adolescence comme rite de passage

Cette catégorie thématique regroupe les éléments qui s'avèrent les plus distinctifs dans le parcours des trois protagonistes. Elle rassemble ainsi leurs états d'esprit, ainsi que leurs processus émotionnels et psychologiques, tels que représentés dans les trames narratives. Pour ce qui est de Charlotte, elle se développe à travers une quête de liberté et d'épanouissement personnel. Cette quête se présente comme une remise en question existentielle, où elle cherche à concilier ses désirs sexuels à son environnement normatif. C'est ainsi qu'une progression émotionnelle sera vécue par l'héroïne qui tente d'atteindre un équilibre dans sa vie affective. Ensuite, on constate que Mylia est davantage dans une quête d'apprentissage et de découverte de soi. Effectivement, au sein de sa quête existentielle perce un dilemme : se fondre dans la masse ou accepter sa dissemblance. Elle est également habitée par une dualité, tiraillée entre son mode de vie rural et la communauté étudiante plus citadine. De ce fait, sa quête existentielle s'ancre véritablement dans l'acceptation de sa différence. Finalement, la quête de Juliette se déploie au confluent de l'affirmation de soi et de l'apprentissage. Elle vit une remise en question qui la confronte tout particulièrement dans son rapport à son corps et à sa différence face aux autres jeunes de son âge. Son développement émotionnel est alors teinté par une affirmation de soi soutenue.

On note en somme que les trois grands cadres thématiques s'entrecroisent dans les films à l'étude. Cela révèle entre autres que le cinéma de l'adolescence traite de thèmes souvent similaires, rappelant du même coup que les codes du genre sont bien définis. Les réalisatrices, bien qu'elles proposent des trames narratives distinctes, parviennent à se rejoindre quant aux fondements du développement identitaire de leurs héroïnes et de l'environnement dans lequel celles-ci évoluent. On comprend alors que la représentation de la période de l'adolescence implique quasi systématiquement de se concentrer sur les relations amicales et amoureuses, la naissance du désir sexuel, la présence et le poids du cadre familial, ainsi que sur le développement identitaire d'un.e protagoniste, le tout au croisement de la remise en question existentielle et de l'affirmation de ses valeurs. Le sujet sera d'ailleurs développé davantage dans la prochaine section.

2. L'adolescence comme période de remise en question

Un des forts points communs identifiables au sein des trois œuvres est que les héroïnes sont toutes à leur façon en contexte de remise en question. Il n'en demeure pas moins que les sujets principaux des films et leurs approches narratives sont très variés.

Pour *Charlotte a du fun*, le récit s'articule principalement autour de la découverte sexuelle et amoureuse. La remise en question de la protagoniste passe par cette exploration sexuelle, puisque c'est celle-ci qui entraîne des questionnements quant à ses valeurs et aspirations profondes. Dans *Une colonie*, le sujet principal se dévoile être la découverte de soi et l'acceptation de sa différence. Par conséquent, l'identité de l'héroïne se développe autour de son interrogation quant à la manière de se présenter aux autres, tout en restant fidèle à ses valeurs et aspirations. *Jeune Juliette* a pour trame narrative principale de dévoiler l'adolescence comme un passage obligé, parfois difficile, parfois agréable. La remise en question du personnage s'articule alors autour de la traversée de ce parcours cahoteux et abrupt par moments. Elle progresse de façon à trouver une manière de s'épanouir malgré les difficultés rencontrées.

Cela dit, lorsqu'on met en perspective les trois films, on ne peut s'empêcher de constater plusieurs récurrences dans la remise en question des héroïnes. Cet élément narratif des

trois œuvres est possiblement identifiable dans le cinéma de l'adolescence en général. Lachance et al. définissent en effet les questionnements qui surgissent lors de la période de l'adolescence de manière bien spécifique.

Le monde, que l'adolescent voit d'un regard nouveau, lui apparaît souvent comme un espace immense, infini. Cette soudaine sensation d'immensité peut tout autant susciter chez lui des sentiments d'exaltation envers ces espaces nouveaux qu'il rêve d'explorer, que des angoisses, une sensation de vertige. [...] De nombreux films représentent la volonté de l'adolescent d'affronter ces espaces qui le terrorisent. [...] À la suite de ces bouleversements des représentations du monde et de l'espace, l'adolescent peut avoir le sentiment qu'il "ne sait plus où il habite". Du fait de sa quête d'autonomie, il devient également ambivalent envers les espaces qu'il considérait auparavant comme familiers, notamment son propre domicile. Il se sent souvent "étouffé" ou "cloîtré" dans l'espace familial ou scolaire. (2013, p. 41-44).

En effet, dans les trois longs métrages à l'étude, on identifie la découverte « d'espaces nouveaux » et celle-ci déstabilise les différentes protagonistes. Les questionnements existentiels des trois héroïnes prennent racine dans une ambivalence face à leurs « espaces familiers », qu'elles vont finalement interroger. On reconnaît que ces interrogations peuvent être le fruit du passage entre le monde de l'enfance et celui du monde adulte. *Une colonie* et *Jeune Juliette* mettent en scène des adolescentes de première secondaire, donc qui vivent concrètement cette sortie de la naïveté souvent associée à l'enfance. Pour *Charlotte a du fun*, le contexte du magasin de jouets maintient les personnages de quatrième et cinquième secondaire dans un univers enfantin. Comme le soutient Sophie Lorain, celui-ci rappelle qu'elles sont de jeunes adolescentes avec un pied dans l'enfance et l'autre dans le monde adulte (Arsenault, 2018).

Pour d'autres chercheur.se.s, la représentation adolescente au cinéma propose davantage une vision issue de l'imaginaire adulte, plutôt que pleinement représentative de l'adolescence. Pour Meek, les films pour ado s'apparentent plutôt à un reflet de certaines idées qu'entretiennent les adultes sur l'adolescence : « The teens conjured by "teen films" reside more in adults imaginations than in reality, and the plots often contain recycled narrative patterns. [...] Teen films both reflect and influence ideas about

adolescents, even though they are not always representative of actual youth. » (2023, p. 12).

L'autrice met ainsi en lumière des modèles narratifs récurrents (traduit de *recycled narrative patterns*) dans le cinéma pour ados. Considérant les thématiques souvent semblables des trois films à l'étude, on constate qu'ils exploitent des codes bien définis de ce genre cinématographique. Dans le cas présent, on peut identifier que la remise en question des personnages s'est imposée aux trois réalisatrices. Elles adoptent donc toutes cette vision de l'adolescence comme étant une période de quête émotionnelle qui mène à un questionnement existentiel. Cela nous amène à nous questionner : pourquoi la remise en question est-elle quasi systématiquement omniprésente dans le cinéma de l'adolescence? Michele Meek propose potentiellement un élément de réponse. Elle rapporte les propos de Timothy Shary en ce qui concerne la représentation de l'adolescence à travers la lunette des adultes :

The prevailing assumption has been that “adults could portray the youth experience based on their personal memories and current observations; the only creative input young people actually had was in performing the roles adults designed for them. As a result, Shary notes, “screen images of youth have always been traditionally filtered through adult perspectives. (*Teen Movies: American Youth on Screen*, Shary, 2005 cité dans Meek, 2023, p. 11).

Considérant que la représentation de l'adolescence se construit en majeure partie via les souvenirs et la nostalgie des réalisateur.ice.s d'âge adulte, il serait possible d'affirmer que l'élément narratif récurrent de la quête existentielle s'apparente à la remémoration de leur propre adolescence. En entrevue à *Ciné-Bulles*, Geneviève Dulude-De Celles confirme du moins cette proposition en affirmant que :

Le regard que je pose est celui de la petite fille que j'étais. [...] J'ai voulu revisiter une période de mon enfance et de mon adolescence. Quand j'ai écrit le scénario, je m'adressais à moi-même. [...] J'ai voulu être au plus près de l'adolescence sans faire sentir que j'étais une adulte qui raconte l'adolescence. Nous avons tous une expérience associée à cette période charnière. (Coulombe, 2019).

Elle atteste par conséquent qu'elle s'est directement inspirée de sa propre expérience pour représenter l'héroïne et son cheminement. La quête existentielle de Mylia peut ainsi être attribuable au souvenir de la réalisatrice par rapport à son adolescence. Étant toutefois consciente de ce geste, la cinéaste a tenté de ne pas faire sentir son regard d'adulte. Pour ce qui est de Anne Émond, elle soutient concernant son héroïne Juliette en entrevue à la radio de Radio-Canada que « ça ne vient pas de nulle part, c'est-à-dire que toute mon adolescence j'étais *toutoune*, grosse, *chubby*, peu importe le mot! [...] La comparaison s'arrête là par contre, dans le sens où j'étais gênée, mal dans ma peau. C'est comme si par *Jeune Juliette*, j'ai répondu à mes détracteurs de l'époque, c'est-à-dire que j'ai réécrit l'histoire [...] Quand on a 25, 35, 40 ans, on repense à cette période-là, puis on peut en rire aussi. Pour moi c'était important de montrer ça. » (Leclair, 2019). Ainsi, pour sa part, la réalisatrice a choisi de réinterpréter son adolescence dans une optique plus affirmée et humoristique. De ce fait, les deux cinéastes se sont en effet basées sur leur propre expérience de l'adolescence (et du souvenir de celle-ci) pour créer leur film.

3. Absence de technologie et de courbe narrative classique

On identifie que les trois films du corpus présentent cet élément singulier dans leur trame narrative de n'afficher aucune technologie. En effet, on ne présente ni cellulaire, ni ordinateur, ni objets numériques. Ce choix narratif des trois cinéastes a particulièrement retenu mon attention, considérant que les appareils numériques font grandement partie de la vie des adolescentes et adolescents de nos jours, notamment pour le développement de leurs relations amicales et amoureuses. Ainsi, si les réalisatrices avaient souhaité s'ancrer de manière explicite dans leur époque de production, on aurait été en mesure de percevoir quelques technologies à l'écran. Le choix qui semble avoir été fait dans le cadre des trois longs métrages est plutôt le contraire, soit de créer un espace-temps sans limites temporelles. Il devient par le fait même plus difficile de définir clairement à quelle époque ils appartiennent. Anne Émond rapporte d'ailleurs en entrevue : « j'avais envie de placer le film dans un contexte un peu intemporel. Pour moi, c'est juste comme la jeunesse à une certaine époque » (Leclair, 2019).

Ce choix narratif singulier semble témoigner d'une vision du monde propre aux réalisatrices, vision qui se veut non seulement intemporelle, mais également imprégnée d'un certain romantisme, voire d'une nostalgie. Cette absence de technologies témoigne en effet d'une vision poétique de l'adolescence où les jeunes ne sont pas associées à une époque historique spécifique. Elles sont plutôt situées dans leur contexte en fonction des éléments du récit, tels que les mœurs en place et les idéologies véhiculées, par exemple la dynamique des écoles fréquentées, les codes langagiers, les styles vestimentaires, ou encore les thèmes abordés. En effet, considérant que les longs métrages abordent des enjeux tels que la diversité corporelle et la sexualité positive, il est possible d'identifier approximativement dans quelle période historique ils se positionnent. Voilà peut-être l'objectif des réalisatrices derrière cette proposition narrative : laisser les protagonistes et les éléments du récit guider l'ancrage temporel.

Dans un deuxième temps, sur le plan scénaristique, on reconnaît que les trois œuvres n'affichent pas de courbe narrative classique. Les trois adoptent plutôt la méthode de l'enchaînement de péripéties qui mènent ultimement à une certaine conclusion du récit. Bien qu'il soit possible de percevoir des éléments déclencheurs, les longs métrages ont la particularité d'en dévoiler plusieurs petits qui se glissent au sein des péripéties, et ce, sans jamais proposer de *climax*.

Cette proposition scénaristique témoigne de la vision des réalisatrices en ce qui a trait à l'adolescence. Leurs perspectives d'adulte semblent se rejoindre sur l'idée que l'adolescence constitue davantage une période platonique et parfois insatisfaisante. Le fait de ne pas employer de courbe narrative classique illustre en effet cette vision puisqu'elle ne présente pas d'élément déclencheur fort, ni de montée dramatique prononcée, ni de climax, ni de dénouement concret. Cette construction narrative spécifique et cette manière de représenter le quotidien des adolescentes témoignent de la perception des cinéastes vis-à-vis de cette période, soit que celle-ci rassemble une série d'événements plus ou moins banals.

4. Regard féminin et perspectives féministes

Bien que les trois longs métrages affichent des trames narratives différentes, on semble tout de même y percevoir un « regard féminin » grâce à l'utilisation de la caméra, tel qu'il a été démontré précédemment. *Charlotte a du fun* se déploie dans une présentation très neutre de l'environnement, notamment avec l'utilisation du noir et blanc. *Une colonie* adopte une perspective qui frôle le documentaire par son traitement de la caméra qui inclue entre autres beaucoup de plans rapprochés. Enfin, *Jeune Juliette* se présente dans une esthétique plutôt ludique qui renforce l'idée que le film est destiné à un public adolescent. Quoi qu'il en soit, les trois héroïnes sont systématiquement présentées de manière neutre, sans jamais être hypersexualisées. La caméra ne tente à aucun moment de traduire un regard objectivant de celles-ci, proposant par le fait même une vision opposée au *male gaze*, puisque les adolescentes agissent comme sujets plutôt que comme objets. Le fait qu'on retrouve cette façon d'utiliser la caméra de la part des trois réalisatrices n'est pas anodin.

L'emploi du « regard féminin » signifie également que les films révèlent l'expérience propre des protagonistes féminins. Non seulement leur expérience est-elle mise de l'avant, mais ce sont elles qui dirigent l'action. Elles font preuve d'agentivité dans leur quotidien. Elles sont ainsi dépeintes de manière contraire à ce qui est critiqué dans certains ouvrages, tels que *Feminist Media Studies* d'Alison Harvey : « When women, queer people, and people of colour appear in the media, they tend to be framed and portrayed in limited, repetitive ways, in stereotypical or otherwise oversimplified types of characterizations » (2020, p. 59). Les trois films s'opposent ainsi aux conventions narratives classiques du cinéma, dans lesquelles l'homme contrôle l'action. Représenter les personnages féminins comme ayant une agentivité s'oppose en effet à la théorie du *male gaze* où, selon Laura Mulvey :

Les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard. [...] [l'homme] est celui qui fait progresser l'histoire, celui qui agit. L'homme contrôle la part fantasmatique du film et apparaît ainsi comme le représentant du pouvoir en un sens précis : il est le relais du regard du spectateur (1975, p. 369-370).

Effectivement, les films du corpus permettent à l'auditoire de ressentir les émotions vécues par les protagonistes (Brey, 2020). De manière plus concrète, on perçoit le « regard féminin » dans *Charlotte a du fun*, d'abord dans la façon dont la protagoniste s'approprie son corps. Charlotte s'affirme ouvertement et vit ses relations libertines. L'intrigue tourne toujours autour d'elle, sa vie et ses mésaventures. Le récit concerne ses hauts et ses bas ; c'est donc elle qui est le centre de l'histoire et qui, par le fait même, en dirige la progression. En ce qui concerne *Une colonie*, il est également possible de percevoir que Mylia détermine l'intrigue. Malgré sa timidité, elle demeure le point central autour duquel s'articulent les péripéties. C'est l'évolution de son expérience scolaire, familiale et sociale que l'on suit tout au long du film. Pour ce qui est de *Jeune Juliette*, le « regard féminin » se présente notamment par le fait que Juliette est notre unique centre d'intérêt. Le public est témoin de ses bons et moins bons moments. Elle oriente alors le déroulement du récit de par ses affirmations et décisions. De plus, dans ce même ordre d'idées, on relève que deux des trois longs métrages analysés portent le prénom de l'héroïne (*Charlotte a du fun* et *Jeune Juliette*). Ce choix, qui semble de prime abord assez banal, révèle finalement de manière explicite que le point de vue du récit leur est accordé. On soutient d'emblée que le public assistera au parcours des protagonistes. Il s'agit par le fait même d'une autre façon de reconnaître que les œuvres proposent un *female gaze* et une mise en valeur du point de vue spécifique des adolescentes.

À la suite de ces constats concernant la représentation égalitaire des héroïnes sur les plans psychologiques et physiques, une question demeure. Dans plusieurs entrevues, dont celle accordée à *Tout le monde en parle* en 2018, les propos tenus par Sophie Lorain apparaissent comme étant parfois dérangeants, considérant qu'ils s'opposent à certaines pensées féministes, telles que celle des Réalisatrices équitables. Dans cette entrevue, elle affirmait ne pas adhérer à l'idée de la parité des quotas dans le milieu artistique (Roy, 2018). Ainsi, malgré une position ambivalente face à certains enjeux féministes, comment concevoir que la cinéaste présente tout de même un « regard féminin » et une vision possiblement féministe de la protagoniste de son film? Comment explique-t-on que les réalisatrices représentent toutes leur héroïne avec une certaine visée féministe?

Comme le rapport *Qui filme qui? Vers des représentations équilibrées devant et derrière la caméra* (2021) des Réalisatrices équitables l'a démontré, la présence grandissante des femmes derrière la caméra tend à changer la façon de créer et déployer les films. C'est ainsi que les personnages tendent à se diversifier dans leur représentation générale. On note entre autres que les réalisatrices accordent davantage de premiers rôles aux femmes (84%), plus de personnages féminins ne sont pas considérés comme minces (33%) et les personnages féminins affichent plus de complexité et de profondeur psychologique (60%). On peut alors reconnaître que les trois œuvres à l'analyse tendent à confirmer les propos énoncés dans ce rapport. Il nous est donc possible de réitérer le fait que la manière dont les réalisatrices représentent les femmes à l'écran est possiblement différente et plus diversifiée que ce que proposent les films de leurs homologues masculins. Cette potentialité proviendrait notamment du fait que les réalisatrices ont une expérience sociale différente de celle des hommes. Ce qui distingue considérablement les films (dans le cas des trois à l'étude) est l'absence d'objectivation du corps des femmes, le fait que les héroïnes dirigent concrètement l'intrigue, ainsi que la reconnaissance de leur complexité psychologique et identitaire. Ainsi, le corpus ouvre sur une diversité via le « regard féminin ». De ce *female gaze* présent au coeur du déploiement des personnages, on entrevoit nécessairement un angle féministe. Les cinéastes ont fait le choix de présenter leurs héroïnes de manière à ce que leur apparence physique ne soit jamais concrètement un élément de considération. L'accent est plutôt porté sur les actions du récit, qui sont d'ailleurs dirigées par les protagonistes. Par leurs prises de décisions qui permettent de faire progresser le récit, on comprend qu'elles s'approprient leur avenir. Ce choix des réalisatrices de représenter des adolescentes ayant le contrôle sur leur destinée m'apparaît très clairement comme une perspective féministe.

Par ailleurs, à travers la mobilisation de récits qui mettent l'accent sur le vécu de protagonistes féminins et sur l'utilisation d'un « regard féminin », il est effectivement possible de dénoter une perspective potentiellement féministe dans les trois films. D'abord, on peut percevoir à travers le fil conducteur des trames narratives un ton féministe plus général. On retrouve des thèmes tels que l'appropriation du corps,

l'appropriation de sa sexualité et le droit de changer d'idées (*Charlotte a du fun*). On retrouve également une légitimation du fait de se sentir différente des autres (*Une colonie*). On note aussi l'appropriation et l'acceptation de son corps et la légitimation du sentiment de latence ou même de vide lors de la période de l'adolescence (*Jeune Juliette*). Ainsi, les directions narratives tendent toutes vers l'épanouissement des adolescentes. En effet, les récits valorisent l'incarnation du plein potentiel des protagonistes féminins, ce qui en soi peut être lu comme étant féministe. Étant une approche plus individualiste, on reconnaît qu'il s'agit d'un féminisme dit néolibéral. Effectivement, représenter les personnages comme étant aux commandes de leur corps et de leur quotidien les place nécessairement dans une vision assez néolibérale. Cela dit, puisque la recherche souhaite mettre en relation les trois films, on peut relever que le féminisme néolibéral sous-jacent aux longs métrages s'ancre également dans une lutte plus grande. À mon sens, représenter de manière plus juste et équitable les femmes à l'écran peut prendre part à un combat féministe plus large. C'est ainsi qu'il est possible d'identifier une sororité entre réalisatrices.

Ensuite, sur le plan de la technique, tel qu'abordé précédemment, on reconnaît que les trois longs métrages ne présentent pas de vision phallogcentrique. La caméra sert l'avancement du récit et la progression psychologique des protagonistes. Certaines méthodes telles que les rails circulaires évoquant une certaine instabilité (*Charlotte a du fun*) et les ajouts de textes dans l'image qui amènent une dimension ludique (*Jeune Juliette*) permettent d'enrichir cette vision adolescente proposée par les récits. Cette manière bien particulière de représenter les protagonistes par l'image sous-tend une certaine liberté d'action en affirmant qu'il est justifié qu'elles aient des incertitudes, du plaisir et qu'elles vivent des montagnes russes d'émotions. Par conséquent, les choix techniques réaffirment qu'il est légitime pour les adolescentes de se sentir ainsi, ce qui amène en quelque sorte une perspective féministe.

Enfin, le discours intrinsèque des œuvres appelle également à une proposition potentiellement féministe. En effet, *Charlotte a du fun* invite les adolescentes à explorer leur sexualité et ultimement à tomber amoureuse. Pour ce qui est d'*Une colonie*, on propose plutôt de développer son affirmation de soi malgré sa différence. En ce qui a trait

à *Jeune Juliette*, il est suggéré que l'adolescence a ses hauts et ses bas, mais qu'il y a moyen d'apprécier cette période. Quoi qu'il en soit, les trois scénarios traduisent des réalités d'adolescentes bien différentes au parcours identitaire en mouvance. On affirme qu'il est correct d'avoir des imperfections ; c'est pourquoi les récits suggèrent que la découverte et l'acceptation de soi sont la meilleure manière de s'épanouir. Ce discours sous-jacent, commun aux trois œuvres du corpus, est ainsi teinté d'un féminisme néolibéral puisqu'on invite le public à valoriser l'empouvoirement et l'épanouissement des adolescentes, quels que soient leurs traits de personnalité et aspirations, mais toujours selon un point de vue individualiste plutôt que collectif.

5. *Cadrer ou décadrer du discours dominant?*

À travers l'analyse des perspectives féministes que semblent adopter les films à l'étude, on constate néanmoins plusieurs normes genrées persistantes. Effectivement, on note que les longs métrages se construisent en valorisant des relations hétérosexuelles et une binarité de genre. Comme l'affirme Boisvert : « La majorité des couples et relations sexuelles représentés [dans les fictions adolescentes] répondent au script hétérosexuel dominant. Bien que les personnages LGBTQIA+ soient présents en nombre croissant dans ces séries, leurs sexualités demeurent peu souvent montrées dans des scènes intimes » (Boisvert, 2022, p. 94). En effet, les trois héroïnes se définissent comme hétérosexuelles. On identifie un seul personnage secondaire au sein des trois longs métrages (Léanne, dans *Jeune Juliette*) qui s'affirme comme étant lesbienne. Cependant, outre son *coming out* auprès de Juliette et les deux baisers que les adolescentes vont échanger, sa réalité relationnelle ou son désir sexuel ne seront jamais abordés.

On remarque ainsi que « le script hétérosexuel relationnel demeure le plus fréquent et s'accompagne d'une reproduction par les personnages féminins principaux de plusieurs codes de la "féminité préférentielle" » (Boisvert, 2022, p. 111). Le concept de l'*emphasized femininity* de Meyer et Milestone fait référence à certains stéréotypes féminins tel qu'être sensible, gentille, féminine et de bien paraître afin d'attirer les hommes (2012, p. 20-21). On reconnaît cependant que ces caractéristiques ne s'appliquent pas entièrement aux films du corpus, puisque la caméra ne dévoile pas un *male gaze* et que

les trois héroïnes affichent un certain empouvoirement face aux événements de leur quotidien. Elles ne sont donc pas dépeintes comme particulièrement séduisantes aux yeux des hommes, ou encore, singulièrement émotives. Cela dit, on remarque tout de même dans les longs métrages une domination du script hétérosexuel. Par conséquent, un peu comme Meyer et Milestone le suggèrent, nous pouvons affirmer que la représentation des femmes dans la culture populaire s'arrime bien souvent aux normes binaires du genre.

Plus encore, bien qu'une certaine agentivité sexuelle soit perceptible dans *Charlotte a du fun* et *Jeune Juliette*, les réalisatrices ont fait le choix de ne pas montrer leurs protagonistes entièrement enclines à entretenir une sexualité assumée et libertine. On ouvre la porte à cette possibilité, sans toutefois concrétiser cette pensée. Tel qu'il a été soulevé précédemment, après avoir donné l'occasion aux deux personnages d'explorer leur sexualité, une rude déception s'ensuit. C'est ainsi que l'épanouissement sexuel des héroïnes est interrompu brutalement à la suite d'un événement désenchanteur. Pour *Charlotte a du fun*, il s'agit du moment où Francis, le collègue de travail, souligne qu'elle a entretenu une relation sexuelle avec l'ensemble de ses confrères. À partir de ce moment, l'héroïne vit un violent épisode de *slut shaming*. Dans *Jeune Juliette*, le désenchantement de la protagoniste survient lorsqu'elle discute avec Liam, adolescent avec qui elle a eu une relation intime, mais qui la discrédite ensuite. Juliette vit ainsi une déception amoureuse. On constate par conséquent que les films ne présentent pas des personnages ayant concrètement une sexualité saine et épanouie. Elles sont plutôt désillusionnées et même punies pour leur sexualité. Ce choix narratif n'est pas anodin puisqu'il révèle une perspective assez conservatrice concernant la sexualité féminine.

Les actions des protagonistes cadrent donc avec une représentation binaire et hétéronormative généralisée. En effet, l'identité de genre et l'orientation sexuelle des trois héroïnes sont tenues pour acquises. On n'illustre aucun questionnement de leur part en ce sens. Bien que dans la dernière décennie, les réflexions entourant la binarité et l'identification de genre aient pris une grande importance chez les jeunes, notamment par une incarnation plus fluide du genre, les films en font abstraction. *Jeune Juliette* laisse seulement entrevoir une brèche qui ne sera finalement pas exploitée. En effet, lorsque

Léanne annonce à Juliette son homosexualité, elle l'embrasse. Juliette, qui s'identifie comme hétérosexuelle, le prend alors très mal et cela crée un conflit entre les deux adolescentes. Cela dit, en conclusion du long métrage, alors qu'elles se sont réconciliées, Juliette et Léanne s'embrassent de façon assumée dans la place d'accueil devant un grand nombre de jeunes. Ainsi, le film ne présente pas que des modèles hétéronormatifs unilatéraux en ce qui concerne les relations de couples et d'amitié. C'est pourquoi un questionnement entourant la fluidité de genre et l'orientation sexuelle est selon moi identifiable dans le film, mais il aurait pu être développé davantage.

On note par conséquent de manière générale que la diversité sexuelle et ethnique est vraiment reléguée au second plan. Comme le suggère Stéfany Boisvert concernant plus spécifiquement les séries Netflix, « la logique semble être d'encourager la diversité, mais tout en concevant que celle-ci s'évalue encore à l'aune d'une norme » (2019, p. 21). Ainsi, les protagonistes des longs métrages sont en grande majorité hétérosexuel.le.s, blanc.he.s et tiennent pour acquis leur identité de genre comme étant homme ou femme cisgenre. Les seules exceptions à cette norme blanche et hétérosexuelle sont un jeune homme noir (sans prénom) avec qui Charlotte a une relation sexuelle, Jimmy, l'ami de Mylia qui est d'origine autochtone, ainsi que Léanne, la meilleure amie de Juliette qui s'affirme comme étant lesbienne.

Dans le même ordre d'idées, Michele Meek reconnaît de manière générale que la diversité sexuelle est peu représentée dans le cinéma de l'adolescence.

I recognize too that adolescent sexuality is not a single monolithic idea but rather a range of desires, experiences, and subjectivities, some of which are more visible than others in the genre. For example, trans, nonbinary, gender-questioning, and bisexual teens remain less commonly depicted—even now. Topics, themes, characters, and plots for teen films are not only crafted by adults but also filtered by an industry that relies on producing popular content marketed to a wide audience for economic gain. Thus, I would argue that omission does not necessarily suggest the lack of importance of an issue among actual youth but rather signals a lack of mainstream focus and acceptance in adult society. Adolescent sexuality ultimately exists within an adult world of laws, rules, and cultural meanings and yet is also full of its own rebellions, contradictions, and resistances. [...] As a result, the definition of

“teen film” has leaned white, heterosexual, and cisgender. (2023, p. 9-10 et 13).

L'autrice avance ainsi l'idée que le cinéma de l'adolescence est orchestré par un monde adulte. Celui-ci crée des films qui passent dans un filtre propre à l'industrie cinématographique, dans une optique de viser un large auditoire et de faire du profit. Cette façon de faire illustre selon Meek un manque général d'acceptation de la part des adultes concernant la diversité présente chez les jeunes. Cela a pour résultat que le cinéma de l'adolescence est fréquemment présenté comme étant blanc, hétérosexuel et cisgenre. Dans le cas des films du corpus, comme mentionné précédemment, les cinéastes semblent incarner en images une vision nostalgique de la période de l'adolescence. Cette vision, qui passe notamment par le choix narratif d'occulter toute technologie, crée un espace intemporel qui paraît faire écho à leur propre adolescence. Si les longs métrages s'inspirent bel et bien des réalisatrices et de leur expérience de l'adolescence, on peut également émettre l'hypothèse que la non-expression des diversités sexuelle et ethnique lors de leur adolescence a pu engendrer une difficulté à imaginer celle-ci dans leur œuvre.

Par conséquent, il est possible de relever que les films s'inscrivent dans une forme de conformisme provisoire. Éric Macé propose concernant plus spécifiquement la programmation de contenus télévisuels qu'elle « ne peut être ni tout à fait progressiste, ni tout à fait conservatrice : elle est fondamentalement et nécessairement conformiste, mais d'un conformisme provisoire et réversible en fonction des modes, de plus ou moins grande stabilisation idéologique et institutionnelle » (2003, p. 133). Ainsi, bien que le contenu des films à l'analyse apparaisse avant-gardiste, voire féministe tel qu'expliqué dans la partie précédente, les dénouements des intrigues tendent à démontrer qu'ils adhèrent à un certain conformisme. Même si les scénarios souhaitent en quelque sorte montrer des réalités autres et explorent des avenues moins normatives, il nous est possible de constater que cette vision marginale ne domine pas. En effet, le discours hétéronormatif apparaît comme étant persistant et refait surface de manière répétée dans les trois films du corpus.

Le cinéma pour adolescent.e.s, souvent présent dans les salles lors de la saison estivale, cherche à s'adresser à un large public. Comme le démontrent Meek et Macé, le récit opte alors pour une représentation plus normative et binaire qui toucherait, selon l'industrie, un plus grand nombre de jeunes. Par le fait même, il est sous-entendu que des personnages principaux cadrant dans certaines normes sociétales, telles que l'hétérosexualité, le fait d'être caucasien et de ne pas questionner son identité de genre, permettrait à plus d'adolescent.e.s de se reconnaître. N'était-ce pas possible pour une adolescente hétérosexuelle de s'identifier à une protagoniste lesbienne? Ou à une femme blanche de s'identifier à une protagoniste noire? D'après les idéologies véhiculées par l'industrie cinématographique et les compagnies de production, cela semblerait plutôt difficile. On reconnaît également le cinéma pour adolescent comme prenant part à ladite culture populaire. Sandrine Galand propose d'ailleurs que « la culture populaire ne sera jamais radicale. C'est tout simplement impossible puisque, pour être radicale, il lui faudrait se saboter, c'est-à-dire qu'elle renverse le système capitaliste qui la fonde puisque ce système se reconstitue dans les objets culturels qu'il produit. Pour Fiske "une marchandise est une idéologie matérialisée". » (p. 85).

Néanmoins, depuis la décennie 2020, certains diffuseurs (principalement américains) ont fait le pari de présenter des productions affichant une plus grande diversité sexuelle et ethnique. Bien que ce ne soit pas en si grand nombre, on peut penser aux films *Love, Simon* (Greg Berlanti, 2018), *Booksmart* (Olivia Wilde, 2019) et *The Half of it* (Alice Wu, 2020), ainsi qu'aux séries *Euphoria* (Sam Levinson, 2019 - en cours), *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019 - en cours) et *Heartstopper* (Alice Oseman, 2022 - en cours). Ces productions qui abordent de front la différence sous toutes ses coutures ont connu pour la plupart un grand succès non seulement auprès des jeunes, mais également auprès d'un plus large public. *Euphoria* a été annoncée comme étant la deuxième série HBO la plus regardée de tous les temps après *Game of Thrones* (Maas, 2022) et la première saison de *Sex Education* a cumulé un auditoire de plus de 40 millions de personnes (rapport Netflix, 2019). Ces données remettraient-elles en doute les idéologies hétéronormatives et binaires historiquement associées à l'industrie? Du moins, il ne fait

aucun doute qu'une partie des productions audiovisuelles tentent de s'actualiser en suivant les mœurs et idéologies présentes dans leur époque de production.

Il est vrai que le cinéma et la télévision sont des témoins de notre société et de ses mouvances. « Analyser les contenus de la télévision [...] c'est accéder à la manière dont chaque société nationale, à un moment donné, se représente elle-même, à travers ses compromis provisoires et contestés, ses idéaux, ses non-dits, ses stéréotypes, ses normativités et ses mythes » (Macé, 2003, p. 133). On note que les décennies 2010 et 2020 peuvent être associées selon certains chercheurs et chercheuses, à l'essor d'une quatrième vague féministe⁴. Celle-ci se définirait par une prédominance des technologies et des médias sociaux (Bertrand, 2018), puis également d'un ralliement de diverses luttes et mobilisations comme le mouvement antiraciste, écologiste et ouvrier (Heilaud, 2021). On identifierait notamment dans cette quatrième vague la notion de consentement (#metoo), les enjeux de diversité corporelle (*body positivity* et les poils), la lutte contre les violences patriarcales, l'affirmation de l'identité de genre, les enjeux de représentation et de parité, la libération de la sexualité féminine, etc.

Par conséquent, on reconnaît effectivement à travers les choix narratifs, techniques et esthétiques des trois films étudiés leur ancrage dans leur époque de production. Étant imprégné de l'actualité et des mouvances sociales, il est quasi immanquable d'identifier l'appartenance des longs métrages à leur contexte de création. Par exemple, des éléments tels qu'une représentation plus diversifiée des femmes, l'agentivité sexuelle des personnages et le *body positivity* peuvent être associés aux films du corpus. Le traitement visuel et les constituants scénaristiques parviennent possiblement à offrir certains indices en ce qui concerne la décennie dans laquelle les films ont été créés. De plus, le fait que ce soient des femmes qui ont réalisé les trois longs métrages permet possiblement

⁴ Historiquement, la première vague apparaissant à la fin du 19^e siècle défendait essentiellement le droit de vote des femmes en occident. La deuxième vague se manifesta autour du milieu des années 1900 et revendiquait une égalité des sexes. Ce mouvement s'opérait principalement aux États-Unis et concernait tout particulièrement les femmes au foyer. La troisième vague qui se voulait plus inclusive et intersectionnelle des différentes réalités vécues par les femmes est apparue dans les années 90 aux États-Unis et se manifesta ensuite ailleurs dans le monde. La quatrième vague féministe fait référence aux mouvances féministes perceptibles depuis le début des années 2010 qui s'ancre dans l'apparition des technologies. Cette vague plus transnationale s'incarnerait davantage comme un éclatement des pensées féministes.

d'identifier l'époque de production. La place grandissante des femmes dans le rôle de cinéaste est distinctive depuis la dernière décennie ce qui permet de situer potentiellement la période temporelle de création des films (Lupien et al., 2021).

Il n'en demeure pas moins que plusieurs éléments semblent rester dans un angle mort. La sphère publique a grandement mis de l'avant les enjeux de diversité culturelle et sexuelle dans la dernière décennie et pourtant, les trois longs métrages en témoignent assez peu, et ce, malgré qu'ils puissent être lus sous un angle féministe. Ce regard apparaît comme étant souple et englobant dans l'analyse et ne prétend pas définir une vision féministe immuable. On relève que les longs métrages suggèrent une représentation égalitaire des personnages féminins et masculins. Les héroïnes affichent un empouvoirement et dirigent les péripéties. Malgré tout, on perçoit un certain décalage entre les mouvances et réflexions sociales concernant la diversité culturelle et sexuelle, qui s'opèrent concrètement dans la sphère publique, et leur marginalisation dans les trois productions audiovisuelles à l'étude.

CONCLUSION

Cette recherche nous a permis de nous demander : comment sont représentées les adolescentes dans trois films québécois contemporains réalisés par des femmes? Trois sous-questions ont servi à préciser et structurer l'analyse : comment représente-t-on les adolescentes, leur identité ainsi que leur expression de genre dans les trois longs métrages? Comment sont articulées les représentations des protagonistes au sein des trames narratives? Est-il possible d'identifier un « regard féminin », voire une perspective féministe au sein des films à l'étude (Brey, 2020)?

L'analyse a démontré que *Charlotte a du fun* présente d'emblée une protagoniste, Charlotte, en contrôle de sa sexualité qui remet en question sa conception de l'amour. Au fil du récit, l'aspiration à une relation de couple monogame prend place à la suite d'un violent épisode de *slut shamming*. On perçoit dans le long métrage un « regard féminin » dans la manière de représenter Charlotte, bien que le récit semble proposer une adhésion aux normes sexuelles et de genre dominantes.

Une colonie met en scène Mylia, une adolescente qui cherche sa place et qui tente d'affirmer pleinement sa personnalité. Sa rencontre avec Jimmy, un jeune autochtone, lui fera questionner son appréhension à intégrer la majorité plutôt qu'à affirmer sa différence. On relève une perspective féministe, ainsi qu'un « regard féminin », dans la mesure où le récit met en lumière le cheminement de la protagoniste vers la découverte d'elle-même.

Jeune Juliette montre pour sa part le quotidien de Juliette, une adolescente affirmée et perspicace, malgré l'adversité à laquelle elle est confrontée. La protagoniste fait ainsi preuve de résilience face à des situations d'intimidation et de déception amoureuse. C'est notamment par son détournement de certains termes et son empouvoirement face à sa réalité qu'on peut identifier une perspective féministe au film. La manière de représenter Juliette correspond également à la théorisation du « regard féminin » (Brey, 2020).

Comme nous l'avons démontré, les trois œuvres se rencontrent donc sur plusieurs aspects. Ils abordent des thématiques similaires, présentent des personnages vivant une remise en question et n'affichent pas de technologies ni de courbe narrative classique. Les trois films déploient par ailleurs une certaine perspective féministe assez néolibérale, bien qu'on puisse relever qu'ils cadrent également avec une vision hétéronormative, binaire, cisgenre, monogame et blanche. Un « regard féminin » a également été identifié dans les trois œuvres par leur manière de représenter les adolescentes physiquement, émotionnellement et psychologiquement dans les récits. Brey propose dans son ouvrage qu'un *female gaze* devrait être une progression narrative qui met en valeur l'expérience vécue des personnages féminins, ainsi qu'une caméra qui ne traduit pas une vision phallogcentrique. Comme il l'a été démontré dans le chapitre précédent, il est en effet possible de reconnaître que les trois films du corpus affichent des « regards féminins » (Brey, 2020).

Un débat plus large

Rappelons la prémisse de la problématique : la parité au cinéma. Celle-ci a permis de réfléchir aux représentations cinématographiques potentiellement plus diversifiées. Or, il apparaît que l'enjeu des représentations égalitaires devant et derrière la caméra s'ancre dans un débat largement plus grand que celui propre au septième art. Un peu comme le suggère la chercheuse Pascale Navarro,

Combattre les inégalités de genres est une tâche à accomplir sur tous les fronts. Il faut à la fois dénoncer les stéréotypes de genres, la violence sexuelle, le sexisme ; travailler à l'accès à la parité là où se prennent les décisions ; continuer d'accueillir les femmes dans les maisons d'hébergement ; éduquer au respect des différences ; enfin, concevoir une discussion avec les hommes sur les inégalités systémiques et les stéréotypes sexuels. (2015, p. 78)

Sans pour autant défendre explicitement ces enjeux associés à la parité, les trois films de mon corpus s'inscrivent effectivement dans cet axe de représentations qui tendent à se diversifier. Bien que la vision des trois héroïnes sur le monde d'aujourd'hui semble se

rattacher à un discours binaire et hétéronormatif, il est néanmoins possible de distinguer un fondement féministe néolibéral dans les récits. Que ce soit dans l'utilisation de la caméra ou dans les thématiques explorées, les longs métrages à l'étude prennent part au mouvement de diversification des modèles féminins au grand écran, résultat qui peut selon moi en partie s'expliquer par le fait que des femmes étaient derrière la caméra.

Ma recherche laisse en somme quelques questionnements. On peut en effet en venir à s'interroger plus largement sur l'impact de la parité, non seulement dans le cinéma, mais également dans les diverses sphères sociales, politiques et culturelles de nos sociétés occidentales. Comment la présence paritaire de femmes parvient-elle à possiblement influencer les mœurs ou les idéologies en place?

Je souhaite laisser le mot de la fin à Geneviève Dulude-De Celles, réalisatrice d'*Une colonie* qui a relevé dans son entrevue avec Michel Coulombe ce qui, selon elle, mènerait à un véritable changement en ce qui concerne les représentations cinématographiques.

La moitié de l'équipe d'*Une colonie* était féminine. Pendant mes études à l'UQAM, nous étions plusieurs femmes inscrites au profil réalisation et je suis la seule de la cohorte qui ait persévéré. Il y a quelque chose qui fait qu'elles ne continuent pas. De la même manière, je crois qu'il doit toujours y avoir des femmes sur les jurys qui évaluent les projets de films. Parfois, et je l'ai constaté, la façon de représenter les femmes dans les scénarios est caricaturale. De même, il faut donner la parole aux minorités visibles. Les effets de cela vont se faire sentir à long terme. Le jour où une femme va réaliser un film à gros budget, un film populaire, une version féminine de *Bon Cop Bad Cop*, on verra un vrai changement s'opérer.

Consciente des enjeux de représentation devant et derrière la caméra, Geneviève Dulude-De Celles constate les disparités et relève des éléments de solution quant à la place des femmes dans le cinéma. Son constat final n'est pas sans rappeler certains longs métrages parus plus récemment, comme *Barbie* (Greta Gerwig, 2023), un film à gros budget, un film populaire, une version féminine d'un film de divertissement, qui permettra peut-être d'ouvrir la porte à de vrais changements.

BIBLIOGRAPHIE

- Arsenault, M-L. (2018). « *Charlotte a du fun* : briser les tabous associés à la sexualité des adolescentes », *Plus on est de fous, plus on lit!*, Première chaîne de Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/60388/charlotte-a-du-fun-sophie-lorain-catherine-leger-film>
- Aumont, J. et Marie, M. (2015). *L'analyse des films*, éditions Armand Colin, Paris, 301 p.
- Bertrand, B. (2018) « L'essor du féminisme en ligne Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? », dans *Réseaux*, n° 208-209, p. 232 à 257.
- Boisvert, S. (2022). « "I can't control my body, and it does all these things". Penser le potentiel de (dé)construction des normes de genre et de représentation du désir au féminin dans les séries pour adolescent-e-s de la télévision en ligne ». *Tangence*, (128), p. 91–114. <https://doi.org/10.7202/1095801ar>
- Boisvert, S. (2019). « Les séries Netflix Originals : la diversité à l'heure de l'hyperchoix ». *24 images*, (190), p. 16–21.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier, Paris, 248 p.
- Burch, N. et Sellier, G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, collection Philosophie et cinéma, éditions VRIN, Paris, 128 p.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, éditions La Découverte, New York, 283 p.
- Carrière, L. (1983). *Femmes et cinéma québécois*, éditions du Boréal, Montréal, 282 p.
- Coulombe, M. (2019). « Geneviève Dulude-De Celles, réalisatrice d'*Une colonie* », dans *Ciné-Bulles*, Volume 37, numéro 1, p. 4 à 9 <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.ugam.ca/fr/revues/cb/2019-v37-n1-cb04191/89524ac/>
- D'Amours, C. (2019). « *Charlotte a du fun...* et devient une " salope", dans le bon sens du terme », ICI Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1160854/sortie-americaaine-cinema-quebec-etats-unis-new-york-adolescents-sexualite-catherine-leger-sophie-lorain-charlotte-a-du-fun>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender*, Indiana University Press, Indianapolis, 168 p.

- Delvaux, M. (2018). *Les filles en série. Des Barbies aux pussyriots*, éditions du Remue-ménage, Montréal, 275 p.
- Dépelteau, F. (2003). « Les fondements des sciences humaines », dans *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats*, Presses de l'Université Laval, Québec, 432 p.
- Doherty, T. P. (2002) *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies*, Temple University Press, 272 p.
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Image : Essays on Representations*, second edition, éditions Routledge, Londres, 184 p.
- Faradji, H. (2021). « Jeune Juliette et les autres : l'âge ingrat à son meilleur », Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/tele/cinema/blogue/1804401/jeune-juliette-lage-ingrat-a-son-meilleur-adolescence-film-cinema-quebecois-anne-emond-comedie>
- Fraisse, G. (1999). « Des conditions de l'égalité économique », *Travail, genre et sociétés*, (N° 1), p. 147-155.
- Galand, S. (2021). *Le féminisme pop*, les éditions du remue-ménage, Montréal, 321 p.
- Garneau, M-J. (2010). « Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra », dans *Les Cahiers de l'IREF*, UQAM, n° 21, 110 p.
- Halberstam, J. (1998). « The Transgender Look », traduit par Geneviève Sellier « Avoir l'air butch. Une esquisse de guide sur les butches au cinéma », dans *Female Masculinity*, éditions Duke University Press, 329 p.
- Haraway, D. (1988). « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, p. 575 à 599.
- Harding, S. (2009). « Standpoint Theories : Productively Controversial », dans *Hypatia* (Symposium on Standpoint Theory), p. 192-200.
- Harvey, A. (2020). *Feminist Media Studies*, Polity, Cambridge, 211 p.
- Heilaud, A. (2021). « Aurore Koechlin : La révolution féministe », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 40, p. 209-212. <https://doi.org/10.3917/nqf.401.0209>
- hooks, B. (1992). « The Oppositional gaze », dans *Black Looks : Race and Representation*, éditions Routledge, Londres, 212 p.
- Institut de la statistique du Québec. (2019). *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante L'exploitation cinématographique*.

Institut de la statistique du Québec. (2020). *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante L'exploitation cinématographique*.

Institut national de la recherche scientifique. (2019). *Guide de rédaction inclusive*. 12 p. <https://inrs.ca/wp-content/uploads/2021/03/Guide-redaction-inclusive-inrs-vf.pdf>

Jodelet, D. (2003). *Les représentations sociales*. Paris cedex, Presses Universitaires de France, 454 p.

Kaufmann, J-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, éditions Armand et Colin, Paris, 352 p.

Krolokke, C. et Sorensen, A-S. (2006). « Feminist Communication Methodology », dans *Gender Communication Theories and Analyses : From Silence to Performance*, SAGE publication, p. 47 – 62.

Lachance, J. et al. (2013). *Films cultes et culte du film chez les jeunes : Penser l'adolescence avec le cinéma*, Les Presses de l'Université Laval. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3265416>

Lavoie, A. (2019). « Une colonie : le problème d'intégration » dans *Le Devoir*, <https://www.ledouvoir.com/culture/cinema/546819/une-colonie-le-probleme-d-integration>

Leclair, S. (2019). « Anne Émond signe son quatrième long métrage avec Jeune Juliette », *Culture club*, Première chaîne de Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/culture-club/segments/entrevue/126536/anne-emon-d-jeune-juliette>

Lesko, N. (1996). « Denaturalizing Adolescence: The Politics of Contemporary Representations » dans *Youth and Society*, Indiana University, vol. 28, n° 2, p. 139-161.

Lever, Y. (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal express, 551 p.

Lévesque, F. (2019) « La douce vengeance d'Anne Émond » dans *Le Devoir*, https://mediafilm.ca/sn_uploads/fck/Jeune_Juliette_-_Entrevue_Le_Devoir.pdf

Lupien, L. et al. (2021). Rapport « Qui filme qui? Vers des représentations équilibrées devant et derrière la caméra », Réalisatrices équitables, français.

Lussier, M-A. (2018). « Charlotte a du fun : bien joué! », dans *La Presse* <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/201803/02/01-5155889-charlotte-a-du-fun-bien-joue-12.php>

Lussier, M-A. (2019). « Jeune Juliette : inattendu et remarquable », dans *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/2019-08-09/jeune-juliette-inattendu-et-remarquable>

Lussier, M-A. (2019). « Une Colonie : trouver sa propre voie », dans La Presse, <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/201902/01/01-5213173-une-colonie-trouver-sa-propre-voie-12.php>

Macé, É. (2003). « Le conformisme provisoire de la programmation », dans *Hermès, La Revue*, n° 37, p. 127-135.

Maas, J. (2022). « 'Euphoria' Is Now HBO's Second-Most Watched Show Behind 'Game of Thrones' », dans *Variety*, ['Euphoria' Is HBO's Second-Most Watched Show Next to 'Game of Thrones' - Variety](#)

Meek, M. (2023). *Consent Culture and Teen Films: Adolescent Sexuality in US Movies*. Indiana University Press, 244 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv34dm7jq>

Meyer, A. et Milestone, K. (2012). *Gender and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press.

McRobbie, A. (2004) « Post-feminism and popular culture », *Feminist Media Studies*, p. 255-264.

Monsellato, G. (2013). « La parité dans l'entreprise, un enjeu économique et non un phénomène sociétal », *Géoéconomie*, (n° 67), p. 9-16.

Mulvey, L. (1975). « Visual pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 361 – 373.

Navarro, P. (2015) *Femmes et pouvoir : les changements nécessaires. Plaidoyer pour la parité*, Leméac, Canada, 94 p.

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, éditions de l'Harmattan, Canada, 256 p.

Rapport trimestriel de Netflix (2019). *Financial and quarterly report*. [ACFrOgBbBiY66V8tCZPMHe0tMgExULFKZ-aCCCB...X3-DZNkqb2Qp3B6pK3OtoBuoh4FgEI1cSOnQg= \(q4cdn.com\)](#)

Ravary-Pilon, J. et Contogouris E. (2022). *Pour des Histoires Audiovisuelles des Femmes Au Québec : Confluences et Divergences*, Les Presses De l'Université De Montréal, Canada, 388 p.

R. Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, London, University of California Press.

Réalisatrices équitables. (2018). Rapport « *La part des réalisatrices en chiffres, 2002-2018* », français.

Roy, M-J. (2018). « Sophie Lorain maintient ses propos sur la parité hommes-femmes », *Journal de Montréal*. 16 juillet 2018. En ligne.

<https://www.journaldemontreal.com/2018/07/16/sophie-lorain-maintient-ses-propos-sur-la-parite>

Scott, J. W. (1986). « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », dans *l'American Historical Review*, vol. 91, n° 5, p. 1053 – 1075.

Scott, J. W. (2009). « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n° 225, p. 5-14. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-5.htm>

Shary, T. (2005). *Teen Movies. American Youth on Screen*, Wallflower Press, 144 p.

Snauwaert, M. (2015). « Une nouvelle éthique féministe », dans *Liberté*, p. 21-23.

Turner, G. (2006). *Film as Social Practice*, Routledge, New York, 255 p.

Zine, M. C. (2010). « La pensée et l'action dans la perspective sociologique de Michel de Certeau », *Laval théologique et philosophique*, vol. 66, n° 2, p. 407-423.

MÉDIAGRAPHIE

Dulude-De Celles, G. (2018). *Une colonie*, Québec, 102 min.

Émond, A. (2019). *Jeune Juliette*, Québec, 97 min.

Lorain, S. (2018). *Charlotte a du fun*, Québec, 89 min.

ANNEXE 1

Grilles d'analyse des récits

<i>Jeune Juliette</i>	
Péripéties	
Thèmes	-vie familiale : -vie sociale : -identité :
Choix techniques/esthétiques	

<i>Charlotte a du fun</i>	
Péripéties	
Thèmes	-vie familiale : -vie sociale : -identité :
Choix techniques/esthétiques	

<i>Une colonie</i>	
Péripéties	
Thèmes	-vie familiale : -vie sociale : -identité :
Choix techniques/esthétiques	

Grilles d'analyse des personnages

<i>Jeune Juliette</i>	
Caractéristiques psychologiques	
Caractéristiques physiques	
Caractéristiques émotionnelles	

<i>Charlotte a du fun</i>	
Caractéristiques psychologiques	
Caractéristiques physiques	
Caractéristiques émotionnelles	

<i>Une colonie</i>	
Caractéristiques psychologiques	
Caractéristiques physiques	
Caractéristiques émotionnelles	

Grilles d'analyse des dialogues et des discours

<i>Jeune Juliette</i>	
Dialogues retenus	
Intrinsèque	

<i>Charlotte a du fun</i>	
Dialogues retenus	
Intrinsèque	

<i>Une Colonie</i>	
Dialogues retenus	
Intrinsèque	