

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMME DANS LES FILMS
SUIVI DE
MILLE FILMS EN MOI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JAËLLE MARQUIS-GOBEILLE

AOÛT 2025

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.12-2023). 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

Merci à ma mère de m'avoir donné le roman *Thelma, Louise & moi* qui a été le point de départ de cette aventure.

Merci à ma directrice, Martine Delvaux, d'avoir allumé l'incendie de ma colère : la féministe qui m'a inspirée à m'insurger et l'autrice qui m'a donné envie d'écrire. Je la remercie pour son soutien constant, sa bienveillance et sa patience qui m'ont permis de mener à terme ce mémoire.

Merci à mes ami·es du département d'études littéraires, ces amitiés profondes qui, je l'espère, ne s'éteindront pas lorsque l'université ne sera plus notre point commun. Merci d'avoir été les personnes qui m'ont relue, avec qui j'ai chialé, j'ai protesté, j'ai appris et j'ai découvert le pickleball.

Et merci aux professeur·es et chargé·es de cours qui m'ont fait confiance : Chantal Savoie, Gabrielle Tremblay, Stéphane Leclerc, Laurence Pelletier, Carmélie Jacob et les autres.

Merci au soutien de ma famille et de celui avec qui je partage ma vie.

Je ne remercie pas tous les fuckers, les miens et ceux des autres, mais je note que grâce à eux, j'ai eu assez de matériel pour écrire une histoire.

Maintenant, je vais faire une sieste.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	iv
COMME DANS LES FILMS	5
MILLE FILMS EN MOI.....	57
The movies that made us.	59
Films de gars/films de filles	64
De regard passif à regard actif.....	68
Empathie.....	75
Le <i>care</i> pour une libération du regard masculin	77
Refaire	81
Mémoire musculaire.....	87
Je.....	89
Pouvoir des mots	94
The end.....	97
BIBLIOGRAPHIE	99

RÉSUMÉ

Résumé :

Comme dans les films est une novellisation autofictionnelle dans laquelle est racontée l'expérience d'une narratrice au « je » qui se rappelle une relation toxique au fil de visionnement de films qui l'ont marquée. Le texte est constitué de fragments où l'histoire des films entrecroise la mise en récit de ses souvenirs. Plus les films avancent, plus elle constate leur impact sur elle, jusqu'à comprendre qu'ils reflètent sa vie. Cette démarche lui permet de se rendre compte des abus dont elle a été victime, mais dont elle a toujours douté. Les impressions des films sont écrits au présent, tandis que le style scénaristique est utilisé pour évoquer le passé, cette époque où elle aurait tout fait pour vivre « comme dans les films ».

Mille films en moi est un essai où j'explore comment la novellisation est une réécriture du film menant à une réparation de certains impacts négatifs d'un cinéma au masculin sur un public féminin. L'essai prend appui sur une réflexion de la réception du cinéma à travers la notion du regard, à la lumière des écrits de Laura Mulvey, Iris Brey et Azélie Fayolle. La dimension féministe de l'essai vise à montrer que l'expérience cinématographique des femmes, quand elle est mise en voix grâce à une narration au « je », permet de faire naître un récit distinct de celui qui est présent dans l'œuvre d'origine.

Mots clés : cinéma, novellisation, autofiction, féminisme, violence, scénarisation, regard

COMME DANS LES FILMS

À ma mère et mes sœurs, ma première sororité,

À mes amies, ma sororité choisie,

À Hanna et à Nana.

Si je vous fais perdre votre liberté, ça veut dire que
je n'en aurais pas non plus.

- Pablo Picasso à Françoise Gilot dans
Vivre avec Picasso

Dans une librairie d'occasion, je tombe par hasard sur une copie du film *Emporte-moi*, de Léa Pool. Il traînait dans un coin où personne ne va, nonchalamment déposé sur une étagère remplie de DVD qui n'avaient pas eu la chance d'être classés en ordre alphabétique. Qui se débarrasserait d'un tel chef-d'œuvre ? Je dois l'avoir vu une douzaine de fois entre mes 12 et mes 14 ans. Mon premier film « sérieux », celui qui m'a fait sortir de la section pour enfants du club vidéo. Ce jour-là, j'avais dévié de mes rangées habituelles parce que le visage de l'actrice sur la jaquette m'avait interpellée : je me sentais concernée par l'histoire d'une protagoniste de mon âge. Ça fait près de vingt ans que je ne l'ai pas revu. Je l'achète et je rentre chez moi.

Je note :

12 septembre,

Emporte-moi

Réalisé par Léa Pool, sorti en 1999

Dédié à sa mère et à sa fille

Projet autofictionnel

(Presque autobiographique...)

Je suis fébrile : autofiction... Normalement, je m'engage dans ce type d'œuvre avec vigilance. Difficile de me laisser aller, j'ai la mauvaise habitude de m'acharner à départager le faux du vrai, comme s'il était important de savoir. Pourtant, moi aussi, avec ce visionnement, je me hasarde dans cette voie : écrire à partir de morceaux de soi. Un soi personnel, mais un soi commun, aussi, pluriel. Écrire à partir d'un film qui m'a marquée, maintenant déclencheur de souvenirs. Les vies des personnages se sont mêlées à la mienne.

Aujourd'hui, je plonge, portée par une volonté de reconstituer qui j'étais à ce moment-là, avant que l'aliénation née des belles promesses cinématographiques ne m'emprisonnent. C'est un récit initiatique : le passage de l'enfance à l'âge adulte. Je me demande : qu'est-ce qui a été déclenché lors de ce visionnement ?

Je sais que pendant les mois qui viennent, occupée par l'écriture, je devrai lutter contre la peur d'être à mon tour scrutée par un lectorat qui s'improvisera peut-être détective. Seulement, je crois que la vérité, dans ce texte, est accessoire. Pas absente, simplement secondaire. Tout ce qui compte, ce sont les restes de sensations en ruines, les fragments d'un passé longtemps nié. Ce qui compte, c'est mon expérience des choses, non pas les choses elles-mêmes. Le réel est toujours médié.

Le film commence sur une musique douce et grave. Je l'avais oubliée. Au moment où je l'entends, elle m'émeut. Une sensation familière me revient rapidement. La mélodie me guide vers les premières images. À l'écran apparaît Hanna, interprétée par une jeune Karine Vanasse. Son corps entier est plongé dans une eau terne, ses cheveux ondulent au gré des vagues. Je reconnais son visage tout de suite, malgré l'obscurité du fleuve. Yeux fermés, elle paraît en apesanteur... ou peut-être morte. Puis, au bout de son apnée, Hanna remonte à la surface : métaphore de naissance. Moi aussi, je suis « née » avec ce film.

Le titre est *Emporte-moi*, mais dans sa traduction en anglais, je lis : *Set Me Free*. Une histoire de liberté ? *Emporter* implique déplacer quelque chose ou quelqu'un·e. À l'impératif, le titre évoque une demande, un ordre : Hanna souhaite être arrachée, transportée ailleurs. Qu'on la libère d'une chose, d'une situation, d'une relation...

La caméra fixe les pieds encore mouillés de l'adolescente qui s'élance sur le roc de la berge : des gouttes de sang éclaboussent la pierre. Des coulisses rouges émergent du haut de ses cuisses. Affolée, elle s'essuie tant bien que mal avec sa serviette de bain. Elle rentre en courant chez sa grand-mère qui l'héberge pour l'été. Dans un soupir, cette dernière lui dit, comme une condamnation : « C'est ça, être une femme ».

À mon premier visionnement, cette scène m'a coupé le souffle. J'étais prise au piège par ces images, obligée de regarder ce que je choisisais d'ignorer. Ultime symptôme de la fin de mon identité de petite fille, les menstruations étaient ce que je redoutais le plus de cette puberté qui n'allait pas m'épargner. Devenir une femme était une fatalité qui me terrorisait autant que la mort.

Lorsque mes règles sont finalement arrivées, j'ai écrit, dans mon journal intime : « Je n'ai rien senti. » Je présumais que quelque chose aurait dû m'avertir, quelque chose aurait dû changer. Et pourtant non, mis à part ce liquide visqueux brun qui venait de tacher mes culottes, je me sentais comme la veille. J'ai collé une photo de moi à côté du texte pour marquer la journée. Je voulais officialiser la métamorphose : je ne serai jamais plus la personne sur l'image, celle d'avant, l'enfant. Oui, j'avais hâte aux histoires d'amour, à l'autonomie et à la maturité que me conféraient mes 13 ans, âge mythique du début de l'adolescence. Mais quelque chose m'affolait dans l'idée de grandir. Si je n'avais « rien senti », tout était néanmoins différent. J'étais une femme, maintenant.

Après les saignements légers et irréguliers des premiers mois, une douleur inconnue m'a foudroyée. Celle qui déchire les jambes, donne la nausée et broie de l'intérieur. Je m'absentais de l'école plusieurs jours de suite pour les passer recroquevillée dans mon lit. Mes parents s'étaient renseignés. Le baromètre était la quantité de sang que je perdais : si je n'avais pas besoin de changer de serviette aux heures, rien à faire ! Et si ça débordait la nuit ? « Tu pourrais mettre un piqué, comme pour les bébés ». Je dormais donc sur un protège-matelas imperméable, une serviette *extra longue avec ailes* coincée entre mes jambes. Bientôt, je commencerai à prendre la pilule parce que c'était « la seule solution ».

Les années ont passé et les problèmes gynécologiques se sont multipliés. J'avais la mi-vingtaine : Dre Thibault, Dr Bensouda, Dr Ternisien, Dr Ménard... tous·tes refusaient de m'examiner, normalisant mes douleurs. Je me suis tournée vers d'autres spécialistes, dans des cliniques privées. Plusieurs centaines de dollars plus tard dépensés en ostéopathie, en acupuncture, en naturopathie, j'ai commencé à croire que c'était, effectivement, « juste dans ma tête ». Chez une sexologue, un nouveau pronostic s'est présenté. À notre première rencontre, la thérapeute a hasardé une question qui semblait sortir de nulle part : « Est-ce qu'on vous a déjà forcé à avoir des relations sexuelles ? » Brusquée et surprise, j'ai répondu du tac au tac : « C'est arrivé, évidemment. » Calmement, elle a enchaîné : « Donc, je comprends que vous avez déjà vécu une agression ? » Quel manque de délicatesse ! Ça allait trop vite, mon corps s'agitait, je voulais m'enfuir : « Non, parce qu'il ne savait pas que je ne voulais pas. » L'espace du bureau se resserrait, je commençais à manquer d'air. J'ai fixé le sol, puis mes mains. « Et pourquoi vous ne lui disiez pas ? » Je sentais une tension dans sa voix. J'ai répondu : « Je ne voulais pas qu'il se fâche. » J'ai relevé la tête et croisé son regard. Ses yeux, légèrement arrondis, trahissaient sa pensée : il y avait un problème dans ce que je disais. Ma relation n'était pas saine. Silence. J'avais compris. Mais je n'étais pas prête à affronter une telle évidence.

Je me sens obligée de parler de *lui*, d'écrire sur *lui*, pour m'en purger. Mais ce que je veux vraiment, c'est parler de moi. J'ai l'impression d'avoir été évincée de ma propre histoire. Son souvenir occupe mon corps et mon esprit. Pour reprendre le contrôle, espérant que cette présence me lâche, un jour, j'écris.

Je l'appelle LE FUCKER. Parce qu'il ne mérite pas d'être nommé autrement. Sauf si c'est pour porter plainte. Un jour, peut-être.

*

INT. UNIVERSITÉ - JOUR

Fondu d'ouverture.

Première scène, dans un cours de littérature. LE FUCKER se présente avec un pseudonyme, un nom d'artiste pour ce réalisateur de la relève qui profite d'une vaguelette de sympathie à la suite de son premier court-métrage primé dans des festivals. Un surnom pour les amis·es, les admirateur·rices et même pour les professeur·es, tous·tes enchanté·es d'avoir quelqu'un *de l'industrie* dans leur groupe. La question lui est rapidement posée : que fait-il ici, lui qui fait déjà partie «de la relève»? Il justifie son retour à l'université par un désir de parfaire son écriture – ravissement des étudiant·es dans la classe. Quelques jours plus tard, nous nous croisons par hasard à une assemblée organisée par l'association étudiante. Il me reconnaît : je suis surprise et flattée. Je me rabaisse tout de suite.

MOI

Ouin, difficile de ne pas me remarquer dans un cours, je parle beaucoup!

Au contraire, il apprécie mon enthousiasme pour Marguerite Duras et commente ma référence à *Hiroshima, mon amour*. Il se dit impressionné. Je le remercie.

MOI

En effet, j'aime beaucoup le cinéma.

Échange de numéros de téléphone : il m'invite à prendre un verre. J'accepte.

INT. BUVETTE CHEZ SIMONE - SOIR

Pour la première fois, j'entre dans cet endroit à la mode, prisé par les vedettes montréalaises. Je fais tout pour paraître détendue malgré la présence d'Ariane Moffatt à la table d'à côté. Installé·es au bar, la discussion entre LE FUCKER et moi est fluide. Le naturel de nos échanges

me rend euphorique : un plan séquence bien rodé dont je suis la mise en scène aisément. Il semble intéressé parce que je dis : il me touche le bras et rit à chacune de mes blagues. Je noie mon excitation dans des gorgées de vinho verde.

Cette affinité fortuite me renvoie au mythe du coup de foudre, celui qui promet à chacune l'apparition, quand on s'y attend le moins, de la personne idéale. C'était la propagande des meilleures comédies romantiques et des magazines populaires.

CHÂTELAINÉ

Est-il votre âme sœur ?
Les 15 signes évidents !

Ce soir-là, LE FUCKER devient *the one*. J'avais attendu toute ma vie, persuadée qu'enfin quelqu'un viendrait. Il était arrivé.

CENDRILLON

(chantant)

Même si ton cœur a l'âme en
peine, il faut y croire quand
même. Le rêve d'une vie c'est
l'amour.

*

Je découvre le cinéma à l'adolescence. Jusqu'alors, mes modèles étaient puisés dans mes romans préférés : Andréa-Maria, la jeune détective de Chrystine Brouillet ; Émilie de la Nouvelle Lune, celle qui voulait devenir écrivaine, la deuxième orpheline racontée par Lucy Maud Montgomery et qui s'inspire de sa propre vie ; Jo March, celle qui, parmi les quatre filles du Docteur March de Louisa May Alcott, voulait écrire, qui a eu le courage de vendre ses cheveux pour aider sa mère et qui a dit non au mariage – avant de tomber dans les bras d'un séduisant professeur européen. De ce fait, les nouveaux modèles féminins que je retrouvais à l'écran étaient différents de ceux à l'écrit. *10 choses que je déteste de toi*, *Un pari cruel*, *Elle a tout pour elle* ou le moins connu *À nous deux !* étaient quelques-uns de mes films préférés. Pourtant tous inspirés d'œuvres littéraires classiques, ils m'ont fait mettre la lecture de côté. Devant ma télévision à laquelle j'étais désormais accro, j'ai compris qu'une femme célibataire est une femme libre, mais une femme en couple est une femme

heureuse. Qu'on a le droit d'être excentrique seulement si on est belles. Et que l'amour véritable doit être fou, cruel et sacrificiel.

J'enviais la vie de mes protagonistes préférées. J'enviais leur facilité à suivre leur destin. Je les regardais en me mordant l'intérieur des joues, inquiète de ne jamais parvenir à leur ressembler. Je prenais en note leurs gestes et leurs expressions que j'imitais dans le miroir. Je voulais être comme elles. Je jalousais ces femmes qui insistaient pour sortir des sentiers battus : les téméraires et les déterminées. Celles qui avaient des rêves qui n'étaient pas liés au mariage, mais qui se retrouvaient quand même dans les bras de leur prince charmant. *Il était une fois... deux fois, trois fois, mille fois* : ces histoires étaient toujours les mêmes et j'en voulais encore.

Mon conte de fées a été brutal.

De retour à *Emporte-moi* : le générique du début défile pendant que Hanna qui quitte la maison de sa grand-mère pour rentrer à Montréal. Elle fait du pouce et un homme à moto la fait monter derrière lui. Les cheveux au vent, elle s'agrippe confortablement à l'inconnu, le menton déposé sur son épaule et les yeux fermés, en confiance. Elle ne fait pas que suivre son destin, elle en est la maîtresse. J'envie son audace. Son frère vient la chercher à la gare Windsor du centre-ville. Elle lui demande : « Comment va Maman ? » « Comme d'habitude, toujours fatiguée. » Un frisson me traverse à la vue de ce jeune adulte, le même que celui qui m'a traversée la première fois que j'ai vu le film. Comme une vraie histoire d'amour, les *crushs* cinématographiques laissent des traces dans le corps.

Ellipse. Hanna est à table avec ses parents. Son père est autoritaire. Elle et son frère tentent de s'amuser à ses dépens. Il s'énervé et sa mère le réprimande. J'ai peur pour Hanna, je ne supporte pas la violence au cinéma. Sa mère quitte la pièce. Gros plan : la tristesse apparaît sur le visage d'Hanna qui n'a plus d'appétit. Dans sa chambre, sa mère prend des médicaments à sec. Sa gorge tolère l'écorchement des pilules. Puis, elle s'insère des bouchons dans les oreilles : soupir de soulagement. Gros plan sur elle aussi, les yeux dans le vide. Un travelling avant, non pas un zoom : l'objectif nous tire par la main. Il avance vers l'actrice pour nous amener près d'elle, comme si la réalisatrice disait : « Regardez-la, regardez ces femmes. »

Ellipse. Hanna est chez le coiffeur. « Il ne faut pas avoir peur de les couper et dégager la nuque, c'est plus propre », dit son père. S'entame un montage de coups de ciseaux et de cheveux qui tombent sur le sol. La lentille s'approche

du visage d'Hanna. Elle a le regard sévère : elle n'a pas consenti à ce changement capillaire. Une larme coule sur sa joue. Elle retient les autres. Ne pas pleurer, rester dans la colère. Je ressens avec elle la brûlure de l'eau saline sur la peau, le feu dans les yeux.

Karine Vanasse a accepté que ses vrais cheveux soient coupés pour le film. Mon admiration est totale : à son âge, jamais je n'aurais pu en faire autant. Chaque fois qu'on me taillait les pointes par nécessité, je protestais. Je me plaignais à chaque centimètre enlevé, le centimètre de trop ! J'avais besoin de cet atout pour incarner ma féminité, moi qui me trouvais trop garçonne, même après la puberté. D'ailleurs, à 14 ans, j'ai jeté une paire de pantalons parce que « j'avais l'air *butch* dedans ». Adulte, j'ai osé me mettre au défi en me faisant couper les cheveux : une catastrophe. En sortant du salon, les cheveux tondus sur la nuque, je me suis dirigée vers la friperie voisine pour me jeter sur la première robe qui était de ma taille. Ravalant mes larmes, je l'ai enfilée : un vêtement typiquement féminin, tout de suite ! Plusieurs semaines plus tard, je ne m'y étais pas encore habituée. Pendant que j'attendais impatiemment que le tout repousse, les miroirs me renvoyaient l'image d'un homme.

Hanna est à la plage. C'est la première fois qu'on la revoit en maillot de bain depuis la scène des menstruations. Impossible d'évacuer de mon esprit mes angoisses d'adolescente face au cycle menstruel : éviter les taches, éviter les cours de piscine, éviter le bruit des serviettes hygiéniques dans les toilettes de l'école. Encore aujourd'hui, je garde un œil sur mon calendrier, anticipant la douleur à venir : quelle journée de travail, quelle sortie entre amies ou quelle *date* vais-je rater ? À ce sujet, et pour voir le bon côté des choses, mes règles sont devenues un alibi, parfois nécessaire, pour imposer mes limites avec plus de convictions. Quand les mots « je n'ai pas envie » ne sont pas suffisants, le prétexte « je ne peux pas, j'ai mes règles » refroidit l'insistance. Ce sang qui coule répugne : « C'est ça être une femme. » Scénario de la vie ordinaire.

*

INT. MONTRÉAL (DIFFÉRENTS LIEUX) – INT/EXT

Nos débuts sont flous, une période brumeuse. Je me demande s'il construit délibérément cet environnement confus. Il est difficile à suivre, mais je mets ça sur la faute de sa personnalité extravagante. Je renonce donc à comprendre. L'idée qu'il s'agisse d'un piège ou qu'il ait de mauvaises intentions ne me traverse pas la tête, je présume que c'est moi qui ai la mémoire courte. Je m'accroche aux quelques bribes de ses histoires qui me

semblent sensées : une poignée d'indices me permettent de me croire sur la même longueur d'onde que lui. Je pourrais lui poser la question, mais j'ai peur qu'il se moque de moi.

Mon enquête sur ses intentions continue. Il me propose une nouvelle soirée arrosée : un signe de son intérêt pour moi ? Je l'invite ensuite à manger chez moi et il accepte : c'est sûr qu'il est intéressé ! Pendant le souper, il m'informe qu'il est en couple : j'ai été conne de croire qu'il était intéressé. M'étant emballée par mes espoirs amoureux, je suis déçue. Après quelques jours, je me rassure. S'il souhaite être en ma compagnie de manière platonique, c'est qu'il doit m'apprécier pour ce que je suis, et non uniquement pour mon sexe. Je me sens privilégiée.

Plus tard, il m'invite à le retrouver, lui et ses amis, au cinéma où ils vont voir *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino. Je connais le réalisateur de nom, mais sans plus. Je n'ai rien vu de lui, surtout pas les *Kill Bill*, à cause de son obsession pour la violence provocante. Malgré mon appréhension, je les accompagne. Je suis heureuse de constater que j'ai ma place dans son groupe. À chaque mise en scène *gore*, tout le monde s'esclaffe. Je me force à rire moi aussi.

INT. STATION DE MÉTRO - SOIR.

Comme à l'habitude, notre soirée devait se terminer entre les escaliers mécaniques et les tourniquets, lui partant d'un côté et moi de l'autre. Surprise : il m'invite chez lui. Il est tard, je ne comprends pas son intention. Je refuse poliment, troublée par la demande. Je n'ai jamais aspiré à jouer le rôle de La Maîtresse.

LE FUCKER
(insistant)
Je ne suis plus avec elle, je
pensais que tu le savais.

Déjà ? Cette annonce me réjouit, mais ne change rien à mon malaise. Je suis ébranlée, j'ai chaud.

MOI
(mâchoire tendue)
Non merci, pas ce soir. Peut-être un autre soir?

Il continue d'insister. INSERT sur ma main : je m'agrippe à mon sac pour ne pas trembler. Je me dirige vers mon quai de métro en souriant de mon mieux. Il me suit et me lance des compliments. Il s'acharne. Il me regarde faiblir. Mes joues s'enflamment et il le remarque.

LE FUCKER
(demi-sourire en coin)
Ravi de voir que je te fais rougir!

Fondu enchaîné d'un prétexte à un autre, à un autre.

LE FUCKER
(ton moqueur)
J'ai payé la bière, tu m'en dois une!

L'arrière-plan devient flou ne laissant que son visage au foyer : il sourit de ses dents parfaites.

Il vise juste. Il est beau, passionné, intelligent et il vient de me couvrir d'éloges : je ne mérite pas de telles attentions. Je suis maintenant redevable de sa générosité. Le train ouvre ses portes. Il tente sa chance une dernière fois.

LE FUCKER
Viens chez moi!

MOI
(dans un souffle)
Non. Mais toi, tu peux venir chez moi.

Vainqueur, il saute dans le wagon et s'installe à côté de mon air perplexe. Dans le désordre de mes pensées, j'ai

l'impression d'être une adulte. Éblouie par mon audace, ravie d'avoir été désirée.

INT. MON APPARTEMENT - NUIT.

Notre première nuit se passe sans condom et sans discussion, sans les classiques «Je suis *clean*!» ou «Je ne peux pas jouir avec.» Il l'impose : c'est ainsi. Impossible de protester, je suis à la fois terrifiée et choyée par ce qui m'arrive. Après, il s'endort rapidement. Je reste éveillée, confuse, mais le sourire aux lèvres. Son dos assoupi au premier plan, je fixe la lumière du lampadaire au travers de la fenêtre. Le rideau encore ouvert me rappelle l'empressement de la dernière scène. Je souris, persuadée que je me dirige vers mon *happy ending*.

*

Dans la liste de mes agresseur·euses, il n'y a pas que lui : il y a LE MANIPULATEUR NARCISSIQUE, LE COLLÈGUE TOXIQUE, CELUI QUI AIMAIT TROP LE GHB, LA MAUVAISE *DATE* #11 et #16. Il y a aussi les nombreux PHOTOGRAPHES AMATEURS PASSIONNÉS DE LEUR PÉNIS. Je me souviens de LA PLUS MAUVAISE *DATE*, L'INCONNUE DU ROYAL PHOENIX, LE *MAINSPLANNER*, LE PÈRE QUI M'A PRÉSENTÉE À SES ENFANTS, L'AMIE QUI A PROFITÉ DE MA VULNÉRABILITÉ, CELLE QUI N'A PAS RESPECTÉ MES LIMITES, L'HOMME DANS LE MÉTRO SON ENGIN DANS LA MAIN QUAND J'AVAIS 12 ANS... À toutes ces personnes qui se sont emparées d'un bout de moi, j'écris sur vous aussi.

Plan large : c'est la rentrée. Hanna est à l'école. Nancy Huston interprète sa professeure. J'ai toujours admiré cette autrice. Le contexte familial d'Hanna provoque de la moquerie : elle a le nom de jeune fille de sa mère et elle avoue ne pas avoir de religion. On apprend aussi que son père est apatride. Plus jeune, je n'ai pas compris tout de suite ce grand mot, mais j'ai été capable d'en saisir la gravité.

Après l'école, Hanna se rend au Rialto sur l'avenue du Parc à Montréal. À l'affiche : *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard. Anna Karina, la femme du réalisateur, incarne Nana. Le personnage rêve de jouer au cinéma. Après quelques événements malheureux, elle se retrouve sans le sou. Pour se refaire,

elle choisit de devenir travailleuse du sexe. D'ailleurs, son nom n'est pas fortuit : l'héroïne de Godard rappelle la prostituée de Zola qui flirte avec le métier d'actrice dans le roman homonyme. La Nana du livre est considérée comme une femme fatale, et sa fin horrible suggère le fait qu'elle aurait été punie pour sa beauté et sa capacité à corrompre les hommes. Un présage pour la Nana du film, mais ça, Hanna ne le sait pas.

À l'écran, Hanna visionne *Vivre sa vie*. Nous le faisons avec elle. Nana, la protagoniste du film dans le film, elle aussi, est au cinéma. Elle assiste à une projection de *La Passion de Jeanne d'Arc*, produit en 1928. De plan en plan, on regarde Hannah qui regarde Nana qui regarde Jeanne d'Arc : mises en abyme. Trois femmes aux cheveux courts. Gros plan sur la soldate en pleurs qui apprend qu'elle est condamnée à mort. Gros plan sur Nana qui, les yeux rivés sur l'écran, est très émue. Gros plan sur Hanna qui regarde Nana. Chacune ignore la fin de son histoire : un feu brûlera Jeanne D'Arc, une balle tuera Nana, Hanna survivra et au bout de cette filiation, il y aura moi.

Ellipse. Hanna est encore au cinéma devant *Vivre sa vie*. Une scène déterminante débute, celle qui nous tourmentera toutes les deux. Nana raconte : « On est toujours responsable de ce qu'on fait, et libre. Je lève la main, je suis responsable. Je tourne la tête à droite, je suis responsable. Je suis malheureuse, je suis responsable. » Responsable, responsable, responsable... La répétition du mot se rend aux lèvres d'Hanna : « Je suis responsable. » La caméra s'approche d'elle pendant qu'elle respire profondément. Elle ferme les yeux, puis les ouvre à nouveau. Elle rencontre ceux de Nana qui sont braqués sur la lentille. Ses yeux qui la regardent, elle, Hanna. Et qui me regardent, moi. Hanna et la Nana de Godard vivent à la même époque, presque la même année. Par cette scène, *Emporte-moi* devient un double de *Vivre sa vie*. Deux œuvres s'emboîtent et se répondent. Deux femmes rêvent de liberté. Mais qu'est-ce que ça veut dire : « vivre sa vie » ? Et à quel prix ?

*

INT. L'APPARTEMENT DU FUCKER – NUIT

LE FUCKER fait voir *Vivre sa vie* à toutes celles qu'il cherche à séduire.

LE FUCKER
(à la blague)
C'est un rite de passage !

Je ne sais pas combien de dizaines de femmes l'ont visionné à ses côtés, j'aurais aimé ça le savoir.

LE FUCKER

(enthousiaste)

C'est un chef-d'œuvre de Jean-Luc Godard. Un film qui m'a construit comme homme et comme artiste.

Je reconnais vaguement l'actrice : où est-ce que j'ai vu le visage de cette femme? Elle est magnifique et désinvolte. Je veux lui ressembler.

LE FUCKER

Anna Karina était la muse de Godard, en plus d'être sa femme. Il l'a transformée en icône de la Nouvelle Vague. Et grâce à elle, il devient un des plus grands réalisateurs de tous les temps.

Je bois ses paroles comme le vin trop cher que je viens d'acheter, pour lui donner l'impression d'être cultivée, moi aussi.

Ellipse.

On se voit officiellement depuis quelques mois. On avait été plusieurs en lice, mais de son cercle d'adoratrices, il semble que ce soit moi l'heureuse élue. Je dois être à sa hauteur et mériter son attention. Je me sens privilégiée, mais encore inquiète qu'il omette des informations sur de possibles fréquentations. Au générique de notre histoire, il y a eu : CELLE QUI A LAISSÉ SES BARRETTES SUR SA TABLE DE CHEVET, CELLE QUI LE TEXTE PENDANT LA NUIT, CELLE QUI L'A APPELÉ LORS DE NOTRE PREMIER WEEK-END AU CHALET, CELLE QUI N'EST QU'UNE AMIE... Je me persuade que ma patience va porter fruit et qu'il va les oublier une par une.

INT. MON APPARTEMENT - JOUR

Souvent, il me laisse sans nouvelles pendant plusieurs jours, prétextant avoir besoin de se concentrer sur son travail. Ce matin, il devait être chez moi pour rencontrer des amies autour d'un brunch. Je n'ai aucune idée de ce qu'il fait. Je dois inventer une histoire pour l'excuser. Ne pas savoir où il est n'est pas une justification suffisante, elles vont me poser des questions. Je ne veux pas qu'elles sachent qu'il nous a fait faux bond : ce serait devoir faire face à un échec.

MOI
(à mes amies)
Il est malade.

C'est une fausseté assez large, mais plausible. Après le repas, je reçois un message de son coloc : le silence tenace du FUCKER serait lié à une visite prolongée chez CELLE « QUI ME COMPREND » (ses mots comme une critique du fait que moi je ne le comprends pas). Je me sens responsable de sa fuite. Je suis honteuse et désorientée. Mon malaise est sûrement manifeste, mais je n'en divulgue pas un mot à mes amies. Je ne peux pas me trouver devant leurs regards inquiets ou critiques.

Après leur départ, j'écris au FUCKER.

INSERT
Je veux que tu saches que je ne
veux plus de cette relation.
J'en ai assez d'être dans
l'incertitude.

Mon message le fait sortir de son secret : il me donne rendez-vous au bar de la Cinémathèque. J'accepte de le rencontrer. J'exige des explications, j'espère des excuses.

INT. CAFÉ-BAR DE LA CINÉMATHEQUE - SOIR

J'arrive avant lui. Je reconnais deux de ses amis assis au fond de la salle. Je ne comprends pas ce qu'ils font là. J'évite leur regard. LE FUCKER entre. Je l'observe

traverser la pièce où une quinzaine de figurants nous séparent. Après un simple hochement de tête dans ma direction, il se rend au bar. Pense-t-il que je vais l'attendre? En *criss* à cause de ce manque de considération, je le rejoins et le prends à l'écart.

MOI

(du tac au tac)

Est-ce que tu as couché avec elle? Pourquoi tu ne m'as pas répondu plus tôt?

Un verre à la main, mais incapable de s'enivrer en paix, il me regarde en soupirant.

LE FUCKER

(en soupirant)

C'est toi que j'aime!

Zoom in sur mon visage abasourdi. Pourquoi a-t-il choisi cet instant précis pour me faire une telle déclaration? Je commence à deviner ses multiples vies, ses fausses promesses. C'est le bon moment pour m'échapper. Mais il me retient. Ça fait longtemps que j'attendais ces mots magiques. Je me sens comme la bête qui se transforme en humain. Je me sens valide. Notre relation est tumultueuse, mais notre amour est maintenant indéniable.

Il me demande de le laisser avec ses amis.

INT. MÉTRO - SOIR

Encore sous le choc de sa déclaration d'amour, je rentre docilement chez moi. Je lui écris.

INSERT

Je t'aime aussi.

Je n'arrive pas à y croire : c'est le plus beau jour de ma vie. Je me répète ses mots pour les rendre plus vrais. Une vague chaude et exaltante m'inonde. À aucun moment, il ne m'a confirmé l'exclusivité de notre idylle, mais,

pour moi, son «je t'aime» prouve sans équivoque son engagement. Je suis enfin en couple : une vraie relation d'adulte.

Je m'empresse de partager l'information à tout le monde.

INT/EXT. MONTRÉAL (DIFFÉRENTS LIEUX) - JOUR/SOIR

Ellipse. Il m'avertit qu'il ne veut pas d'une relation ennuyante : nos allers-retours entre passion et cruauté ont pour effet de me rassurer. Pour me convaincre que je compte pour lui, je me raccroche à chacun de ses bombardements d'amour. Si une scène de *make-up sex* salvatrice suit nos querelles, c'est qu'il tient toujours à moi ! Mais notre vie à deux se trace selon son *story-board* à lui. Moi, je ne sais jamais à quoi va ressembler le prochain épisode. La tendance est aux montages russes, pendant lesquelles j'attends, les yeux fermés pour m'éviter de chavirer. C'est lui le réalisateur de notre histoire. Si je n'arrive pas à suivre, il me sert souvent sa réplique préférée.

LE FUCKER

Tu ne me comprendras jamais

Je ne réponds rien. Je me sens trop coupable de ne rien comprendre, en effet.

Quand je ne fais pas la «bonne affaire», m'offrir à lui est ma porte de sortie pour faire taire ses critiques. Pendant ces moments, souvent, une vague d'anxiété monte. Avec elle, des larmes. J'essaie de contrôler le naufrage, sans succès.

LE FUCKER

(agacé, plaintif)

Coudonc, as-tu peur de moi ?

Cette idée m'horrifie.

MOI

(en pensée)

Ai-je peur de lui? C'est impossible, je l'aime. Quelle audace de penser ça! Comme s'il faisait peur...

Pour éviter une humiliation future, je me mets à *faire semblant* : je feins l'orgasme pour qu'il me laisse tranquille, je feins mes sourires pour qu'il ne se doute de rien, je feins ma sérénité pour le garder, lui, près de moi. Mais cette possibilité ne me quitte pas : et si j'avais vraiment peur de lui? Est-ce que c'est ça : être en couple? Pendant que je m'inquiète et m'interroge, lui, il continue de bousiller mon rapport à l'amour. J'en viens à me dire que de feindre la joie est le prix à payer pour «vivre ma vie».

*

Hanna sort du cinéma. Il pleut. Elle croise une jeune fille portant les cheveux courts, elle aussi. Sous la marquise, elles échangent un regard, puis un sourire. Hanna fuit ce face-à-face et brave l'averse. La caméra la suit pendant un moment puis s'arrête sur le portrait de Nana. L'image la montre pleurant devant le destin de Jeanne D'Arc.

Le soir, le père d'Hanna travaille. Il dicte un texte à sa mère qui doit tout dactylographier, malgré l'heure tardive. Plus tard, sa mère s'est endormie sur la machine à écrire. L'adolescente la ramène dans son lit. La mère murmure à sa fille : « C'est important, Hanna. Papa, c'est un artiste. » Je reconnais cette phrase qui me rappelle un sombre sentiment d'injustice. Mon estomac se noue quand je réentends ses mots : « C'est important, je suis un artiste. » Une déclaration qui a donné au FUCKER un droit à tout et sur tout le monde : ne jamais s'adapter aux autres, surfer sur les normes sociales l'avantageant et alimenter le chaos puisqu'il est dit que tous les grands artistes sont tourmentés.

*

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

Nous déménageons ensemble. Bientôt, nous serons conjoint·es de fait, un terme qui me confirmera la solidité de notre relation. Je passe beaucoup de temps à organiser

notre appartement. Je décore notre chambre, la cuisine et le salon, et lui aménage son bureau. Une fois bien installés, LE FUCKER m'avoue qu'il a des incertitudes face à notre cohabitation. Il m'explique souffrir d'insomnie parce qu'il remet en doute sa décision. Il me dit qu'il veut travailler en paix et qu'il ne croit pas pouvoir le faire dans un si petit espace. Paniquée, je prends ce revers avec humilité et lui promets de rendre sa vie avec moi la plus agréable possible. Je lui propose aussi de changer son bureau de pièce, de s'installer dans le salon avec la grande fenêtre. Il soupire en concluant qu'il ne m'a rien demandé, mais accepte quand même mon offre. Je suis soulagée.

Depuis que nous habitons ensemble, LE FUCKER a un veto sur tout : nos horaires, nos projets, mon corps. Il m'impose de me soumettre à *songénie*, de vivre en fonction de son inspiration. Le soir, c'est au nez que je sais à quoi m'attendre : l'odeur de fumée indique qu'il est concentré sur un projet et que je dois me faire discrète.

LE FUCKER

Je n'ai pas le choix. Je n'ai pas choisi d'être un artiste. J'aurais préféré avoir une vie normale. Et c'est impossible de me changer.

Il a besoin de son art pour vivre et je ne suis, au fond, qu'accessoire.

LE FUCKER

Tu dois comprendre que, pour moi, les femmes ne sont qu'une distraction. C'est un élément qui rejoint l'utilité de l'alcool et la cigarette dans mon rituel de création, dans ma manière d'arriver à m'oublier.

Arrêt sur image : l'impératif de sa phrase m'ordonne d'acquiescer docilement. Comme ce qui l'enivre, j'ai une fonction : l'aider à créer. Je suis un personnage secondaire qui doit répondre à ses désirs. Si je n'y parviens pas, il me prive d'affection. Il boude, il

s'enferme dans son bureau et, finalement, il travaille : ma mission est accomplie.

Il dit avoir besoin de s'oublier pour être créatif : une partie de lui doit disparaître. Il y arrive en fumant, en buvant et en flirtant à la chaîne. Il s'autodétruit pour éviter l'autodestruction.

INT. NOTRE CHAMBRE - NUIT

Nous sommes encore à nos débuts quand LE FUCKER m'annonce m'avoir trompée pour la première fois. Le mal est insupportable. Mon réflexe est de me faire vomir, transformant ainsi la souffrance mentale en une douleur physique. Elle m'est plus familière. Lui pleure. Nous vivons ensemble depuis trois mois : *fucking failure*! J'ai tellement honte, je ne peux pas en parler à qui que ce soit. Il m'a trompée avec L'amie commune : comment a-t-elle pu me faire ça? Incapable d'imaginer une autre issue, je me vois contrainte d'absoudre LE FUCKER. Plusieurs mois plus tard, ma honte est toujours présente. Mais lui, il ne pleure plus. Malgré mon silence, le mot s'est passé. L'amie commune a ébruité l'histoire dans le groupe d'amies qui se divise immédiatement : chacun·e prend son camp. Je lui en veux. Elle dit qu'elle n'a pas consenti à ses avances et que LE FUCKER l'a forcée. Je ne la crois pas. Ça ne peut pas être vrai. Je me dis qu'elle avait sûrement trop bu et qu'elle ne se rappelle plus de ce qui s'est passé. J'ai toujours pensé qu'elle avait un *crush* sur lui. Tout le monde trippait sur lui.

*

Quand j'écris, je veux être *présente*. Ce n'est pas sans peur que je m'immerge dans cet acte, mais j'en ai besoin. L'écriture, c'est ma mémoire. C'est la gardienne des souvenirs qui me permettent de ne plus me perdre, de ne plus jamais m'oublier. Faire confiance aux mots pour aller au bout de soi. Traverser cette histoire, tout ce que je vis, tout ce que j'ai à dire.

Dans la cour d'école, Hanna observe sa professeure. Elle porte une cigarette à sa bouche, adossée à la clôture. L'adolescente imite ses gestes qui sont aussi ceux de Nana dans le film. Le montage alterne entre des images de Nana, d'Hanna et de sa professeure. Un nouveau triptyque après Hanna, Nana et Jeanne D'Arc. Travelling : la caméra s'avance vers Hanna. Elle lance un

sourire d'adoration à sa professeure. Puis, dans un cadre identique, la caméra se pose sur la professeure. Elles me subjuguent aussi.

Plus tard, peut-être un autre jour, Hanna et sa mère sont ensemble : « C'est cette robe-là que je portais quand j'ai rencontré ton père, au bal de fin d'année. Papa était l'ami d'un de mes professeurs de dessin. Il venait juste d'arriver au Canada. J'avais 16 ans. » Sa mère se souvient de cette rencontre en raccommmodant ladite robe pour sa fille. Celle-ci réagit, exaltée : « Papa dit que tu l'as suivi. Tu t'es assise devant les escaliers devant chez lui et tu l'as attendu toute la nuit. Tu as vraiment fait ça, Maman ? » Impossible de ne pas saisir le malaise de sa mère. Que s'est-il passé, vraiment, cette nuit-là ?

*

EXT. BALCON DE NOTRE APPARTEMENT - AURORE

Enveloppée dans une couverture, assise sur une chaise de bois IKEA achetée pour *fiter* sur notre mini balcon, je veille au retour du FUCKER après une soirée entre amies. Ça lui arrive d'errer pendant la nuit sans me donner de signe de vie. Les premières fois, je l'attendais par inquiétude dans notre lit, parce que je savais qu'il pouvait boire jusqu'au *black-out*. J'espérais le réanimer grâce à de brefs « Reviens svp ! » que je lui écrivais quand l'heure bleue perçait les rideaux. Avec le temps, mon souci s'est transformé en colère : je veux le mettre face à l'angoisse qu'il m'inflige. Que fait-il entre la fermeture des bars et son arrivée matinale ? Coucher avec UNE INCONNUE ? Dormir sur un banc de parc ? Travailler en paix, loin du poids de mon existence ? Une fois rentré, il me reproche de le brimer. Il ne se sent plus libre et je dois arrêter de m'inquiéter.

INT. APPARTEMENT D'UNE AMIE DE LONGUE DATE - SOIR

UNE AMIE DE LONGUE DATE
(affectueusement)
Ça fait longtemps qu'on s'est
vues ! On dirait que tu m'as
négligée. (rires)

Sa remarque me frustre. C'est injuste : je rêvais d'une histoire d'amour passionnée et intense, maintenant je l'ai et je veux m'y consacrer. Je ne réponds pas à sa critique.

UNE AMIE DE LONGUE DATE
Comment ça va avec...

MOI
(la coupant)
Très bien !

Ellipse. Nous sommes rendues à notre deuxième bière. Elle me parle de sa nouvelle thérapeute et du concept de codépendance qu'elle a découvert grâce à elle. Je suis mal à l'aise. Je ne veux pas qu'elle aille plus loin dans son explication.

MOI
(rire jaune, en voix hors-champ)
On n'est clairement pas
codépendants. Il n'a pas autant
besoin de moi que moi j'ai
besoin de lui.

UNE AMIE DE LONGUE DATE
Qu'est-ce que tu en penses ?

MOI
(voix hors-champ)
J'en pense que c'est moi qui
suis dépendante

Malgré cette introspection subite, je réponds vaguement.

MOI
C'est vraiment intéressant !

Je ne veux pas être mise devant une telle évidence. Celle d'un dérèglement dans notre amour. Celle que notre relation n'est pas équilibrée.

Je n'ai pas le choix de rester avec lui. Je me dois de répondre à ses messages dans l'immédiat, prendre ses appels à tout moment, le suivre quand il me le demande et me languir quand il souhaite être seul. LE FUCKER m'a fait avaler que je ne suis rien sans lui : s'il m'abandonne, je risque de disparaître. Sortir de cette relation semble plus dangereux que d'y rester. Il a réussi à me faire croire qu'il est indispensable à ma vie. Je tolère son inconstance et ses insultes. C'est le prix à payer pour être sa muse.

Je décide de prendre mes distances avec mon amie.

*

De retour au cinéma, Hanna revoit *Vivre sa vie*. Un sourire se dessine sur ses lèvres, sa joie est visible. Nana aussi est heureuse : dans un bar, elle danse. Sur la même musique, Hannah danse à son tour. Montage entrecroisé : la réalisation de Léa Pool pastiche celle de Jean-Luc Godard. Ce sont les mêmes plans et la même caméra subjective... les deux femmes ne font qu'une, et moi aussi, je suis elles.

Le titre complet : *Vivre sa vie — Film en douze tableaux*. Douze mois, douze apôtres, une douzaine, midi, minuit, les douze travaux d'Hercule ou d'Astérix, *Twelve Monkeys*, *12 Angry Men*... Douze. Un chiffre symbolique. Après le titre, une citation : « Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même. — Montaigne »

Je me lance dans *Vivre sa vie*, un film que j'ai déjà vu, mais que j'aurais préféré ne jamais connaître. Pourtant, dans ma quête, je ressens qu'il est nécessaire que je m'y attarde malgré tout. La musique d'ouverture est mélancolique. Le générique défile sur le visage de Nana, en gros plan, encadré de ses cheveux courts. Son profil, d'abord, puis son visage, montré à la manière d'un *mug shot*. Sa bouche et ses yeux fixés sur la lentille sont moroses. Est-ce Nana ou Hanna ? Je confonds les deux prénoms. Les visages se superposent, les histoires s'entremêlent. En ce moment, c'est Anna : Anna Karina qui joue Nana. Malgré les ombres, la caméra scrute la jeune femme : le réalisateur impose sa présence. Nana ne peut rien cacher, ni au public ni aux hommes du film. Elle sera contrainte de les accepter tous. La règle est immuable. Nana risque tout si elle ne s'y plie pas. Vit-elle vraiment sa vie ? Alors que ce titre est empreint de détermination et d'agentivité, c'est tout le contraire qui est montré. J'étais convaincue, de la même façon qu'Hanna, que c'était une histoire de liberté.

*

LE FUCKER lit Montaigne, mais son livre préféré est *L'art d'avoir toujours raison* de Schopenhauer. Je considère cette extravagance comme une preuve de son intelligence au lieu d'un avertissement. Dans son bureau, il y a aussi Houellebecq, Kundera, Borges, Beigbeder, Céline, Verlaine. LE FUCKER dit vouloir faire du cinéma comme Verlaine faisait de la poésie : le poète maudit venait le conforter dans ses ambitions d'alcooliques incompris.

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

Pendant une soirée où le vin coule à flot, un chianti qu'il avait fièrement acheté dans la section cellier, LE FUCKER m'offre un recueil de Verlaine sans raison précise. Pris à même sa bibliothèque, il y insère un signet où il écrit «Un petit bout de moi.» Je vois ce message comme un privilège : une clé qu'il me donne pour me permettre de le comprendre, enfin. Je deviens obsédée par ces quelques strophes. J'utilise toutes mes compétences développées à l'université pour analyser chaque mot. Je le lis et relis à la recherche d'indices qui me permettraient de décoder son monde encore inaccessible. Sa poésie occupe mes journées, je suis obnubilée. De retour en classe, je parle de Verlaine comme d'un génie.

*

Premier tableau : Nana de dos, au café, avec un homme. La caméra l'isole : elle est seule dans le cadre, même quand elle s'adresse à son compagnon. Elle confie à l'homme ne pas savoir comment lui dire ce qu'elle pense. En fait, elle ne sait plus ce qu'elle pense. Elle dit qu'elle veut mourir, mais il ne la croit pas. Seule avec son reflet dans le miroir derrière la machine à expresso, elle enchaîne : « Ça m'énerve d'être amoureuse de toi, faut toujours te supplier. » Je laisse aller un hoquet de surprise. LE FUCKER n'a pas eu la chance de m'entendre protester ainsi, même si j'en avais envie. Si je l'avais fait, ça aurait décuplé sa joie d'avoir eu raison. Il m'avait bien mis en garde contre lui, au début de notre relation. Il se dit être un homme difficile et il n'avait pas l'intention de changer. Il me l'avait répété maintes fois : « Je me connais trop bien ». Une assertion comme un passe-droit : c'est tout ou rien. Les mots de Nana auraient pu être les miens. Scène après scène, je me rappelle avoir espéré devenir cette femme-là. J'ai normalisé ma souffrance puisqu'elle me donnait

l'impression de vivre dans un film de Godard. Nana était mon idéal : je ne *devais* pas voir les abus.

Nana a des problèmes d'argent. Elle ne peut pas payer son loyer donc on l'empêche de rentrer chez elle. Godard la dépeint comme une martyre. Ellipse. Nana est au cinéma devant *La Passion de Jeanne d'Arc*. Deux soldats viennent annoncer à l'héroïne qu'elle sera exécutée. Gros plan sur le visage de la femme : elle pleure. C'est ainsi qu'on la voit au moment où elle apprend sa destinée tragique. Nana a les yeux mouillés à son tour. Elle baisse les paupières, laisse couler quelques larmes. La scène prend fin sur deux mots : « La Mort ».

C'est un interrogatoire de police. Plan de face sur Nana. Le réalisateur insère encore son visage dans un cadre serré. S'il n'y avait pas de fenêtre derrière, ce serait suffocant. Elle raconte son histoire : elle marchait dans la rue lorsqu'une passante a laissé tomber un billet de mille francs sur le trottoir. Elle l'a ramassé pour le garder, mais la femme s'en est aperçue. Nana lui a remis le billet immédiatement. L'inconnue a quand même porté plainte. Nana ne comprend pas. Gros plan : tel·les des enquêteur·rices insatisfait·es, on la scrute. Elle dit : « je veux être une autre. »

*

J'envie Nana, celle qui, pourtant, dit vouloir être une autre. En fait, je confonds Nana, le personnage, avec Anna Karina, l'actrice. Elle était mariée au réalisateur : je convoite le rôle de muse, à l'image du couple de Karina et de Godard. Je rêve de participer au *génie* du FUCKER : tant qu'il aura besoin de moi, il ne me quittera pas.

Vouloir être une autre, être persuadée de ma propre insignifiance. Je veux être à l'image de ces femmes de la Nouvelle Vague, puisque c'est ce qu'il préfère. Pourtant, je n'arrive jamais à satisfaire LE FUCKER, lui qui m'explique que je ne serai jamais la femme que j'espère être.

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

Je sers une assiette au FUCKER qui met son disque de Gainsbourg préféré, *Histoire de Melody Nelson*. Je me sens en compétition avec Jane Birkin qui pose torse nu sur l'album, personnifiant Melody Nelson et utilisant son

singe en peluche, celui de son enfance, pour se cacher les seins. Au FUCKER, je dis vouloir être sa «Birkin» pour qu'il soit mon «Gainsbourg». Il réplique que c'est ridicule d'espérer ce genre de chose : Jane Birkin a toujours été une femme, alors que moi, je ne suis encore qu'une enfant. Face à cette insolence, je perds pied, mais je ne me révolte pas. Je lui réponds qu'il a raison.

Toujours en train de m'excuser : «Désolée de ne pas avoir maîtrisé mes émotions, désolée de ne pas te comprendre, désolée d'avoir été moi-même, désolée de t'aimer autant...» Me détester et m'insulter avant qu'il ne le fasse lui-même. Avoir honte de mon corps, de mon rire et de mes idées. Honte de ne pas savoir me maquiller, m'habiller, me coiffer. Être la honte. Comme Nana qui se qualifie ainsi à l'agent de police. Une honte qui fige : ne pas savoir ce que je veux, ne pas être capable de dire oui ou de dire non. Honte d'avoir honte, et finalement, céder.

*

Ellipse. Nana déambule dans les rues de Paris. Suivie de face, d'abord, la caméra devient subjective. Elle jette un coup d'œil aux travailleuses du sexe qui attendent sur le trottoir. Flânant autour d'elles, elle évalue la possibilité de les rejoindre. De retour en plan large, un homme l'aborde et elle accepte son offre. Il devient son premier client. Elle monte dans un hôtel avec lui. Sans dialogue, elle entre dans la chambre. Le client de Nana cherche à l'embrasser sur la bouche. Elle l'esquive. Il insiste : « Pourquoi pas sur la bouche ? ». Elle ne répond pas. Elle secoue la tête, le regard affolé. L'homme suit son mouvement. Il tente d'attraper ses lèvres au passage, mais il n'y parvient pas, malgré sa poigne. Elle ne veut pas. Elle ne veut plus. Mais il s'en fout.

Le voyeurisme de cet extrait me gêne. J'imagine Godard qui tire toutes les ficelles de cette mise en scène où sa femme (joue qu'elle) se fait agresser.

Ellipse. Sur un trottoir, Nana rencontre une amie, elles rentrent dans un bistro et se commandent un verre de vin. Son amie se confie sur une situation difficile. Elle lance : « La vie est cruelle. J'aimerais partir, m'évader vers des pays chauds. » Nana ricane : « S'évader, c'est de la blague. » Son amie demande pourquoi. Nana répond : « Parce que c'est comme ça. »

La conversation se poursuit et l'amie continue. Elle raconte le récit de l'événement désolant qu'elle vient de traverser. Elle conclut : « C'est triste, mais je ne suis pas responsable. » J'écoute avec obsession le monologue de Nana qu'elle récite simplement : « Moi, je pense qu'on est toujours responsable de ce qu'on fait, et libre. Je lève la main, je suis responsable. Je tourne la tête à droite, je suis responsable. Je suis malheureuse, je suis responsable. Je fume une cigarette, je suis responsable. Je ferme les yeux, je suis responsable. J'oublie que je suis responsable, mais je le suis. Non, c'est ce que je disais, vouloir s'évader c'est de la blague. Après tout, tout est beau. Il n'y a qu'à s'intéresser aux choses et les trouver belles. Les hommes sont des hommes et la vie, c'est la vie. »

Ce passage, je l'ai vu et revu. Je l'ai regardé encore et encore. Pareil à un mantra, il s'est gravé dans mon esprit : je suis *responsable*. À force de répétition, tout se transforme en vérité. C'était ma faute, toujours de ma *fucking* faute. Et c'était la vie. C'était *ma* vie.

*

Ce qui me maintient à flots, ce sont ses grandes manifestations d'amour et de tendresse. Il ne lésine pas avec les cadeaux, les compliments et les avances. Ses marques d'amour et de tendresse me permettent de continuer à rêver au grand amour. Devant ses amis, ça me gêne et me flatte à la fois. Je me sens importante. En me lorgnant, il me dit : « Je ne te mérite pas. ». Il dit n'importe quoi : c'est moi qui ne le mérite pas.

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

LE FUCKER revient d'une soirée passée chez sa grand-mère, une femme plutôt conservatrice qui demande à être vouvoyée. Intimidée par le personnage, je suis soulagée quand il choisit de lui rendre visite seul. Ce soir-là, je me lève pour aller à sa rencontre, dans le minuscule corridor de notre appartement. Sans m'adresser la parole, il me prend et me colle au mur. Il m'embrasse. Je m'attends à être dénudée, mais non. Il semble perturbé. Il me dit qu'il a parlé de moi à sa grand-mère : elle m'apprécie beaucoup. Pour la première fois, il réalise à quel point il m'aime. Il veut avoir des enfants avec moi : il n'a jamais dit ça à personne. Il s'excuse d'être *comme il est*. Il m'avoue : « Je ne sais pas comment aimer. »

Cette dernière scène est charnière : la preuve ultime de son amour. Pour me rassurer, j'y reviens chaque fois que ça ne va pas. J'y repense chaque fois que je doute, que je pleure, que je crains le pire, c'est-à-dire chaque fois que je me dis que LE FUCKER est un *fucker*.

*

Après son monologue, Nana nous regarde avec insistance. Une fois, deux fois, ses yeux se posent sur la lentille de la caméra. Que nous demande-t-elle ? Elle nous fixe et je me sens complice de ce qui lui arrive. Toujours dans le bistro, l'amie est allée retrouver Raoul, un homme qui cherche à rencontrer Nana. Il demande : « Qu'est-ce que c'est ? Une femme du monde ou une poufiasse ? Je vais l'injurier : si c'est une poufiasse, elle se mettra en colère, si elle sourit, c'est une femme du monde. » Il va rejoindre Nana : « Vous dites n'importe quoi. Vous êtes ridicule. Pourquoi vous me regardez comme ça ? Vous avez l'air idiote. Idiote et mal coiffée. » Face aux insultes, Nana rit : elle est une femme du monde.

Garder le sourire. Avaler le venin sans grimacer... Je m'en veux de ne pas avoir reconnu plus tôt la violence dont Nana est victime. Je suis en colère. En colère contre ceux qui encensent ce type de cinéma. En colère contre les hommes, tous les hommes. Je suis submergée par cette émotion que je n'avais pas le droit de ressentir avec LE FUCKER. J'étais en colère contre lui, mais mon devoir était de me contrôler. Souvent, il me rappelait son avertissement des premières *dates* : « Je ne suis pas la bonne personne pour toi. » Je me sentais coupable et ça m'enrageait... *Lui* n'avait rien à se reprocher. Après tout, il signalait le *final cut*.

Visionnement en accéléré : je suis écœurée. Dégout, haine, aversion... Mon cœur est lourd. J'ai le vertige. Je ne crois pas en ma capacité de finir ce film. Je suis incapable d'enfiler plus de cinq minutes à la fois. Je comprends que j'avais besoin de me reconnaître dans Nana pour qu'ensuite *lui* me reconnaisse. Je fais les cent pas dans mon bureau. Je tourne en rond, je n'arrive pas à écrire. Je m'engouffre : trop de temps passé à disséquer ma propre histoire. Pourtant, j'ai le sentiment de devoir m'y plonger davantage, faire le tri dans les *rushes*. Tout dire pour ne plus rien avoir à dire : une obsession qui cessera lorsqu'elle aura été épuisée. Je dois donc continuer. J'ai besoin de savoir. J'ai besoin de me confirmer que je n'étais pas idiote, que je n'étais pas responsable, que je n'étais pas folle, que j'ai été manipulée. Et que ma colère est légitime.

Je veux que ma colère soit entendue. Celle qui m'habite quand je regarde ces films qui m'ont tant marquée, qui m'ont inspirée, qui m'ont *appris à vivre*. Ces films qui ont aussi inspiré des hommes à faire de même, à être contrôlants, dominants, violents. *Not all men*, peut-être, mais ce sont (presque) toujours des hommes. Sur *Reddit*, un utilisateur demande à *r/askmec* si quelqu'un d'entre eux a déjà été violent envers leur conjointe. Quelques hommes avouent avoir frappé dans un mur, poussé « légèrement » leur copine, leur avoir « mis une claque » ou leur avoir serré le poignet « un peu fort ». Pas de surprise jusqu'à présent. Certainement aidé par l'anonymat de la plateforme, je suis surprise de voir des hommes constater leurs gestes. C'est dans les commentaires que ça se gâte : « Elle t'avait énervé, tu étais en légitime défense ! », « Ça va, c'est pas si grave. » ou « À quand un *post* sur la féminité toxique ? ». Sur un ton plus amusé, je lis aussi : « Est-ce que le mur défoncé était un mur porteur ? ». Bref, peu d'utilisateurs invitent leurs comparses à l'introspection.

*

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

Il me répète que si je suis malheureuse, c'est de ma faute.

LE FUCKER

Moi je n'ai jamais voulu être en
couple, tu le sais.

En même temps, LE FUCKER évoque souvent la chance que j'ai d'être avec lui. Reconnaisante à outrance, je fais tout pour répondre à ses besoins. Parfois, agacé par mes efforts, il m'indique en soupirant que j'en fais trop et qu'il ne m'a rien demandé. Pourtant, chacun de ses gestes et de ses mots exprime le contraire : il refuse de me parler quand je le *déçois*, il me menace de me laisser après des conversations *compliquées*, il m'insulte quand je partage avec lui mon inquiétude liée à sa consommation d'alcool. Je ne peux rien dire.

Lors d'un party organisé à la maison, je le surprends en train de flirter avec Une autre fille. Je décide de le confronter.

LE FUCKER

Je ne *cruise* pas, je gagne des points !

Je suffoque. Son objectif est clair : être aimé, adoré, admiré de toutes en même temps. *Câlisse*... Son sourire semble lui donner accès à tout, et les louanges mitraillées à ses victimes camouflent la manipulation sous-jacente.

Plusieurs *remakes* plus tard, il réussit à me faire croire aux nuits américaines. Tout est simulé et mis en scène.

INT. CAFÉ-BAR DE LA CINÉMATHEQUE - SOIR

À l'occasion de chaque sortie, c'est la même histoire, et l'alcool en qualité de carburant. *Jump cut* sur *jump cut*, je le regarde faire, la nausée au bord des lèvres. En cette soirée de première de film, il arrive avec un flasque de whisky dans son veston : geste récurrent pour épater la galerie. En cachette, il fait couler son alcool *overpriced* dans toutes les bouches qui s'ouvrent à lui.

Il tourne autour de La plus belle fille.

LE FUCKER

C'est une ancienne collègue,
sois pas jalouse.

La plus belle fille n'aime pas le whisky, il lui offre un shooter de tequila au bar. Après la gorgée, il utilise son pouce pour lui essuyer une goutte de jus de citron qu'elle avait sur le menton. Il lèche son propre pouce.

Tout à coup, je n'en peux plus et lui hurle qu'il exagère. Je ne m'amuse plus. *Coupez* !

La crise qui s'ensuit est terrible. Après les insultes et les éclats de voix, il me lance une phrase-couperet : « Si c'est ça que tu penses, on se sépare tout de suite ! » Je pars en pleurant après un « fuck you ! » fatal.

Plan large : ses ami·es ont tout vu et quelques-un·es me suivent pour me convaincre de le laisser.

INT. NOTRE APPARTEMENT - JOUR

Le lendemain, malgré l'amnésie, LE FUCKER transmet ses excuses à tout le monde par courriel.

INSERT

J'essaie de me le cacher depuis longtemps, mais je dois me l'avouer : j'ai un problème avec l'alcool. Depuis longtemps, j'essayais de résister à l'appel de la raison me disant que je saurais bien un jour comment me contrôler et doser tout ce que je prends : il y a parfois des combats auxquels nous ne serons jamais aptes. Trop souvent déjà m'avez-vous vu dans cet état. J'arrête, donc. Pour ma propre sécurité, pour ma propre intégrité, pour ma fierté et surtout pour ceux autour de moi que j'aime et respecte. Je suis désolé de vous avoir fait assister à ce spectacle, d'avoir été déplacé, irrespectueux et désagréable.

Ainsi, je reste. Mais il n'arrêtera pas de boire. Peu de temps plus tard, les abus reprennent. Je me sens conne. Je suis de nouveau incapable de poser mes limites sans craindre un contrecoup vicieux. Rester est douloureux, mais partir est dangereux.

INT. NOTRE APPARTEMENT - CHAMBRE - NUIT

Le lit demeure le seul endroit où j'ai le courage, la nuit, d'ouvrir un procès. En réponse à ça, il me reproche souvent d'être la source du problème puisque je ne le comprends pas, lui. Il a raison. Je ne comprends pas l'instabilité de son univers. Je ne comprends pas les variations impulsives de son tempérament. Je ne comprends pas ses règles arbitraires sous-tendant notre couple. D'habitude,

il enchaîne le script avec des menaces d'aller dormir sur le sofa ou de me quitter. Au mieux, il me demande de me taire ou de le laisser tranquille. Dans ces cas-là, je m'endors les bras coincés sous mon corps, évitant à tout prix de le toucher. Enfin, il s'enferme dans un silence injuste où le sexe est ma seule monnaie d'échange, ma seule manière de me faire pardonner.

Quelques mois plus tard, les choses vont de mal en pis. Nous avons prévu un voyage, mais le jour du départ, LE FUCKER me dit : «On y va, mais après, nous deux c'est fini.». Ce séjour à l'étranger est ma dernière chance.

INT. THÉÂTRE LA CIGALE, PARIS - NUIT

Finalement, notre périple se passe bien : il est heureux, donc moi aussi. Comble du bonheur, Jane Birkin est en tournée et elle s'arrête dans une salle mythique de la ville où nous nous trouvons. Elle va y chanter les œuvres que Gainsbourg avait écrites pour elle. Je suis folle de joie, je vais voir une de mes idoles en vrai.

Comme c'est lui qui organise notre voyage, c'est lui qui se trompe avec l'heure du concert et qui nous fait arriver très en retard. Même si je n'ai rien à me reprocher, je m'en veux. Je regarde Birkin chanter ses dernières chansons, tétanisée par l'incident.

MOI
(voix hors-champ)
Qu'est-ce que j'aurais pu faire
de différent?

LE FUCKER vient encore de se plonger dans son mutisme habituel. Il ne faut pas que ça dégénère. Comment rattraper le tout? Le cœur au bord des lèvres, je ressens pour la première fois l'envie de me faire du mal. En état de panique, je vois mon esprit se dissocier du reste de mon corps. Je reconnais ce sentiment de détachement qui m'accompagne depuis déjà plusieurs mois. Je suis habituée à la sensation de rupture avec l'extérieur, comme si je flottais à l'intérieur de mon crâne sans pouvoir être en lien avec le monde autour de moi.

J'ai un *flash*.

MOI
(voix hors-champ)
What the fuck... Ça va trop loin.

Tout ça n'est pas normal. Ce n'est pas normal de vouloir se faire du mal. D'avoir peur de quitter quelqu'un. De se sentir coupable parce que l'autre souffre de sa propre erreur. Mon regard est fixé sur Birkin qui, après plus de 40 ans, est encore accrochée à son ex.

MOI
Est-ce que c'est ça qui
m'attend?

INT. PLUSIEURS ENDROITS - NUIT.

Montage de scènes de partys.

De retour à Montréal, son besoin de «se perdre» s'intensifie. Parfois, un petit mardi peut se transformer en beuverie bruyante. Au lieu de nous texter qu'il est temps d'aller se coucher, la voisine d'en bas appelle la police. Je ris au nez des agents lorsqu'ils comprennent qu'il n'y a pas de party, que nous ne sommes que deux. Moi aussi, je bois de plus en plus. J'essaie de suivre LE FUCKER, de copier son attitude, pour arriver à son niveau. Je me sens défiante, je me sens forte, moi qui d'ordinaire crains l'autorité.

D'autres fois, c'est chez les autres que ça dérape.

Nous prenons un verre chez Une amie de la job. Il la connaît depuis peu, mais elle a invité toute leur équipe pour un 5 à 7 qui s'éternise. Il semble l'apprécier beaucoup, il insiste pour être assis à ses côtés et lui chuchote des blagues à l'oreille. Humiliée, je le menace de partir s'il n'arrête pas son petit jeu. Complètement saoul, il me répond d'une voix trop forte : «*Fine!* Va-t'en pis laisse-moi tranquille. On est pu ensemble ce soir. C'est-tu ça que tu veux?» Je pars immédiatement. Il

revient plusieurs heures plus tard à la maison. Il dit ne pas se souvenir de notre altercation.

LE FUCKER

Je suis désolée d'avoir trop
bu, encore.

Je le crois.

Une autre nuit, nous sommes chez Son Meilleur Ami. La musique est assourdissante. Je consomme toutes sortes de substance, à la recherche d'un nouveau buzz. Son meilleur ami me prend à part. Ça semble sérieux, trop sérieux pour l'état dans lequel je suis.

SON MEILLEUR AMI

Tsé, je tiens à toi. Faut que je
te dise de quoi. J'ai vu...

J'apprends que LE FUCKER vient d'embrasser Sa Coloc.

SON MEILLEUR AMI

Je sais pas pourquoi elle s'est
laissée faire!

Je ne sais pas si c'est la musique ou l'intoxication, mais j'ai l'impression d'entendre ses mots sans les comprendre. D'un hochement de tête, je lui confirme que j'ai bien reçu son message. Je quitte la conversation sans répondre à ses yeux préoccupés. Je titube jusqu'au sofa où je m'écrase. Un autre ami, Le Futur Journaliste, vient m'y rejoindre. Il a toujours été très charmeur avec moi, un trait commun à tous les hommes de ce groupe. Il s'inquiète de mon état. Je lui dis que ça va. Il met une main sur ma cuisse. Je le regarde. Je sens le désir dans ses yeux. J'ai envie de l'embrasser, par vengeance ou par défi. Je me projette dans l'avenir. Est-ce que c'est ça, la solution pour ne pas perdre LE FUCKER? Ouvrir notre couple? Mal à l'aise, je quitte le party. LE FUCKER ne revient qu'à 8 heures le lendemain matin.

*

Nana est assise au café. Derrière elle, une photo des Champs-Élysées : le luxe qu'elle convoite, mais auquel elle n'aura jamais accès. Elle rédige une lettre à une femme propriétaire d'une « maison ». Elle souhaite travailler chez elle. « Chère Madame... » Elle se présente : cheveux courts (mais ils repoussent très vite), 1 mètre 69, 22 ans... L'âge que j'avais quand j'ai rencontré LE FUCKER. Une main entre dans le cadre et vient interrompre Nana toujours penchée sur son message. C'est Raoul, l'homme de la dernière scène, qui s'assoit en face d'elle. « Est-ce que vous me rangez dans un genre de femme spéciale ? » Lui : « Ça vous plaît d'être spéciale ? » Elle : « Oui. » Raoul demande à Nana de sourire, mais elle n'en a pas envie. Entêté, il réussit à la faire rire. Quelques instants après, les yeux de Nana se remplissent d'eau. Raoul devient son proxénète : elle ne finira jamais sa lettre. Avant de quitter le café ensemble, il l'embrasse et lui crache sa bouffée de cigarette dans la bouche.

Moi aussi, je voulais être spéciale : misogynie intériorisée. Je ne voulais pas être « comme les autres filles » parce que le cinéma m'imposait l'idée que ce n'était pas *assez*. Je voulais être la *girl next door*, la *all-american* qui se fait désirer sans avoir à fournir le moindre effort. Si mes protagonistes préférées sont qualifiées d'excentriques, je constate qu'elles répondent toutes aux mêmes idéaux féminins de beauté. Ultimement, je désirais incarner la *Manic Pixie Dream Girl*, la muse contemporaine qui n'existe que pour amener le personnage masculin en souffrance vers une meilleure vie. J'aspirais à ressembler à ces femmes pétillantes et confiantes, sans comprendre que ce modèle me poussait dans le piège de prédateurs. Ceux qui ne cherchaient qu'une compagne sexuelle obéissante dont ils pouvaient se servir à leur guise. Bien avant ma rencontre avec LE FUCKER, j'avais déjà dépensé temps et énergie à me bâtir un rôle de sauveuse aux côtés d'hommes nocifs qui ne méritaient pas l'amour et l'attention que je leur procurais. Aucun d'entre eux n'avait demandé à être aidé, mais tous ont profité de ma dévotion. LE FUCKER m'a coincée à son tour et il a pu en profiter, longtemps et brutalement.

LE FUCKER avait une propension au pouvoir. Tous ces artistes préférés avaient cette même mainmise sur les femmes qu'ils fréquentaient. Il aimait tout posséder, tellement qu'il vivait au-dessus de ses moyens. Face à ce qu'il ne pouvait pas acheter, il devenait le mystificateur qui berne tout le monde, l'usurpateur qui abuse. Quand les gens me demandaient ce qu'il avait de si extraordinaire, je ne savais pas quoi dire. « J'ai besoin de lui », j'en conclusais.

Il jouait le *playboy*. Je le prenais pour mon *knight in shining armor*.

Je comprends à présent les contrecoups de son charisme divin. Cette aptitude qui lui semblait naturelle lui a donné une autorité sur ses proches et un accès rapide à l'intimité de ses victimes. Tous·tes l'idolâtraient facilement : une fois en confiance, il avait le champ libre pour exploiter leurs vulnérabilités.

*

INT. RESTAURANT HÔTEL HERMAN, MONTRÉAL - SOIR

À la toute fin de notre relation, LE FUCKER ne se cache plus pour me faire souffrir. Il ne dort presque plus à la maison et quand il y est, il me parle à peine. Il me dit qu'il n'arrive plus à créer et qu'il doit «se perdre». Pourtant, il parvient toujours à composer des sextos salaces auxquels je réponds avec vertige, voyant là les restes de ses maigres marques d'amour. Dans un dernier geste désespéré, je l'invite au restaurant pour son anniversaire. Je souhaite naïvement que cet événement heureux nous réconcilie. Pendant le repas, je dépose ma main sur sa cuisse. INSERT : sous mes doigts, je sens un petit objet en forme d'anneau logé dans sa poche. Pendant un instant, mon cœur accro à son *love bombing* s'emballe. Je pense qu'il s'agit d'une demande en mariage, une espèce de sceau qui pourrait effacer nos derniers mois d'enfer. Sans avoir posé de question, j'entends ses mots au ralenti. Son discours est vapoureux : «Je vais t'expliquer ça plus tard.» Ses explications ne viennent pas. «Plus tard», je décrypte finalement que la bague appartient à L'Autre : celle qu'il commence à fréquenter avant qu'on ne se sépare. Celle qui se couche nue dans *nos* draps, les soirs où je ne suis pas là. Celle qui vide *ma* bouteille de shampoing. Celle qui lui laisse un petit mot sur *notre* porte d'entrée. C'est tellement mal dissimulé que je comprends qu'il me met sur les épaules le fardeau de le laisser. Je déteste L'AUTRE plutôt que de détester LE FUCKER.

*

Ellipse. À la manière d'un documentaire ou d'une entrevue d'embauche, on explique à Nana ce qu'est la vie de travailleuse du sexe. Un homme au timbre monotone répond à ses questions en voix *off* : «C'est à l'heure où s'allument les lumières de la ville que commence la ronde sans espoir des filles de la rue. » Sans espoir... Nana : « Et si je suis enceinte ? » L'homme : « On serait tenté de croire qu'une prostituée se voyant enceinte va chercher à tout prix à se faire

avorter. Ce n'est pas exact. Il est évident, autre part, qu'elle cherchera à éviter la grossesse. Elle se drogue ou pratique des manœuvres lorsqu'il lui apparaît que celle-ci est possible. Mais lorsqu'elle se sait enceinte de façon certaine, il est rare qu'elle se fasse avorter. » En 1962, l'avortement était criminalisé en France. Nana : « Mais il faut accepter tout le monde ? » L'homme : « Être à la disposition de la clientèle comporte une conséquence à laquelle la prostituée, quelle qu'elle soit, ne peut se soustraire. Elle doit accepter n'importe quel client, pourvu qu'il paie. Celui-là. Celui-là. Celui-là. Celui-là. »

Montage rapide : à l'écran apparaît un homme différent à chaque « Celui-là ». Tous ces hommes auxquels elle n'a pas pu dire non.

Ellipse. Nana suit Raoul dans un bar. Il va y rejoindre Luigi : « J'en ai que pour 5 minutes. » Il s'assoit à sa table : rendez-vous d'affaires. Nana, laissée derrière, tente de séduire un jeune homme qui joue au billard. Il reste indifférent. Elle s'ennuie. Elle va déranger Raoul et Luigi. Ce dernier veut de la divertir. Ça fonctionne : « Tu es heureuse, maintenant ? Tu vas nous laisser parler ? » Elle choisit un disque dans le juke-box, se met à danser. De retour à cette chanson, cette scène reprise par Léa Pool dans *Emporte-moi*.

Nana regarde dans toutes les directions. Elle cherche quelqu'un avec qui s'amuser : tout le monde semble si sérieux. Caméra subjective : Raoul et Luigi l'observent, incrédules. Elle tourne autour de l'homme à la table de billard. Il ne fait pas attention à elle alors qu'elle rit, la bouche grande ouverte. Nana ne veut pas seulement danser, elle ne veut pas seulement vivre sa vie, elle veut qu'on la remarque. La caméra subjective nous montre ce qui la préoccupe. Elle danse, tout sourire, fixant les hommes, anxieuse de leur reconnaissance. Elle cherche dans leur regard froid une lueur de sympathie, une tendresse qu'elle ne trouvera pas. Elle souhaite qu'on lui dise : « Oui, tu existes ».

Fondu enchaîné avec ma vie. Je suis triste, soudainement. Ce qui me lie à Nana, c'est ça aussi : l'isolement. Malgré mon autonomie, celle dont Nana ne peut pas jouir, étant sous le joug de son proxénète, j'étais attachée au FUCKER. Moi aussi, j'ai « dansé » autour de lui. Mon corps tout entier quêtait son attention, pendant que lui ne me regardait pas, bien installé au premier plan.

Nana s'arrête. Elle se frotte le nez. *Film en douze tableaux* : j'en suis au neuvième.

Je me dépêche. Le film a un effet sur mon humeur. Je manque d'air. J'écris en *fast-forward*, impatiente de le finir. Mon exercice d'écriture m'inflige d'être hantée par le fantôme du FUCKER, ramenant à ma mémoire tous les détails abandonnés. Je le continue quand même, je suppose qu'après ce plongeon forcé, je serai apaisée.

Avec cette documentation de mon expérience avec LE FUCKER, mais aussi avec le cinéma, je décortique les effets de ces récits sur moi. Je sais que quelque chose change, ma vision du 7^e art s'altère. Déjà, un constat : ces images m'ont nourrie parce que je les trouvais plus inspirantes que la réalité. Ennuyante, ma vie n'égalait pas ces montages bien ficelés et collés à une musique émouvante. Ma foi dans le cinéma transformait les opinions qui y étaient exprimées en affirmations indiscutables. Je ne pouvais pas fonctionner sans : je ne me faisais pas confiance, j'avais besoin de modèles. Je me suis retrouvée aux prises avec de fausses vérités, des mises en scène misogynes dont je dois aujourd'hui me départir puisque je les ai intériorisées. Je suis devenue critique, voire cynique. Mais mon désir adolescent d'une fin heureuse demeure. Parce qu'au fond, même dans les moments les plus sombres, j'ai toujours cru que je méritais un *happy end*.

Nana est debout sur le trottoir. Elle fume, adossée à un mur recouvert de publicités annonçant des sorties de films. Elle rêvait d'être actrice. Je pense à Hanna et à sa professeure qui ont toutes pris cette pose : un moment d'arrêt, de contemplation, d'attente.

Tableau suivant : caméra subjective. Depuis l'intérieur d'une voiture, les rues de Paris défilent. Des travailleuses du sexe marchent sur le trottoir. D'autres attendent en petits groupes. Plan sur Nana qui s'installe dans un restaurant. Elle allume une cigarette et, des yeux, parcourt la pièce pour s'arrêter sur un inconnu plus âgé qu'elle. Elle : « Qu'est-ce que vous faites ? » Lui : « Je lis. » Elle : « Vous m'offrez un verre ? » Lui : « Si vous voulez. » Elle s'assoit devant lui.

S'en suit une longue conversation entre les personnages. Les paroles fusent de part et d'autre. Je ne sais plus qui parle, entre Nana et l'homme qui philosophe : je n'entends que des mots décousus. Puis, à la fin de la conversation, elle demande : « Est-ce que l'amour ne devrait pas être la seule chose vraie ? » Lui : « L'amour est une solution à condition qu'il soit vrai. »

Je suis exaspérée. Ces mots m'ennuient. J'ai passé trop de temps à penser que l'amour, le vrai, était la solution à mes insécurités. J'étais certaine qu'une fois

en couple, enfin, je serais heureuse. Je me suis épuisée dans cette course à l'amour. J'en ai assez des « It was always you. », des scènes de baisers au top de l'Empire State Building, des gens qui courent après l'amour de leur vie à l'aéroport. Je ne supporte plus les films romantiques. *À boutte* de revoir ces histoires doucereuses. Celles qui m'ont construites, celles qui m'ont donné envie de faire de ma vie un film.

*

INT. NOTRE APPARTEMENT - SOIR

Il réussit à outrepasser mes limites un soir de décembre : à l'extérieur, une neige mouillée tombe sur notre mini balcon. Il rentre après une semaine sans nouvelles. Il rentre comme si je n'étais pas là, incapable de me regarder dans les yeux. Je suis rassurée de voir en lui cette pointe d'embarras, ça me donne le courage de lui fourrer les mots dans la bouche : « C'est fini, hein ? » Contrechamp : « Oui. » Nous nous séparons et nous déménageons chacun de notre côté, moi dans une colocation avec des amies, lui dans un loft un peu crade, mais pas trop cher. Le parfait appartement d'artiste.

INT. MA NOUVELLE COLOCATION - SOIR

Notre *sequel* commence peu de temps après par l'entremise d'un *booty call*. J'y réponds sur-le-champ, espérant la possibilité d'une autre fin. Après quelques semaines de déclarations d'amour factices et de promesses de retrouvailles, il se pointe à mon nouveau chez-moi. En pleine nuit, une visite sans prévenir, il vient m'annoncer ce dont je me doute déjà : sa relation avec L'Autre, la fille de la bague, est officielle. Le message transmis, il s'empresse de me déshabiller. Pas de trame sonore sentimentale ni de tendres étreintes : je me laisse faire. Le lendemain, la sonnerie du téléphone nous réveille : aucune réaction de sa part. Moi, je reconnais l'appel désespéré d'une blonde trompée. À ce moment-là, je passe de l'autre côté. De spectatrice, je deviens *complice*. Je lui demande : « L'aimes-tu ? » Il me répond à l'affirmative. Il se lance dans une série de confidences sur leur vie commune pendant qu'il transforme notre relation en une liaison extraconjugale. Comme dans un jeu de chaises musicales de *marde*, on me tasse, mais je fais toujours partie du jeu. *Serial lover* : amoureux en série.

*

Je me dois de faire une pause de *Vivre sa vie*. Je retourne à *Emporte-moi*. Travelling avant : Hanna et la professeure marchent dans un couloir, à l'école. La professeure discute du film *Vivre sa vie* avec l'adolescente, l'œuvre qu'elle a reconnue au travers de la dissertation de son élève. Elle demande : « Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce film ? » L'adolescente répond : « Nana décide de sa vie. » Étonnée, l'enseignante réagit avec douceur : « Oui, mais elle meurt à la fin, de façon tragique. » Voilà ce qui s'en vient. Ce que je repousse en circulant d'un film à l'autre.

La conversation entre Hanna et sa professeure continue : « Écoute, c'est bien... C'est normal que tu t'inspires de ce que tu aimes, mais il faut aussi que tu trouves tes propres mots, que tu développes tes idées sur la vie... sur ta vie. »

Fondu au noir. Un arrêt à la poissonnerie : Hanna et son père croisent une travailleuse du sexe qui se fait escorter rudement par un homme. Avec empathie, Hanna regarde la femme. Le père : « Ne la juge pas. Durant la guerre, c'est une femme comme elle qui m'a caché au risque de sa vie. C'était une femme exceptionnelle. » Hanna répond : « Je sais Papa. Je sais ce que tu veux dire. » Hanna le sait : elle connaît déjà Nana.

Le soir, la mère d'Hanna est seule au travail, penchée sur sa machine à coudre. Tendant le bras à l'extérieur du cadre, elle prend son sac et l'ouvre pour en sortir une tablette de chocolat qu'elle dévore. Elle soupire longuement, puis fait entrer un 4^e morceau dans sa bouche déjà pleine. Une tristesse infinie inonde ses yeux, et moi, je pleure avec elle.

C'est la nuit. La mère d'Hanna est de nouveau pliée sur une machine, encore occupée à transcrire le roman dicté par le père. Hanna est couchée à côté d'elle, derrière un rideau transparent : elle ne dort pas. Elle entend sa mère, fatiguée, se plaindre : elle veut s'arrêter. Son père ne l'écoute pas. Il arrache la page du rouleau et la jette, clamant son insatisfaction. Sa mère se lève : « C'est pas possible ! » Il répond en criant : « Ça doit être parfait pour l'éditeur, parfait ! » Le dialogue est agressif : la panique se dessine dans les yeux d'Hanna pendant que la violence se poursuit derrière elle. Ma mâchoire se serre. J'ai peur pour Hanna. En arrière-plan, son père frappe sa mère : Hanna se lève d'un bond. Sa mère passe devant elle et va s'enfermer dans la salle de bain. « Maman, ouvre-moi ! Je t'aime Maman ! On peut partir ensemble si tu veux. On n'est pas

obligées de vivre avec un malade.» Son père intervient. Elle continue : « Laisse-moi. T'as jamais rien compris à Maman. Tu l'aimes pas comme moi je l'aime. Tu vois pas qu'elle est à bout ? » Hanna pleure. Son désespoir me chavire : « Ouvre-moi Maman, je veux pas que tu meures. » Dès qu'elle ouvre, Hanna la bouscule : « Pourquoi ? Tu n'as pas le droit de me faire ça. » Les yeux dans le vide, sa mère lui répond d'aller s'excuser à son père. Hanna est derrière elle et la fixe d'un regard lourd : « Tu le défendras toujours, hein ? » Sa mère conclut, résignée : « Je l'aime. J'ai besoin de lui, moi. »

*

Même une fois séparé·es, je défends encore LE FUCKER. Je l'aime, j'ai besoin de lui et surtout, je ne peux pas concevoir être une victime : l'échec serait trop important. De son côté, même s'il est heureux de notre séparation, il refuse de me laisser couper les ponts, m'empêchant ainsi de le quitter complètement. Il me met en *attente* de son possible retour. Il m'envoie des poèmes, des sollicitations nocturnes et des photos de son sexe pour me rappeler «le bon vieux temps».

INT. SON LOFT CRADE, MAIS PARFAIT POUR UN ARTISTE - NUIT

L'Autre s'installe rapidement chez lui. Il me dit qu'il est tellement bien qu'il n'a pas de problème à partager son petit espace avec elle. Il n'a pas besoin de s'enfermer pour créer, qui plus est, elle participe à ses brainstorms. Elle est *parfaite*. Pourtant, en l'absence de cette nouvelle victime, LE FUCKER continue de m'inviter dans ce qui est maintenant *leur* appartement. À peine sa porte franchie, presque tout me renvoie à notre passé : le sofa qu'on a acheté ensemble, l'étagère que je lui ai laissée, les affiches sur les murs de son bureau... Mais les magazines sur la table, les produits pour la douche (plus raffinés que les miens) et les plantes : ça, c'est elle. Maintenant, les rôles sont inversés : je suis celle qui se couche nue dans leurs draps, comme elle le faisait dans les nôtres, quelques mois auparavant. À mon tour, je joue L'Autre avec brio, mais la vengeance ne me console pas.

C'est presque le printemps, LE FUCKER me reçoit chez lui comme c'était l'habitude quand L'Autre rendait visite à ses parents. Après une séquence de gestes et de positions devenue familière, je m'endors dans leur lit pour être réveillée brusquement quelques heures plus tard : je dois

partir tout de suite. Rien ne le fait changer d'idée, même pas mes larmes.

EXT. RUE BEAUBIEN - NUIT

Dans le froid, au milieu de la rue vide, je rentre chez moi, chancelante.

MOI
(rugissant)
JE TE DÉTESTE !

C'est la fin, la vraie fin. Il a réussi à se rendre abject. D'un coup, je ne l'aime plus. D'un coup, je ne veux plus jamais le revoir. *Fight or flight* : d'un coup, je choisis la fuite. Plus de justifications, plus de réconciliations. Mon cadre s'élargit : les choses sont claires. Je lui écris pour l'obliger à ne plus jamais me contacter. Enfin, je me crois affranchie de son autorité. Mais l'emprise est ailleurs, elle est imprimée en moi : je suis traumatisée. Je ne connais pas encore les blessures qu'il me faudra guérir, la thérapie à venir et le statut de survivante qui, bientôt, se révélera à moi. Mais en attendant : *Go fuck yourself, FUCKER.*

*

Hanna est à une fête, elle danse avec un garçon : elle regarde ailleurs. Elle porte la robe que sa mère lui a raccommodée. Une chanson : *When the night has come and the land is dark and the moon is the only light will see. No I won't be afraid.* La danse se termine et Hanna se met à l'écart. Une jeune femme, Laura, s'approche d'elle : elles se sont déjà croisées, à la sortie du cinéma. Elles se regardent avec intensité.

Puis, elles sont dans la ruelle. Appuyées contre le mur de briques, elles s'embrassent. Le premier baiser est de Laura, le deuxième est d'Hanna. Le plan est fixe sur les jeunes filles : tout est simple, tout est doux. Adolescente, je les enviais de pouvoir s'abandonner si facilement. De ne pas se poser de questions et de se laisser aller.

LE FUCKER disait vouloir me présenter sa nouvelle blonde : « Elle est d'accord ! Elle a l'esprit ouvert ! » Il m'envoyait des photos pornos qu'il intitulait : « Nous trois ensembles. » Je jouais le jeu. J'aurais été prête à le faire si c'était ce qu'il fallait pour le garder. Il ne m'a jamais présentée. Évidemment, elle n'était pas au courant, encore moins d'accord : il préférerait me voir dans son dos.

La séquence du baiser se termine. La chanson continue sur la scène suivante. Ellipse. Hanna l'écoute sur un disque, rêveuse : *When the night has come and the land is dark and the moon is the only light will see. No I won't be afraid.* Puis, elle répète les mots de Nana : « J'oublie que je suis responsable, mais je le suis. Après tout, tout est beau, il n'y a qu'à s'intéresser aux choses et les trouver belles. »

Ellipse. Hanna invite Laura à la maison, elle lui présente son frère. Plan en mouvement : la caméra décolle de la table sur laquelle sont déposés les restes du goûter pour survoler les jeunes, allongées au sol, les yeux au plafond, en train de s'effleurer doucement. Je me réjouis de leur désinvolture et de leur gaité : moment de grâce. Mais ma joie se trouble lorsque cette scène me rappelle *The Dreamers*, un autre film imposé par LE FUCKER. Réalisé au tournant du 21^e siècle, ce scénario inclut aussi une allusion à la Nouvelle Vague : *Jules et Jim*. Deux hommes et une femme : une sœur, un frère, un ami. Dans *Emporte-moi*, c'est plutôt : une sœur, un frère, une amie.

Quand je repense à *The Dreamers* réalisé par Bernardo Bertolucci, je ressens de l'amertume. Je ne cherche pas à comprendre davantage ce qui m'habite : je sais que je ne reverrai jamais ce film. Le réalisateur a également signé *Last Tango in Paris* dans lequel il a dirigé une scène de viol horriblement mythique : le beurre sur le plancher, Marlon Brando vautré sur le tapis, une femme entre... Elle, c'est l'actrice Maria Schneider qui ignorait tout de la mise en scène. Aucun avertissement, aucune répétition : c'était les hommes qui décidaient, qui faisaient le film. Il est difficile de faire la part entre les gestes que Brando a « vraiment » posés et ce qui a été « joué ». Je réentends les cris de l'actrice agressée dans ma tête : écœurement du cinéma, écœurement de tous ces abus excusés par le « génie », écœurement des viols qu'on a regardés, qu'on a tolérés, qu'on a normalisés. LE FUCKER admirait ce type de réalisateur : Polanski, Sorrentino, Kechiche, Tarantino, Allen... un *boys club* contre lequel je devais, tous les soirs, lutter.

Je viens du grand pays de mon enfance. Avec ses tendres jardins. Avec ses ruisseaux d'innocence. Je viens, cœur éclaté, d'une famille où je vivais dans un coin, moitié silence, moitié fille.

La chanson-titre, *Emporte-moi*, démarre : mon visage rougit d'émotion. C'est écrit par Marie Laforêt en 1973. Un anachronisme puisque le film se déroule au début des années 60.

Parfois, d'étranges souvenirs m'assaillent. Je me revois dans un bois, poursuivie par des chiens de paille. [...] Tu me sauves et tu m'emmènes au bout de cette vile affaire. Tu me prends, me déconcertes. Tu m'arraches et tu me portes, tu me sauves et tu m'empportes. Et je retrouve mon enfance.

Qui est ce « tu » à qui la chanteuse s'adresse ? Je veux un « tu », moi aussi. Je veux un « tu » salvateur. Moi aussi, je veux être sauvée et emportée.

Je n'en peux plus : je sanglote et j'arrête le film. Je n'y arriverai pas. Je ne me sens pas bien. Je me répugne. Et j'ai peur. Dans mon esprit ressurgit la possibilité d'une amnésie traumatique : se remémorer une agression dont on se serait dissocié·e pendant des d'années. Marie Laforêt chante *Emporte-moi* lorsqu'elle est dans la trentaine. À ce moment-là, elle ne s'est pas encore rappelé l'inceste dont elle a été victime quand elle était enfant. Me questionnant sur mon état psychologique et mes douleurs gynécologiques anormales, j'ai déjà considéré avec terreur ce diagnostic. J'ai longtemps fouillé au fond de moi à la recherche d'indices : quelque chose devait bien expliquer mes phobies, mon dégoût et mes crises d'anxiété. Je suis restée sans réponse, sans « eureka », jusqu'au jour où je me suis rappelé cette sexologue qui m'avait laissé comprendre que ce que j'avais vécu était grave. C'était peut-être lui, LE FUCKER, qui avait créé ce trauma. Ça me semblait trop facile comme explication. Ayant légitimé tout ce que j'avais vécu avec LE FUCKER, je cherchais ailleurs. Finalement, je commençais à y croire.

Ellipse. Hanna et sa mère patinent dans le Vieux-Montréal. L'adolescente est très à l'aise, sa mère l'est moins : elle tombe, elle se relève, elle retombe. Elles rient. Les rires de la mère se transforment en larmes. Ce film ne me donne aucun répit. Moi aussi, pendant longtemps, mon plaisir et ma tristesse étaient indissociables. Un *split screen* dans ma tête contraignant les apparitions de bonheur à partager l'écran avec la peine. Encore aujourd'hui, parfois, quand ma journée est trop belle, trop facile, les larmes prennent le dessus sans prévenir. Je n'arrive pas à m'accorder la sensation du bonheur : impression de ne jamais mériter la joie.

Le plan coupe. C'est un matin tendu à la maison : le père d'Hanna est impatient. Il lui ordonne de retourner un pain de mauvaise qualité à la boulangerie. Hanna lui répond : « J'irai pas, je l'aime pas ce boulanger-là. » Après une dispute, il la gifle, l'obligeant à s'y rendre. C'est le visage encore marqué par cette gifle qu'elle entre chez le boulanger, celui-là profitant de la rougeur sur sa joue pour s'approcher d'elle. Il la touche : Hanna se raidit. Il l'amène dans la cuisine pour qu'elle choisisse elle-même le nouveau pain. Il la touche à nouveau. Il est derrière elle : il empoigne ses seins. Affolée, ses mains se crispent. L'agresseur râle de plaisir, la caméra revient sur le visage paniqué de l'adolescente. Je me sens mal, très mal. Hanna se défait de sa prise et elle reçoit une somme d'argent qui achètera son silence.

Après l'agression, Hanna pleure face à un miroir. Elle dépose ses mains sur ses seins. À l'image de sa mère, plusieurs scènes plus tôt, elle étire le bras hors du cadre et attrape une tablette de chocolat. Elle prend une première bouchée avec la même avidité triste. Puis elle continue à manger et, les larmes aux yeux, engloutit la tablette. Elle mange pour ne plus penser, pour se calmer. Moi, j'ai la nausée.

Plus jeune, je croyais qu'un viol se définissait par une victime qui refusait vivement et verbalement les avances d'un agresseur qui, lui, continuait quand même : c'est ce que j'avais vu dans les films. Je n'ai pas pensé à l'histoire d'Hanna quand j'ai moi-même été agressée cette fois-là, et cette fois-là, et cette fois-là... C'était un simple *spin-off* des hostilités du quotidien. Je me convainquais : à chaque fois, je n'avais pas formellement indiqué mon refus. Ce n'était pas sa faute, c'était la mienne.

Ellipse. Hanna ne va pas bien. Elle ne parle pas de son agression, ni à son frère ni à Laura : « Parler. Pourquoi faut toujours parler ? Il n'y a rien, que je vous dis. »

La caméra se met à la place de l'adolescente. Elle observe une femme étendue dans un terrain vague, peut-être morte. Elle semble être tombée du viaduc au-dessus d'elle. Est-ce qu'il s'agit d'un suicide ?

Hanna ferme les yeux, tout tourne autour d'elle, la caméra aussi. La trame sonore prend encore une fois toute la place : *Les amours perdues ne se retrouvent plus et les amants délaissés peuvent toujours chercher*. C'est une voix féminine, qui chante, mais je reconnais tout de suite les paroles. Encore Serge Gainsbourg, *criss* : mon cœur palpite. Je déteste tout de lui. Je le déteste pour *Lemon Incest* et *Charlotte for Ever*. Je le déteste pour *Love on the Beat* :

une mélodie rythmée de cris féminins et un titre au double sens dégoûtant. Je le déteste pour la violence qu'il a infligée à Birkin et aux autres. Et je déteste les journalistes qui ont prétendu qu'elle était allée le rejoindre après sa mort. Au contraire, à mes yeux, elle a enfin été libérée de lui.

Hanna se transforme en Nana. Devenue fugueuse, elle erre dans une rue avec d'autres femmes : des travailleuses du sexe. Elle a adopté le maquillage, la coiffure et la démarche de son modèle. Un homme l'accoste : elle décline l'invitation. Elle remet du rouge à lèvres, elle fume. Elle se sent bien dans ce rôle. Un homme différent l'aborde : il a cinq dollars. Elle accepte. Si Nana le fait, pourquoi pas elle ? Le client et l'adolescente entrent dans un hôtel. Il se dévêtit tout en s'approchant d'elle. Elle dit : « Je ne veux plus. ». Il rit. Il se penche vers elle pour l'embrasser et, comme dans *Vivre sa vie*, elle résiste. Elle agite la tête pour éviter ses baisers. Il la déshabille. On reste sur le visage d'Hanna qui dit non. C'est intenable, il faut qu'il la lâche. La scène coupe : Hanna court. Elle s'enfuit ? Impossible de savoir avec certitude ce qu'elle a vécu dans cette chambre.

*

INT. MA NOUVELLE COLOCATION - JOUR

Un matin, au réveil, je reçois un message : LE FUCKER vient d'être dénoncé anonymement. Pendant la nuit, un blogue a publié un texte qui l'accuse d'agression sexuelle. Des dizaines de militant·es et des membres de l'industrie cinématographique ont déjà distribué le lien sur les médias sociaux. Un commentaire revient : « Personne n'est surpris. » D'autres victimes écrivent « Moi aussi ». Plusieurs cinéphiles sont consterné·es. C'est un choc : la nouvelle me pousse dans un abyme profond. Incapable de parler, je peux à peine respirer. Je parcours tout ce qui est dit sur lui : viol, manipulation, *gaslighting*, insultes, harcèlement... Puis des mots juridiques : extorsion, coercition, atteinte à la pudeur... La liste est longue. Des circonstances dans lesquelles je me reconnais, parfois pour la première fois. Je savais que je lui avais sacrifié ma vingtaine, mais l'ampleur de ses actes est maintenant évidente. Avoir tous les mots pour décrire la violence la rend concrète : c'est criminel.

Je vérifie s'il a réagi à la nouvelle sur les médias sociaux. INSERT de sa dernière publication, il y a quelques jours : « Les femmes raffolent des imposteurs parce qu'ils

savent embellir la réalité. - Bukowski» Parmi les gens qui ont cliqué sur le bouton «J'aime», il y a des femmes, des professeur·es à l'université, des réalisateur·rices. Je reconnais le nom d'une ancienne amie. Serait-elle tombée dans ses bras venimeux, elle aussi? Ark. Flashes rapides : reviviscence de mes souvenirs. Travelling compensé : vertige. Je cours vers les toilettes et je vomis.

*

La fin de *Vivre sa vie*.

Hors champ, une voix d'homme se rappelle le portrait d'une jeune fille : « C'était une simple tête avec des épaules, le tout dans ce style qu'on appelle, en langage technique, style de vignette. » L'art qui découpe les femmes en morceaux. À l'écran : Nana est devant son nouvel amant qui lit *Le portrait ovale* d'Edgar Allan Poe. La voix enchaîne : « C'est notre histoire. Un peintre qui fait le portrait de sa femme. Tu veux que je continue ? » Nana dit oui.

C'est Godard qui parle. Il ne parle pas que métaphoriquement, en tant que réalisateur du film, au travers de cette voix sans visage. Non, c'est sa voix à *lui*, le *Pygmalion* qui s'adresse à Nana, ce personnage dont il est en train de faire le portrait. Il s'adresse à Anna Karina, aussi, lui qui pose sa caméra sans scrupules sur la peau de sa femme. « Et quand bien des semaines furent passées et qu'il ne resterait plus que peu de choses à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. » Finalement, le peintre se tourne vers son modèle, sa femme : elle est morte. Le peintre, par son obsession, laisse son amoureuse mourir, sacrifiée au nom de son art. C'est un féminicide.

LE FUCKER affirmait que les femmes de sa vie ne lui servaient qu'à être créatif. « L'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe... » Même morte, la femme flambe encore. Même éteinte, je brûlais encore. Assez pour le sortir de ma vie, pour avoir l'ardeur de m'emporter loin de lui. J'aurais dû en profiter pour tout incendier : ses manuscrits, ses cahiers de notes, ses disques durs...

Scène finale : Nana souhaite que son ami devienne son nouveau proxénète. Elle veut l'annoncer à Raoul qui, avant qu'elle ne puisse parler, l'oblige violemment à monter dans une voiture. Elle ne veut pas, mais elle n'a pas le choix : il y a d'autres hommes avec lui. Ils sont quatre. Elle est seule. À bord du véhicule,

elle demande : « De quoi je suis coupable ? » « Tu dois accepter tout le monde pourvu qu'il paie. » « Non pas tout le monde, des fois c'est dégoûtant. » « Tu vois que tu es coupable. » Sa culpabilité est le résultat de son agentivité. Les rues de Paris défilent une dernière fois. La voiture arrive à destination : fin du voyage.

Raoul veut vendre Nana à des bandits. Plan large, les deux hommes luttent : « D'abord la fille ! » « D'abord l'argent ! » Le gangster sort un fusil. Raoul se cache derrière Nana pendant que l'autre lui jette l'argent. Il s'empare des billets, mais constate rapidement que le montant n'est pas exact. Il attrape Nana pour négocier le reste. L'acheteur : « Ne bouge pas. Ne crois pas que je ne vais pas tirer parce que tu as une fille devant toi. »

Il tire. Ce n'est pas Raoul qui est touché, c'est Nana. Il court vers sa voiture, prend un fusil et tire à son tour. Il atteint Nana une deuxième fois. C'est la fin du film.

Ils ont tué Nana. Son corps est abandonné dans la rue. Vivre sa vie, « prendre son sexe en main » et vouloir s'affranchir : selon Godard, pour une femme, ça veut dire mourir.

Être une femme, c'est avoir peur de mourir. C'est sortir le soir et avoir peur de mourir. C'est se rendre à une première *date* et avoir peur de mourir. C'est dire non et avoir peur de mourir.

C'est pour éviter une forme de mort que je ne refusais rien au FUCKER, jusqu'à me trouver réduite au statut de figurante dans mon propre récit. J'ai persisté dans cette relation grâce à quelques grandes promesses, les marques d'un amour immodéré, des déclarations flamboyantes qui me gardaient à flot entre deux trahisons : des bombes d'amour qui détruisent tout.

Ce n'est pas une histoire de liberté. Nana était condamnée. Je ne pardonnerai pas Godard. Ni LE FUCKER.

*

INT. MON 3 ET DEMI, J'HABITE SEULE MAINTENANT - JOUR

Beaucoup de temps a passé. De nombreuses années de thérapie plus tard, je commence à émerger du trauma que LE FUCKER m'a légué. À force d'écrire sur lui, un détachement apparaît. Malgré la crainte d'une rechute, une nouvelle curiosité m'entraîne sur ses médias sociaux : toujours rien depuis sa dénonciation. Mon *stalking* me pousse sur le compte Instagram de L'AUTRE. Elle semble avoir une personnalité très proche de la mienne : les mêmes intérêts artistiques, les mêmes expressions, les mêmes blagues. Mais sept ans de moins que moi.

Ordinairement, la peur et le dégoût seraient montés rapidement. Mais aujourd'hui, c'est plutôt de l'empathie que je ressens. Ce n'était pas de sa faute. Je n'ai jamais pris en compte sa version des choses. J'espère qu'elle s'en sorte mieux que moi, qu'elle échappe aux agressions.

Maintenant, chaque film que je visionne agit en détonateur. Détonateur d'une douleur, d'une réalisation, d'une sensation pénible. Je ne peux m'empêcher de me mettre à la place de la protagoniste oubliée, maltraitée, négligée... Je développe une obsession pour les hommes toxiques et leurs victimes. Je lis Françoise Gillot, l'ancienne compagne de Picasso, et je vais voir des expositions sur le peintre. Je lis Jane Birkin, je regarde le film qu'elle a fait avec Agnès Varda. J'écoute des entrevues d'Anna Karina. Je constate son anxiété qui monte lorsqu'elle se retrouve piégée sur un plateau télé par Thierry Ardisson qui invite Godard, à son insu, vingt ans après leur séparation. J'essaie de comprendre ce que moi et les autres victimes avons en commun. Je documente ces mots que nous utilisons pour partager nos histoires, moi et ces protagonistes féminins au cinéma, ces actrices, ces femmes.

*

Hanna pleure dans la nuit infinie. Contrairement à Nana et Jeanne D'Arc, elle a survécu. Marquée, mais vivante.

Hanna s'est endormie sur le balcon d'un appartement. Sa professeure ouvre la porte d'entrée et prend son élève dans ses bras. « Qu'est-ce qu'il t'arrive ? » Elle est en fugue depuis deux jours et tout le monde est inquiet. Hanna ne veut pas rentrer chez elle : « Tu n'as pas le droit de te détruire comme ça. »

Emporte-moi s'achève. Hanna a retrouvé sa famille. Son père et son frère l'attendent à bras ouverts et la serrent fort contre eux : ils s'étaient inquiétés. Sa mère n'est pas là, on comprendra plus tard qu'elle s'est exilée chez sa propre mère, la grand-mère du début de l'histoire. De retour à l'école, juste avant les vacances d'été, sa professeure lui remet une caméra. Elle lui dit : « ... il faut aussi que tu trouves tes propres mots, que tu développes tes idées sur la vie... sur ta vie ». Hanna apporte l'objet avec elle lorsqu'elle visite à sa mère. Elle filme le voyage, au travers de la fenêtre de l'autobus, puis leurs retrouvailles. Cette caméra servira d'outil d'archivage de sa guérison.

Je me suis prise pour Hanna, puis pour Nana. Dans un film, la domination est critiquée et dans l'autre, elle est encensée. Pool a écrit sur une enfant qui apprend à être femme et expose les impacts de la violence. Godard, lui, a mis en scène une femme qui est contrainte à rester enfant, et romantise la violence dont elle est victime. Néanmoins, pour moi, il n'y avait pas de différence entre les deux propositions. J'enviais les deux protagonistes de la même manière, je voyais en elles une liberté, une beauté et une capacité à vivre leur vie comme elles le voulaient. D'abord à 12 ans, puis à 22 ans, mon regard endossait déjà la version du regard masculin. Comme Hanna, je ne reconnaissais pas les abus subis par Nana. Je pensais comme l'adolescence du même âge que moi : la muse de Godard était une inspiration. Je devais ressembler à Nana, et par le fait même, à Hanna.

Je comprends que je n'ai jamais été pas capable de dire non. J'ai été socialisée à tout accepter. J'étais toujours disponible, toujours d'accord et surtout toujours muette lorsque je ne voulais pas. Je devais apprendre à dire non. Je me suis inscrite sur les applications de rencontre : je disais oui à la plupart des profils pour ensuite me pratiquer à leur dire non. J'avertissais avant chaque *date* : tu ne me paieras pas de bières, je ne t'embrasserai pas, je ne finirai pas la soirée chez toi. Malgré mes indications, certain-es tentaient leur chance... En repoussant leur baiser, je me faisais dire : « C'est quoi le problème ? Fais pas comme si t'avais pas vu ça au cinéma ! ».

Le film de Léa Pool est une autofiction. Je n'y pensais plus, ça me revient maintenant. À l'instar d'Hanna avec sa caméra, Léa Pool s'est servie de son film pour documenter son histoire, couplée à celle d'Hanna, mais aussi à celle de Nana.

Nana et Hannah n'étaient pas responsables. Et donc moi non plus, je ne l'étais pas. Moi non plus, je ne suis pas responsable de ce qui m'est arrivé.

J'ai repassé mes souvenirs, du film et de ma relation avec LE FUCKER. À mon tour, j'ai développé des idées sur la vie, sur *ma* vie. Et maintenant que je suis allée au bout de cette histoire, je fais quoi ? Est-ce que je suis prête à guérir ? Et guérir, qu'est-ce que ça veut dire sinon me souvenir que je n'ai rien inventé...

MILLE FILMS EN MOI

Il y a mille femmes en moi.
- *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda

The movies that made us.

Movies don't create psychos. Movies
make psychos more creative¹.

Power is the ability not just to tell the story of
another person, but to make it the definitive story
of that person².

J'aimerais pouvoir dire que les films qui m'ont le plus marquée sont ceux de Kubrick, Hitchcock ou Tarantino. Encore à notre époque, un amateur passera pour un esthète s'il mentionne sans hésitation *2001 : A Space Odyssey*, *Rear Window* ou *Pulp Fiction* dans la liste de ses films préférés. Moi-même, il m'a pris de discuter, avec passion, de ce cinéma glorifié : pour attirer la sympathie, pour *fiter*, pour être *one of the boys* dans les groupes de cinéphiles, ces hommes autoproclamés sapiosexuels. Quand je me sentais avant-gardiste, je décernais à Paul Thomas Anderson le titre de meilleur réalisateur de tous les temps (au moins, lui semble posséder une bonne éthique de travail). Mais tout cela n'était que de la frime : mes films préférés restaient plutôt des comédies romantiques. Oui, je savais apprécier le talent d'un·e réalisateur·rice étiquetté·e de génie, mais reste que quand j'avais envie de revoir un film, c'était pour revivre l'émotion ressentie par la vision d'un premier baiser à l'écran. Une fois sortie de l'enfance et des productions Disney, le premier film qui m'a embobinée est... *Notting Hill*. Sorti en 1999, j'avais 12 ans quand, une fois le générique terminé, après un long montage d'images idylliques sur la voix d'Elvis Costello, je me suis dit : C'EST ÇA QUE JE VEUX. Je rêvais de ce genre d'histoire, de ce genre d'amour. Je rêvais du coup de foudre.

Dire que le cinéma, comme tout art, a un impact sur son public est un euphémisme. Le pouvoir du cinéma est sans équivoque : autrefois utilisé comme moyen de propagande, son influence est aujourd'hui plus insidieuse, plus manipulatrice, « s'apparentant à une forme

¹ Wes Craven, *Scream*, [film], États-Unis, Woods Entertainment, 1996, DVD, 111 minutes.

² Chimamanda Ngozi Adichie, *The danger of a single story*, [vidéo], Conférences TED, 2009, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=LmjKUDo7gSQ>>, consulté le 11 août 2024.

de “séduction” »³. Débordant dans d’autres sphères culturelles, les clichés cinématographiques qui perdurent « envoient [encore] des signaux aux filles et aux garçons portant sur ce à quoi ils peuvent s’attendre ainsi que ce qui est attendu [d’elles et] d’eux dans leur carrière et dans d’autres aspects de leur vie⁴. » En effet, le cinéma, même dans ses récits les plus fantastiques, possède la capacité de nous faire croire à son réalisme. L’industrie a façonné des idéaux que nous avons intégrés comme des objectifs à atteindre et qui ont imprégné les médias en général, notamment la publicité. Ce que l’écran affiche est de la fiction pure, des fantasmes, une vision du monde façonnée par la personne derrière la caméra, et pourtant, il est facile d’oublier le leurre produit à travers un montage savant, une lumière bien travaillée et une trame sonore envoûtante. Sous cet angle, peu de choses ont changé depuis *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat*, en 1896, où un article de l’époque décrivait ainsi l’expérience du public dans la salle : « C’est d’une vérité inimaginable. Puissance de l’illusion⁵ ! »

Si le cinéma parvient à créer une telle illusion, c’est grâce à son pouvoir de monstration : les événements sont montrés, au cinéma, plutôt que racontés, comme en littérature. Ainsi, les images semblent se suivre naturellement à l’écran, sans médiation apparente. C’est la « magie du cinéma » ! Ce faisant, le·a spectateur·rice s’identifie à la caméra, s’imaginant avoir un rôle actif dans ce qu’il visionne. Dans les années 1970, les théoricien·nes de la *Screen Theory* exploraient déjà cette idée qu’iels appelaient le *cinematic gaze* : le·a spectateur·rice, ayant la sensation d’être positionné·e à la place de la caméra, est convaincu de son état de sujet, de maître de ce qui se passe à l’écran⁶. Cette impression de pouvoir entraîne un abus de confiance envers ce qu’il voit, et un manque de conscience en ce qui concerne les mécanismes du cinéma⁷. Même si le·a spectateur·rice a l’illusion de contrôler l’univers du film grâce à sa posture de « regardant », il reste soumis aux techniques qui

³ Manon Videau, « Le cinéma, outil historique de propagande », *Salles Obscures*, 5 juillet 2022, en ligne, <<https://sallesobscuresassas.wordpress.com/2022/07/05/le-cinema-outil-historique-de-propagande/>>, consulté le 5 août 2024.

⁴ Sharon Goulds, *Réécrire son histoire : L’influence des stéréotypes dans les films et les médias sur la vie et les ambitions de leadership des filles et des jeunes femmes*, Surrey, Plan International, 2019, p. 6.

⁵ René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1947, p. 20

⁶ Todd McGowan, *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*, Londres, Bloomsbury Publishing, coll. « Film theory in practice », 2015, p. 60.

⁷ *Idem*.

façonnent son expérience. C'est le spectacle qui crée le·a spectateur·rice. La distanciation est presque impossible. D'ailleurs, si les manières de consommer les films se sont multipliées, plusieurs d'entre nous continuent de voir du cinéma *dans* un cinéma. Dès lors, l'activité est, par essence, immersive et englobante : « we come to inhabit an idealization emanated by the film text and organized by the cinematic "apparatus" ⁸ ». La théorie de l'« apparatus » expose les « dispositifs » cinématographiques orchestrés par les créateur·ices du film qui, à leur tour, manipulent la perception du public. C'est un langage visuel qui affecte l'expérience des spectateur·rices, ceux-là déjà enclins à se reconnaître au cinéma. Viviane Couto abonde dans ce sens lorsqu'elle suggère, dans son mémoire de maîtrise, que la relation spectateur-personnage « suscite le plaisir de la reconnaissance — de soi et de l'identification à des modèles⁹ ». L'expression « movies that made us » prend alors tout son sens.

J'ai été une victime parfaite des « belles » promesses du cinéma. En quête de modèles, je les ai trouvés à l'écran. Sans doute déjà marquée pendant l'enfance (les contes pour enfants regorgent de doctrines patriarcales), je sais que tout s'est concrétisé à l'époque de *Notting Hill* : « I'm also just a girl standing in front of a boy, asking him to love her. » « Girl » et non pas « woman »... Cette réplique mythique révèle que l'amour infantilise... surtout les femmes. Et « asking » ? Comme si l'amour pouvait se « demander »... J'étais obnubilée par ces protagonistes d'exception, ce qui me rangeait du côté des femmes ordinaires. « I'm not like the other girls! » : disait la *Manic Pixie Dream Girl*. Vers le milieu des années 2000, cet archétype féminin pollueait plusieurs films destinés aux jeunes femmes. Associée à une forme de misogynie intériorisée, puisqu'elle laissait entendre que la femme « normale » n'était pas assez intéressante, cette image de femme parfaite dictait que la différence est une plus-value. Mais pas n'importe quelle différence : la *Manic Pixie Dream Girl* est pétillante et libérée, belle et toujours de bonne humeur, et elle s'exprime sans filtre, sans avoir peur du ridicule. Toujours présente en soutien au protagoniste du film, elle est

⁸ Elizabeth Reich et Scott C. Richmond, « Introduction: Cinematic Identifications », *Film Criticism*, vol. 39, n° 2, Allegheny College, 2014, p. 3-24, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/24777945>>, consulté le 4 octobre 2024.

⁹ Viviane Couto, « Encore sexy au cinéma ? De la série au film : étude médiatique de la réception de *Sex and the City* », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'études cinématographiques, 2012, f. 12-13.

inspirante et l'amène à se dépasser, à changer de vie. Elle n'est jamais en colère (ou plutôt, elle n'a jamais le droit de l'être) et si elle pleure, elle le fait *joliment*. Elle est le personnage de Kirsten Dunst dans *Elizabethtown* (2005), celui de Nathalie Portman dans *Garden State* (2004), celui de Zooey Deschanel dans *Yes Man* (2008)... Pour leur ressembler, je devais me trouver un homme à guider. C'est sûrement à ce moment-là que j'ai cru que j'étais capable de changer les hommes que je fréquentais. Cette métamorphose aurait corrigé mon partenaire, comme dans les films que je visionnais, et, du même coup, j'aurais confirmé mon utilité dans le couple. Évidemment, j'ai échoué chaque fois. J'ai compris plus tard que la *Manic Pixie Dream Girl* n'existe que dans l'imaginaire de créateurs masculins qui rêvent d'une compagne qui les délivrera de tous les maux¹⁰. Dans ces histoires, ce n'est jamais sa réalité qui est mise en avant. C'est celle de sa contrepartie : l'homme qu'elle « sauve », souvent triste et solitaire, dont elle magnifie l'existence. Du même coup, elle sert de mécanisme scénaristique : elle permet de faire avancer le film.

C'est peut-être à cause de la *Manic Pixie Dream Girl*, mais aussi d'autres stéréotypes féminins comme la *damsell in distress* et l'ingénue, vus comme des exemples à suivre, que j'ai fini par normaliser les abus de partenaires qui, je le soupçonne, répondaient à mes attentes parce qu'ils avaient visionné les mêmes leçons de séduction que moi. Naïvement, espérant à tort ce genre de rapport de force, je misais sur mon excentricité pour attirer l'attention, puis je passais en mode caméléon pour être certaine de pouvoir rester, que mon partenaire veuille me garder auprès de lui. Résultat : puisque j'étais prête à tout pour plaire, on se servait de moi. Et quand je ne faisais plus l'affaire, on se débarrassait de moi. J'ai commencé à prendre conscience de ce schème lorsque j'ai compris que je n'allais pas plaire facilement aux hommes : trop expressive, pas assez douce, pas assez *féminine*. J'avais peur de finir ma vie célibataire et laide, j'avais peur de ressembler aux sœurs désagréables de Cendrillon au lieu de lui ressembler à elle, belle servante aux pieds menus.

¹⁰ Nathan Rabin, « The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown », *A.V. Club*, 25 janvier 2007, en ligne, <<https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>>, consulté le 22 octobre 2024.

Carrie Bradshaw, la célèbre « columnist » new-yorkaise de *Sex and the City*, incarne une Cendrillon moderne dans le premier film inspiré de la série. Après une tentative de mariage avortée, Mr Big, l'objet d'amour de la protagoniste, revient vers elle à coup de lettres : des mots d'autres poètes copiés-collés dans des courriels. Celui qui l'a fait languir pendant des années la choisit enfin. Lors de l'ultime demande en mariage, il lui glisse un soulier au pied, faute d'avoir une alliance à lui mettre au doigt. À la manière des films que j'avais vus, ce conte de fées m'est apparu comme un livre d'instructions. Pourtant, la toute première fois qu'on entend la voix de Carrie au début de la série, elle est sans équivoque : « Once upon a time... », nous avertissant qu'il s'agissait bien d'un conte de fées. J'avais été prévenue, mais le mythe était trop puissant : Carrie et ses amies représentaient chacune une facette de la femme idéale, celle qui *has it all*¹¹. Et je les enviais.

Que faire avec ces images de personnages féminins manipulées par ceux qu'elles croient être l'homme de leur vie — *the one*? Que faire avec ces histoires d'amour vénéneuses, données pour des contes de fées? Des récits où le harcèlement est romantisé? Des romances où l'extorsion est déguisée en folie amoureuse? *Twilight* présente un vampire centenaire obsédé par sa nouvelle camarade de classe et qui la traque jusque dans sa chambre. *The Notebook* met en scène un prétendant désespéré qui menace de se suicider si sa future conquête n'accepte pas son invitation. *Love Actually* nous fait sourire lorsque le *stalker* reçoit un baiser de la femme dont il est amoureux, la même qui est mariée à son meilleur ami. Pourtant, ce n'est pas de l'amour, c'est de l'obsession! Une obsession semblable à celle des réalisateurs masculins pour les stéréotypes sexistes : les *make-over movies* où le *jock* désire la protagoniste, considérée laide, seulement après qu'elle s'est transformée et que son nouveau look est dévoilé, signant sa beauté jusque-là cachée ; les comédies grasses où la virginité est précieuse pour la fille, mais honteuse pour le garçon ; les histoires d'une *girl next door* qui se veulent réalistes, mais où la fille dite ordinaire est en fait une femme fatale.

¹¹ La question « Can we have it all ? » est le leitmotiv de l'épisode 10 de la saison 3 intitulé *All or Nothing*. La réponse à cela est d'emblée affirmative lorsque Samantha s'exclame : « [...] we have it all, great apartments, great jobs, great friends, great sex! » (Charles McDougall, « All or Nothing », dans *Sex and the City*, [série], 13 août 2000, États-Unis, Darren Star Productions, DVD, 30 min.)

Je ne me fais toujours pas à certaines images qui persistent dans mon imaginaire, ces scènes qui ont mal vieilli, ces insultes proférées concernant l'orientation sexuelle, le poids, ou les intérêts de la protagoniste. Et évidemment, tout ça est encore plus compliqué si la femme est racisée et qu'elle ne se conforme pas au trope de la *spicy latina*, la *strong black woman* ou la *dragon lady*. Tous ces récits font partie de moi, comme une hantise : si ces œuvres m'ont « construite », elles m'ont aussi dénaturée. Est-ce possible de les oublier ou est-ce que je dois, au contraire, me pencher sur elles plus précisément afin, justement, de m'en libérer, c'est-à-dire de les désapprendre ?

Films de gars/films de filles

Peu importe ce que certain·es chroniqueur·euses écrivent, les femmes, les personnes minorisées et les autres artistes « à l'agenda *queer* » ne sont pas en train de « polluer » nos écrans et de « laver le cerveaux » de nos jeunes. Un peu plus, et j'étais persuadée d'avoir entamé ce projet de mémoire en retard, comme si le sujet dont je voulais parler était déjà en train d'être résolu : ma peur de déranger ou d'être inintéressante m'a presque amenée à croire au mythe de « l'égalité déjà-là¹² » développé par Christine Delphy, sociologue française, une illusion propagée depuis des décennies par les antiféminismes convaincu·es des excès du féminisme et incrédules face à l'évidence de l'oppression des femmes. Pourtant, l'année 2023 a prouvé que la lutte n'était pas encore gagnée : malgré l'écrasante présence du film *Barbie* au box-office, le nombre de rôles parlants féminins est passé de 37 % en 2022 à 35 % cette année-là, et le nombre de films mettant en vedette des protagonistes féminines, lui, est tombé de 33 % à 28 %¹³. Sans surprise, la représentativité a également diminué chez certaines minorités culturelles : « In 2023, 56.9% of female characters in speaking roles were White [...], 15.3% were Black (down from 18.0% in

¹² Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, Paris, Éditions Divergences, 2023, p. 18.

¹³ Martha M. Lauzen, *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023*, États-Unis, Center for the Study of Women in Television and Film, 2024, p. 3.

2022), 6.3% were Latina (down from 6.9% in 2022)¹⁴ ». Non, le « grand remplacement » n'est pas en train d'avoir lieu.

La domination masculine hétéronormative et blanche est d'autant plus manifeste lorsqu'on s'attarde à la réception des œuvres. Sous une publication Instagram de la plateforme Letterboxd annonçant la sortie du film *Love Lies Bleeding* (2024), un thriller romantique mettant en scène deux femmes, jouées par Kristen Stewart et Katy O'Brian, certain·es utilisateur·rices ont d'abord laissé des commentaires militants tels que : « I really hope she gets to make more movies, US box office is so disappointing, audience letting interesting movies flop :/ ¹⁵ » ou « One day we'll get a lesbian film without a white lesbian being the star or co-star, one day¹⁶. » Mais d'autres ont aussi partagé des remarques homophobes : « I remember when this was a movie rating site and not a woke thirst platform for sexually confused people » ou encore « 🤢 ¹⁷ ». Les problèmes liés au manque de diversité des récits présentés à l'écran ne m'apparaissent pas, finalement, en voie d'amélioration. À ce propos, Victoire Tuaillon déclare dans *Les Couilles sur la table*, son podcast sur la masculinité :

Si on se cantonne à un point de vue féministe, on peut tout mettre à la poubelle. C'est une industrie qui a servi à inventer le genre tel qu'on le connaît : en inventant un genre de femmes et un genre d'hommes. Et puisque le cinéma a été un média dominant pendant 50 ans, cette représentation à la gloire de l'homme blanc a infusé partout¹⁸.

Pourtant, au début du cinéma, les femmes étaient déjà présentes derrière la caméra. Alice Guy, une pionnière de la réalisation de fiction, a œuvré sur plus de mille courts-métrages, produits au tournant du XXe siècle, dont un très petit nombre ont survécu¹⁹. En 1906, elle réalise *Madame a des envies* (1906), une comédie sur les envies d'une femme (enceinte de surcroît) faite de gros plans sur la protagoniste qui se délecte d'aliments volés à des

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Letterboxd, « Kristen Stewart and Katy O'Brien for @them », *Page Instagram de Letterboxd*, en ligne, <<https://www.instagram.com/letterboxd/>>, consulté le 25 novembre 2024.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Victoire Tuaillon, « Virginie Despentes, Les jolies choses de l'art », dans *Les couilles sur la table*, [balado], 29 août 2019, Paris, Binge Audio, en ligne, <<https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/virginie-despentes-les-jolies-choses-de-lart>>, consulté le 5 décembre 2024.

¹⁹ Pamela B. Green, *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, [film], États-Unis, Be Natural Productions, 2018, DVD, 113 min.

passants, tout en laissant son autre enfant à son mari qui peine à la suivre. Tout en portant ces choses à sa bouche, elle fixe directement l'objectif de la caméra qui capte son expérience jubilatoire. Ce film révolutionnaire l'est plus pour nous, aujourd'hui, qu'il ne l'était à l'époque, quand tout était encore à faire. Un autre exemple de subversion à l'écran a lieu presque trente ans plus tard, dans le film *Ekstase* (1933), du Tchèque Gustav Machatý. Il y est montré, entre autres, le désir d'une femme et, pour la première fois à l'écran, son orgasme, à la suite d'une scène d'amour oral. Un an plus tard, l'entrée en vigueur du Code Hays américain²⁰ interdit ce genre d'images. Il faut ensuite attendre l'ostentatoire *American Pie* (1999) pour que ce genre de scène soit projeté de nouveau au cinéma. À l'opposé de Machatý qui avait filmé le plaisir féminin en restant centré sur l'expérience de la femme, Paul et Chris Weitz, les coréalisateurs d'*American Pie*, le représentent comme un spectacle inspiré de la pornographie andro et hétérocentrée. N'ayant jamais vu de pornographie avant mon premier visionnement de ce film, du haut de mes 13 ans, je n'ai pas su poser sur lui un regard critique.

Après Alice Guy, d'autres femmes et personnes non-binaires ont laissé leur marque dans le monde du cinéma : Arnzer, Akerman, Baillargeon, Breillat, Campion, Chokri, Chytilová, Soloway, DuVernay, Gerwig, Loden, Pool, Seyrig, Varda, Zhao... La liste est longue, mais la plupart de ces artistes restent souvent méconnu·es du grand public, malgré qu'ils ont su se distinguer dans un cinéma soit féministe, soit moins conventionnel. De nos jours, les organisateur·rices de festivals se félicitent dès qu'une femme ou un·e artiste issu·e de la diversité est mis·e à l'honneur. Malgré tous les efforts de ces créateur·rices pour être vu·es et reconnu·es, ce cinéma demeure marginal, niché, souvent réservé aux cinéphiles endurci·es et aux petites salles indépendantes.

L'affrontement entre un « film de filles » et un « film de gars » au box-office est un outil marketing bien connu des distributeurs, le dernier face-à-face marquant ayant été la saga Barbenheimer, à l'été 2023. Cette nomenclature binaire prend appui sur des clichés. Les « films de filles » mettent souvent en opposition des personnages de femmes en quête de

²⁰ Laura Wittern-Keller, *Freedom of the screen: legal challenges to state film censorship, 1915-1981*, Lexington, Ky, University Press of Kentucky, 2008, p. 236.

succès ou d'amour, tandis que les « films de gars » présentent des hommes qui se battent pour tout (une femme, un pays...) et contre n'importe quoi (un criminel allemand, un diable cornu, un robot tueur...) Pourquoi autant de conflits se trouvent-ils ainsi portés à l'écran ? Que se passerait-il si un film mettait en scène des personnages en accord plutôt qu'en opposition les uns avec les autres ? C'est la question qui accompagne Céline Sciamma dans son travail. Dans une entrevue pour la revue *La déferlante*, en 2021, la réalisatrice et scénariste française évoque une scène très dure montrant la domination d'une mère sur son enfant, une scène tirée de son film *Tomboy* (2011). Elle admet que si c'était à refaire aujourd'hui, elle tournerait cette scène autrement, car elle ne peut plus « filmer cette violence-là ²¹ ». Elle ajoute : « On est, hélas, trop habitué·es aux dynamiques de conflit qui font avancer les récits. En tant que réalisatrice, j'essaie de travailler d'autres narrations parce que je constate que mon regard a été hanté par des passages obligés pour faire de la fiction ²² ».

Le film de Sciamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, qui a connu un grand succès, représente cette tentative d'abolir les conflits. Le cœur du film repose sur la relation entre une peintre et celle qu'elle doit peindre, d'abord à son insu, puis avec son consentement, un portrait qui agira comme promesse de mariage auprès de celui à qui la modèle est destinée. Lorsqu'elle accepte de poser pour être peinte (et donc abandonner sa lutte contre le mariage qu'on lui impose), on comprend que malgré cet abandon, elle fait preuve d'une grande agentivité. Elle demande à la peintre : « Si vous me regardez, qui je regarde, moi ? ²³ » Cette réplique vient confirmer l'égalité entre les deux femmes, rappelant que la modèle peut s'acquitter de la domination du regard de la peintre, puisqu'elle aussi est en état de regarder. Le film de Sciamma a été le lieu d'une révélation pour moi : la puissance d'agir, d'avoir un pouvoir sur son histoire se manifeste plus souvent que je le pensais. Je commence à m'attarder aux dynamiques regardant/regardé·e et aux points de vue absents

²¹ Céline Sciamma, cité dans Lucie Geffroy et Emmanuelle Josse, « Annie Ernaux & Céline Sciamma, sœurs de combat » *La Déferlante*, (Numéro 1), 8 mars 2021, en ligne, <<https://revueladeferlante.fr/rencontre-annie-ernaux-celine-sciamma/>>, consulté le 18 octobre 2024.

²² *Idem*.

²³ Céline Sciamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, [film], Lilies Films, 2019, DVD, France, 120 min.

des schémas narratifs les plus communs. Ce film continue de me fasciner, plusieurs années après sa sortie, et après une vingtaine de visionnements.

De regard passif à regard actif

Dans cette matière de la vision, disons, du visible, tout est piège²⁴.

Au cinéma, la répétition des mêmes thèmes, des mêmes symboles, des mêmes clichés dans la plupart des films pour adolescentes et jeunes femmes, couplée avec le fait que la technologie, au tournant du XXI^e siècle, m'imposait un accès restreint à une diversité cinématographique, ont permis aux codes masculinistes et aux tropes sexistes de devenir des leitmotifs malsains. Mais il n'y a pas que l'époque à blâmer ! Mes obsessions pour certaines histoires m'empêchaient de tendre vers autre chose : j'enregistrais diligemment chacun de mes films préférés lorsqu'ils étaient présentés à la télévision. Sur la tranche de la cassette, j'identifiais avec attention les scènes où des baisers étaient échangés. Les scènes d'amour dans mes romans préférés m'exaltaient aussi. Mais faute d'images exposant l'intimité extatique des personnages sur une musique enivrante, souvent filmée au *golden hour*, la littérature ne suscitait pas en moi l'urgence de revoir, c'est-à-dire de relire, la même œuvre. Ce faisant, je n'avais que peu de modèles littéraires. Parmi ceux-ci, il y avait Émilie de la Nouvelle Lune qui m'avait inspirée à devenir écrivaine. Pareil pour Jo March, même si j'enviais surtout son mariage avec le beau professeur européen, au grand dam de l'autrice, Louisa May Alcott, qui n'avait pas choisi ce dénouement imposé par son éditeur soucieux de plaire au public. Contrairement aux cassettes VHS des clubs vidéo, les livres ne m'arrivaient pas par hasard à cause de leur couverture accrocheuse. Souvent, on les choisissait pour moi. Oui, de nombreux clichés dommageables ont toujours été présents dans la littérature (voir la délicate poésie phallocrate partagée sur le *subreddit* « *menwrittingwomen* »), mais ils étaient plus faciles à reconnaître et à éviter. Le temps que

²⁴ Jacques Lacan, « LXI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964, Leçon du 4 mars 1964 », *Recherche Lacan*, 25 juillet 2013, en ligne, <<https://recherche-lacan.gnidl.fr/2013/07/25/lxi-les-quatre-concepts-fondamentaux-de-la-psychanalyse-1964-lecon-du-4-mars-1964/>>, consulté le 23 août 2024.

prenait la lecture, celui de lire chaque mot, de décoder chaque phrase, me permettait de garder mes distances, de réfléchir davantage aux échanges entre les personnages. Contrairement à la lecture, l'immédiateté du cinéma me permettait d'accéder plus facilement et rapidement à ces émotions intenses tant espérées.

Cette instantanéité du film est due à sa capacité de nous montrer les actions au lieu de nous les dire, ce qui ne nécessite pas d'intermédiaire entre l'œuvre et son public. Contrairement à la littérature, où l'instance narrative est explicite et peut être analysée, le cinéma dissimule davantage cette voix. Au lieu de se demander « qui parle ? », comme on le fait en littérature pour identifier où se situe la narration, au cinéma, la question est plutôt « qui voit ? » ou « qui montre ? » Même lorsqu'un personnage commente les événements en *voice over*, il n'incarne pas officiellement le narrateur de l'histoire. Albert Laffay, auteur de l'après-guerre, expliquait que le récit cinématographique est ordonné par le « montreur d'images²⁵ », aussi appelé le « grand imagier²⁶ ». Cette « présence virtuelle cachée derrière tous les films²⁷ » constitue une entité simulée et simulatrice. De leur côté, André Gaudreault et François Jost, deux théoriciens du cinéma, reprennent le concept et comparent cette présence à un ventriloque qui manipule la marionnette qu'est le film. Comme le marionnettiste « disparaît » derrière l'illusion qu'il crée, il est possible « d'adhér[er] momentanément à cette fiction²⁸ ». C'est une « instance racontante²⁹ » qui est, le plus souvent, extradiégétique et invisible, et qui travaille à la médiation du récit, un genre de « narrateur implicite³⁰ ». Cela ne fait pas référence explicitement au travail de la personne qui réalise le film. Il est plutôt question d'une métaphore servant à décrire le « responsable des énoncés narratifs filmiques³¹ ». Le public, ainsi guidé, peut rentrer dans le film, faire abstraction de la technique et des procédés narratifs, et croire à l'histoire qui est montrée.

²⁵ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Collection Nathan-université », 1990, p. 14.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Germain Lacasse, « Le Grand Imagier et le Haut Parleur. Langue et énonciation au début du cinéma sonore », *Cinémas*, vol. 20, n° 1, Cinémas, 2009, p. 161-178, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/039274ar>>, consulté le 22 novembre 2024.

²⁸ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

Au fil des époques, la manière de raconter des histoires à l'écran s'est standardisée. Le contexte de la domination masculine, présente à tous les niveaux de la création artistique, dont ceux appartenant à l'industrie du film, impose une manière de pratiquer le cinéma. En 1975, Laura Mulvey développe un concept désormais bien connu en lien avec cette uniformisation : le *male gaze*. Ce concept associe le langage cinématographique à une reconduction de la scopophilie de Freud, le plaisir d'être voyeur, et observe le fait que les femmes au cinéma sont objectivées à travers un triple regard masculin : celui de la caméra (et de la personne qui se tient derrière elle), du protagoniste masculin et du spectateur³². En réponse à cette notion de *male gaze*, près de cinquante ans plus tard, Iris Brey élabore la notion de *female gaze* (2020) qu'elle défend comme une manière d'exposer l'expérience féminine au cinéma. De nombreux cinéphiles et réalisateur·rices y voient, à tort, un simple renversement, un regard masculin inversé. Cette confusion est compréhensible en raison de la binarité de l'expression qui oppose le féminin au masculin. Pourtant, le *female gaze* va au-delà de cela : c'est une manière « d'inventer de nouvelles représentations³³ » pour renverser le « régime d'images ordonnant un monde où l'expérience féminine a moins de valeur que la pensée d'un homme³⁴ ». Cette nouvelle manière d'aborder le cinéma vise à transcender ses schémas habituels de pouvoir et de domination, où l'un regarde et l'autre est regardée. Néanmoins, se mettre devant un film *female gaze* ne garantit pas une guérison ou une libération. Cette théorie, qui remet en doute la norme et les codes patriarcaux de la production cinématographique, consiste souvent à montrer les femmes en tant qu'êtres « désirants » plutôt qu'objets de désir. Bien que ce renversement soit un pas important (voire indispensable) pour exposer les réalités féminines et renforcer l'agentivité des femmes, il est crucial de ne pas s'arrêter à ces représentations associées à la sexualité et à la sensualité. Même si ces dernières sont centrales et permettent une forme d'empouvoirement encore trop peu développée, les « expériences féminines » ne sont pas seulement liées à l'idée de désir.

³² Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18, en ligne, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>, consulté le 13 août 2024.

³³ Iris Brey, *Le regard féminin: une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020, p. 91.

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

En entrevue, Jane Campion disait d'Agnès Varda : « That's her legacy, in my book: knowing where to look. Politicizing her gaze³⁵. » Politiser son regard (ou sa caméra), c'est le détourner et le décaler des angles habituels, et ainsi s'inscrire dans une démarche de déconstruction et de dé-masculinisation du cinéma. Varda, par exemple, manifeste cette subversion dans la manière dont elle met en scène ses actrices, souvent en train de marcher, de *flâner* dans la ville : une activité d'ordinaire attribuée aux hommes. Filmant sa protagoniste en mouvement, comme Cléo dans *Cléo de 5 à 7*, Varda fait du cinéma un lieu de résistance face aux tentatives de sédentarisation imposées aux femmes³⁶. Cette idée de politisation du regard est approfondie par Azélie Fayolle dans *Des femmes et du style* (2023) où elle réfléchit au *feminist gaze*. Dans son essai, elle cherche à aller plus loin que le *female gaze* en proposant un regard qui ne se contente pas de déjouer la fragmentation des corps féminins dans les œuvres masculines, voire masculinistes, mais qui évite aussi d'imposer aux personnages féminins toute position en tant que dominées³⁷. Fayolle reprend la notion d'absence de conflit comme outil indispensable à une écriture égalitaire. Elle cite l'autrice Émilie Notéris qui « souligne le danger de l'essentialisme porté par le concept de *female gaze* [...] en proposant une "écriture cinématographique inclusive"³⁸ » Le *feminist gaze* ne serait donc pas limité à une série de règles à suivre, contrairement au *female gaze* tel que décrit par Iris Brey dans son ouvrage éponyme (avoir une protagoniste féminine et une histoire racontée de son point de vue, entre autres). Il chercherait, plutôt, à dépatriarcaliser³⁹ le cinéma plutôt qu'à imposer une vision strictement féminine. Si Brey évoquait cette nécessité d'ouvrir la porte à d'autres types de regards, le *feminist gaze* impose aux créateur·rices de poser des gestes militants en se positionnant contre la domination et pour une pratique plus inclusive. Pour opérer ce déplacement du regard, il est possible de faire un lien avec ce que Béatrice Didier, critique littéraire féministe,

³⁵ Federica Fabbiani et Chiara Zanini, « An interview with Céline Sciamma », *Giornate degli autori*, 6 septembre 2022, en ligne, <<https://www.giornatedegliautori.com/en/news-en-2022/an-interview-with-celine-sciamma-eng>>, consulté le 12 août 2024.

³⁶ Asli Özgen Tuncer, « Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda », *Deleuze Studies*, vol. 6, n° 1, Edinburgh University Press, 2012, p. 103-116, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/45331493>>, consulté le 19 novembre 2024.

³⁷ Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, op. cit., p. 131.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 119.

appelait l'« écriture du Dedans⁴⁰ » : montrer ce qui n'a pas été montré, dire ce qui a été considéré comme étant indicible.

La littérature des femmes est souvent perçue comme appartenant au témoignage, à l'intime, à l'écriture du corps, au « je »... Hélène Cixous écrit, dans *Le rire de la Méduse*, que « [l]es vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure⁴¹. » Mais qu'en est-il du cinéma des femmes ? Dans un film, ce qui ne fait pas plaisir aux hommes, n'est-ce pas aussi le « dedans » : les menstruations, les avortements, les scènes de sexualités qui ne sont pas faites pour les monsieurs et tout ce qui ne respecte pas les fantasmes d'un voyeur masculin ? Au nom de la bonne conduite, le Code Hays a aussi mis ces sujets de côté⁴². Mais au fil du temps, contrairement aux scènes de sexualité hétérosexuelle, ce qui concerne le corps féminin est resté tabou, même une fois le code révoqué⁴³. Ainsi, toutes ces choses qui écœurent les hommes, pour le dire avec Cixous, sont aussi tout ce que met en scène Sciamma dans *Portrait d'une jeune fille en feu*. La filmographie de la réalisatrice belge Chantal Akerman lie aussi le corps féminin aux théories du « dedans » et du *feminist gaze*. Dans son œuvre la plus connue, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, elle nous invite littéralement dans l'appartement de sa protagoniste en nous donnant l'adresse dans le titre. Une fois à l'intérieur, elle nous invite à observer et à ressentir le quotidien de cette femme, la vacuité de sa vie, par l'entremise d'un regard fixé sur l'intime grâce à de longs plans immobiles. Pour certain·es, ce film est une œuvre banale, sans importance parce qu'« il ne montre rien ». Mais c'est ça, justement, qui est important. Comme l'écrit Jocelyne Denault dans

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010 [1975], p. 40.

⁴² Terry Ramsaye, « What the Production Code really Says », *Motion Picture Herald*, Vol. 116, No. 7, 11 août 1934, p. 11.

⁴³ À noter que dans la catégorie « Sex » du Code Hays, on indique que les scènes d'accouchement ne doivent pas être montrées, même si ce n'est que la silhouette de l'actrice qui est filmée. Le fait d'associer un accouchement et une scène de sexualité est évidemment aberrant, mais aussi cela empêche d'accéder à la connaissance sur le sujet de la santé sexuelle. La section suivante est également intéressante : « But it has always recognized that entertainment can be of a character either helpful or harmful to the human race, and in consequence has clearly distinguished between: a. Entertainment which tends to improve the race, or at least to re-create and rebuild human beings exhausted with the realities of life; and b. Entertainment which tends to degrade human beings, or to lower their standards of life and living. » (Ramsaye, 1934) L'impact du cinéma était déjà connu; voir un accouchement ne permettait pas, selon les rédacteurs du code, d'améliorer l'humanité.

son ouvrage *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, si les femmes sont absentes « des histoires du cinéma [...] c'est aussi que le cinéma est une activité publique et non privée, et que le domaine des femmes, c'est le privé⁴⁴ ». Montrer ce privé est ainsi un acte politique.

Akerman n'en était pas à sa première exploration de ce qu'on nomme maintenant le regard féministe, dans ses œuvres. Dès son premier long-métrage de fiction, *Je tu il elle* (1974), le militantisme artistique est présent. Akerman elle-même joue le rôle principal, dans son film, et dès les premières scènes, elle impose une forme d'intimité avec le spectateur. Elle narre le début du récit qui s'ouvre avec la réplique : « Et je suis partie ». La conversation est déjà entamée – « Et ». Le cadre est fixe. À l'écran, la protagoniste déplace des meubles. On la regarde faire, mais bientôt, la scopophilie est avortée : le personnage ne fait plus rien. Ensuite, le plan coupe : Akerman regarde la caméra en mangeant du sucre. Elle ne parle pas, sauf en *voice over*. La trame narrative suit la logique du titre. Elle écrit des lettres en s'adressant à un destinataire anonyme, un « tu » sans identité. Elle sort de chez elle et rencontre un « il », un chauffeur de camion qu'elle masturbe, en suivant ses consignes. Après, elle le quitte pour rendre visite à une amie proche : « elle », avec qui elle fait l'amour. Dans ce dernier tableau, la protagoniste exprime quelques désirs à son amie, on entend sa voix diégétique pour la première fois : « J'ai faim. », « Encore. », puis « J'ai soif. » Des répliques axées sur ses besoins primaires, mettant encore une fois l'accent sur une représentation de l'intime. La scène de sexualité qui s'ensuit s'étire au fil d'un long plan séquence : on est loin du sensationnalisme. Ici, pas de gros plans, pas de cris de jouissance, pas de mise en scène léchée. Au lieu de cela, la scène semble naturelle, jouant avec les clichés et les attentes du public. Ce tableau, qui dure plus d'une dizaine de minutes, vient nous montrer ce qui n'est pas montrable culturellement. À ce sujet, la réalisatrice a déjà expliqué, en entrevue, qu'elle voulait donner aux spectateur·rices l'expérience physique du temps utilisé pour tourner chaque scène⁴⁵. En filmant ces moments en

⁴⁴ Jocelyne Denault, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. « Communication, culture et société », 1996, p. 2.

⁴⁵ Oleksandra Kalinichenko, « _UNDERScore : The Beauty and Horror of the Mundane. The cinema of Chantal Akerman », *European Film Academy*, 7 mai 2024, en ligne, <https://www.europeanfilmacademy.org/_underscore-chantal-akerman/>, consulté le 20 décembre 2024.

entièreté, elle force le public à rester avec les personnages, à partager leur intimité et leur expérience du temps.

Lorsque je visionne *a posteriori* l'adaptation très libre de *La prisonnière* de Marcel Proust, *La captive* (2000), j'identifie cet autre aspect du *feminist gaze* lié à une volonté de renverser les dynamiques de pouvoir. Chantal Akerman met en scène Ariane et Simon, un couple dysfonctionnel, incapable de communiquer. Au début du film, Simon est présenté comme le personnage principal, à l'instar du narrateur au « je » du récit proustien⁴⁶. Debout à côté d'un projecteur, il visionne des images d'Ariane, filmée sur une plage avec des amies. Cette scène le met immédiatement dans la position du voyeur. Son obsession se confirme rapidement : la scène qui suit le montre en train de suivre Ariane dans les rues de Paris. La relation entre les deux personnages n'est pas encore précisée, mais on devine de la jalousie chez Simon. Toutefois, même si elle semble être victime de la convoitise de Simon, Ariane garde le pouvoir. Akerman lui donne de l'agentivité en nous montrant qu'elle n'est pas si facile d'approche. Une fois de retour à la maison de Simon, où Ariane habite elle aussi, les deux personnages prennent leur bain en même temps, mais dans deux baignoires différentes. L'homme incite Ariane à participer à un petit jeu sexuel, mais par l'entremise d'un discours empreint de questions, comme si elle ne comprenait pas ce qui lui était proposé, Ariane refuse de jouer avec Simon. Une fenêtre givrée les sépare l'un de l'autre. Même si le sexe de la femme est bien visible au travers de la vitre qui divise les deux salles de bain, la texture du verre a pour effet de la voiler, empêchant Simon de s'approcher d'elle. Dès lors, même s'il garde son corps (elle habite chez lui), Simon ne possède pas Ariane qui, elle, semble plutôt désirer son amie Andrée. On le comprend dans une autre scène, plus tard : Simon va rejoindre Ariane dans son lit (les deux font chambre à part). Elle est en peignoir, couchée les yeux fermés. Il la touche et l'embrasse, elle ne bouge pas. Il se couche derrière elle et, toujours habillé lui aussi, il bouge son bassin de façon à mimer une pénétration. Ariane garde ses yeux fermés tout au long de l'acte, mais elle ne dort pas. Elle fait semblant de dormir. Vers la fin, elle rejoint Simon dans ses soupirs de plaisir. Puis elle chuchote le nom « Andrée », pour ensuite ouvrir ses yeux et s'adresser à Simon. Comme

⁴⁶ Son personnage ouvre la première scène en disant : « Je... Je... Je vous aime. »

s'il ne s'était rien passé, elle dit : « Mon chéri, tu viendras avec nous demain⁴⁷ ? » Le fait qu'elle « joue » à dormir subvertit le cliché de la belle au bois dormant : Ariane ne se réveille pas vraiment, ou du moins, elle ne se réveille pas grâce aux gestes de Simon, ce qui « déjoue le spectateur vis-à-vis de ses attentes quant aux relations de genre à l'écran⁴⁸ ». Plutôt, Ariane reprend le contrôle en choisissant à quel moment et de quelle manière elle prend part à ce rapport sexuel. Enfin, si le film se termine sur la mort d'Ariane, et si ce choix peut sembler étonnant de la part d'une réalisatrice féministe, j'y vois un acte d'émancipation. Certes, ce type de dénouement demeure commun au cinéma : lorsqu'il s'agit de mettre fin à l'objectivation d'un personnage féminin, la solution est souvent de la tuer, métaphoriquement ou non. Pourtant, dans l'œil d'une réalisatrice féministe, en se noyant, Ariane fait preuve d'autonomisation⁴⁹ : elle échappe à l'emprise de Simon.

Empathie

L'empathie représente une aptitude à ressentir les émotions des autres, à se mettre à leur place. Souvent suscitée par les récits de vie des gens qui nous entourent, il est néanmoins possible de ressentir de l'empathie lorsqu'on se trouve devant une œuvre artistique. La capacité à se projeter dans cette œuvre favoriserait l'identification aux personnages. En nous mettant à leur place, nous sommes plus susceptibles de poser un regard nuancé sur une situation au lieu de la juger - un regard tendre selon Azélie Fayolle, qui « recoupe le *feminist gaze*⁵⁰ », et qui serait « compatissant plutôt que froid⁵¹. » Ce type de regard engage une forme d'échange, de conversation entre le personnage et le lectorat. Il invite à la

⁴⁷ Chantal Akerman, *La captive*, [film], France, Paulo Branco, 2000, DVD, 119 min.

⁴⁸ Laurence Lejour-Perras, « Sexualité et corporéité féminines dans le cinéma de réalisatrices contemporaines : une lecture féministe », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, 2016, p. 72.

⁴⁹ Le suicide d'une femme par noyade est devenu un cliché au cinéma, inspiré peut-être par l'Ophélie d'*Hamlet* ou par Virginia Woolf : « Simone de Beauvoir aussi dira que la noyade est un mode féminin, les femmes ayant jusqu'au bout le souci de leur intégrité physique. » tiré de Marie-Claude Martin, « Virginia Woolf, sublime liquidation », *Le temps*, mis à jour le 8 mai 2021, en ligne, <<https://www.letemps.ch/culture/virginia-woolf-sublime-liquidation>> consulté le 28 novembre 2024.

⁵⁰ Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un feminist gaze*, op. cit., p. 131.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

mobilisation, cet aspect très important du *feminist gaze* – le *care* ou la volonté de créer avec « un souci des autres⁵² », en ayant *l'autre* en tête.

Écrire des histoires empathiques, donc, mais écrire aussi dans l'empathie. Une éditrice américaine du début du XXe siècle, Jane Heap, écrivait : « Masterpieces are not made from chaos. [...] This is in no way a criticism of the men who are working in the arts. They can only express what is here to express⁵³. » Encore de nos jours, les clichés sexistes de l'auteur tourmenté sont célébrés, nous laissant croire qu'une écriture empathique est contraire au génie. Alice Zeniter, romancière française, souligne que : « Très rapidement, si on n'est pas dans une forme d'affirmation, et d'affirmation qui doit souvent emprunter des codes masculins pour ne pas dire une affirmation virile [...] on se fait projeter des affaires⁵⁴. » Refuser ces codes serait ainsi une autre manière de dépatricariser les récits. Qui plus est, ces lieux communs sont restrictifs. Zeniter ajoute, au sujet des codes masculins : « récemment, j'en suis venue à me demander si ce que j'avais d'abord vu comme une liberté enviable n'était pas en réalité une limitation⁵⁵. »

L'empathie, dans la création, s'oppose à l'image de l'artiste torturé souvent liée à la provocation, à la prédilection pour des thèmes choquants ou une écriture crue qui, néanmoins, suscitent l'admiration du public. À l'inverse, l'écriture empathique, bien qu'elle puisse aussi être admirée, ne cherche pas à choquer. Ce qui importe, ici, n'est pas d'éviter la douleur, mais d'engager sa pratique artistique dans le *care*. Là où le génie incompris évoque la souffrance et l'isolement nécessaires pour créer, le *care* propose une vision de l'écriture comme un moyen de rassembler, de guérir et d'apprendre.

Car le contraire de la domination, c'est l'amour.

⁵² Catherine Halpern, « Le “care” ou le souci de l'autre », *La Morale*, Cairn.info, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Synthèse », 2012, p. 203-206, en ligne, <<https://shs.cairn.info/la-morale--9782361060312-page-203?lang=fr>>, consulté le 3 décembre 2024.

⁵³ Jane Heap, « Lost : A Renaissance », *Little Review*, mai 1929, Vol. 7, No. 2, p. 5.

⁵⁴ Alice Zeniter, *Toute une moitié du monde*, op. cit., p. 72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

Le *care* pour une libération du regard masculin

L'Anatomie de l'enfer (2004) de Catherine Breillat, une adaptation de son propre livre *Pornocratie* (qui est une réécriture de *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras) est un autre exemple, celui-ci controversé, d'une œuvre au regard politisé. Sorti en 2004, le film s'ouvre avec un carton qui nous met en garde : « Le cinéma est une illusion ». Il y est aussi précisé que des acteur·rices pornos ont joué les scènes très sexuellement explicites : c'est un avertissement. Breillat dit que, dans sa pratique en tant que réalisatrice, elle ne considère pas qu'elle *fait* le film, mais qu'elle *est* le film. En nous amenant dans son œuvre, elle nous amène en elle : ultra-intimité. Elle se sert de ce qui est immontrable pour construire un discours érotique féminin venant contrer la vision masculine traditionnelle de la sexualité. D'abord, en mettant en scène un protagoniste homosexuel (joué par Rocco Siffredi, le célèbre acteur XXX italien), donc « neutre » devant les attributs de la femme, Breillat impose un rapport différent entre les deux personnages. Ainsi, elle subvertit les dynamiques hétéronormatives habituelles. En échange d'une somme d'argent, la femme (Amira Casar) demande à l'homme de la « regarder par là où [elle n'est] pas regardable⁵⁶ ». Le personnage féminin devient un sujet actif qui impose les conditions de son observation : elle lui ordonne de poser ses yeux sur l'insupportable à voir, et ainsi contrarie le *male gaze*, celui qui prend plaisir à être voyeur. Le fait qu'elle le paie et qu'il ne représente aucun « danger » pour elle, puisqu'homosexuel, confirme la toute-puissance de la femme dans cet échange singulier. Plus tard, elle dira, insatisfaite : « Vous n'avez pas fait ce que j'appelle regarder. Il faut me regarder quand je ne me vois pas. »

Cette réplique rappelle, encore une fois, l'archétype de la belle au bois dormant ; toutefois, puisque c'est la femme qui demande expressément à son invité de la regarder quand elle n'en est pas consciente, la femme lui retire tout pouvoir scopophile. De fait, l'homme la regarde, il la touche pendant son « sommeil », et en vient à la pénétrer. Même pendant cet acte sexuel, qui pourrait être interprété comme une agression, comme un viol, c'est la jeune femme qui exerce le contrôle : elle refuse de se « réveiller », à l'instar de l'Ariane

⁵⁶ Catherine Breillat, *L'anatomie de l'enfer*, [film], France, CB Films, 2004, DVD, 77 min.

d'Akerman, neutralisant l'homme dans son rôle de « prince charmant ». Qui plus est, après l'acte, c'est l'homme qui pleure et c'est elle qui le console (tout en gardant ses yeux fermés), interchangeant les rôles du « sauveur » et de la « sauvée ».

Cependant, après avoir fait l'expérience du film, j'y dénote une absence d'empathie qui empêche la manifestation d'un regard féministe. Par exemple, bien que dans *Anatomie de l'enfer*, la femme semble détenir le pouvoir, l'homme en profite néanmoins pour l'insulter, la rabaisser, la gifler... comme s'il fallait humilier les personnages féminins pour faire émerger leur autonomisation. Mais mes doutes sur le travail de Breillat ne s'arrêtent pas là. Créer avec le « dedans », le rendre visible en montrant ce qui n'est pas montrable devrait imposer un questionnement : qu'est-ce qui peut être vraiment montré ? Et comment ? Lorsqu'elle indique qu'elle a travaillé avec des acteurs pornos ou lorsqu'elle souligne que ce que nous nous apprêtons à voir n'est qu'illusion, Breillat se dédouane de possibles critiques qui s'inquiéteraient de son éthique de travail ou de la brutalité de ses films. En ce sens, le choix de ne pas montrer demeure valide, voire essentiel, surtout s'il s'agit de ne pas dépasser les limites des acteur·rices. Voilà qui permettrait de rester dans le care, de mettre l'accent sur des relations de réciprocité sur le plateau et à l'écran, sans imposer un rapport d'autorité « entre un sujet actif et un sujet passif⁵⁷ », en refusant l'exposition et en préservant l'intégrité des corps⁵⁸. De surcroît, la réalisatrice avoue travailler sévèrement. Elle demande à ses acteur·rices de rester dans un jeu instinctif et éviter de sombrer dans une approche trop intellectualisée, ce qui conduit Breillat à adopter des pratiques discutables. L'actrice, Amira Casar, des années après le tournage, a décrit la réalisatrice comme étant une femme « très violente⁵⁹ ». Elle n'est pas la seule à témoigner des agressions. En 2024, l'actrice Caroline Ducey, dirigée par Breillat pour le film *Romance* (1999), a confessé avoir subi un viol sur le plateau de la réalisatrice qu'elle considère

⁵⁷ Agata Zielinski, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, vol. 413, n° 12, Paris, S.E.R., 2010, p. 631-641, en ligne, <<https://doi.org/10.3917/etu.4136.0631>>, consulté le 3 novembre 2024.

⁵⁸ Melissa Oliver-Powell, « The Ethics of the Unseen: Care & Feminist Vision in Visages Villages », *Mai : Feminism & Visual Culture*, 7 novembre 2023, en ligne, <<https://maifeminism.com/the-ethics-of-the-unseen-care-feminist-vision-in-visages-villages/>>, consulté le 20 octobre 2024.

⁵⁹ Jean-Baptiste Morain, « Amira Casar : l'amazone Amira », *Les inrockuptibles*, 28 janvier 2004, en ligne, <<https://www.lesinrocks.com/cinema/amira-casar-lamazone-amira-80999-28-01-2004/>>, consulté le 30 octobre 2024.

comme responsable de l'événement. Breillat aurait agi à l'instar de Bertolucci dans *Last Tango in Paris* (1972), lui qui n'avait pas averti l'actrice Maria Schneider des actes sexuels et violents que Marlon Brando allait commettre sur elle. Dans *Romance*, la jeune actrice de 21 ans, qui devait jouer une femme avide d'expériences sexuelles, ne savait pas que le cunnilingus qui devait être simulé ne le serait pas. Elle écrit dans l'ouvrage *La Prédation (Nom féminin)* que cette agression a provoqué chez elle une amnésie traumatique⁶⁰.

Pour ne pas retomber dans les cycles d'abus du *male gaze*, il me semble primordial de travailler le « dedans », l'intimité, et l'agentivité, mais tout en restant dans le *care*. À l'image de Céline Sciamma, qui travaille le « dedans » dans *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) et qui le fait dans une certaine douceur. La direction photo instaure d'emblée l'atmosphère avec une finition presque satinée, sans contrastes brutaux. Ensuite, les scènes montrent la réalité des menstruations, d'une sexualité entre femmes, et d'un avortement, des scènes qui ont été filmées avec authenticité, sans faire éclat. Le tableau de l'avortement en témoigne : l'actrice qui joue le personnage venu se faire avorter est couchée sur un lit, aux côtés d'un bébé et d'une fillette qui viendront la réconforter après la procédure douloureuse. Au bout du lit se trouve le personnage de l'avorteuse dans une mise en scène qui nous empêche de voir ce qu'elle fait exactement : l'accent est mis sur l'expérience du personnage qui se libère de sa grossesse non désirée plutôt que sur le geste médical en tant que tel. D'ailleurs, cette séquence utilise le seul plan en vue de dessus (à vol d'oiseaux) de tout le film, et ce, pour souligner la souffrance du personnage. Nous comprenons qu'elle pleure de douleur et non pas de regret ou de ressentiment, et c'est cette émotion que les enfants vont réconforter à la fin. Ici, ce n'est pas tant la création d'images qui ont été exclues du cinéma qui est inédite, c'est la représentation d'une expérience féminine dans un contexte qui préserve l'éthique du *care* : absence de domination, égalité et bienveillance.

⁶⁰ F. L., « Catherine Breillat accusée d'avoir "organisé un viol" pendant le tournage de *Romance* », *Le figaro*, mis à jour le 5 septembre 2024, en ligne, <<https://www.lefigaro.fr/cinema/catherine-breillat-accusee-d-avoir-organise-un-viol-pendant-le-tournage-de-romance-20240905>>, consulté le 18 novembre 2024.

Reste que l'empathie et l'absence de domination à l'écran inquiètent : « comment faire pour rendre ça intéressant⁶¹ ? » Qu'est-ce que Amelia « Mia » Mignonette Thermopolis Renaldi (Anna Hathaway) serait devenue si elle avait refusé le *makeover* offert par sa grand-mère (Julie Andrews), la reine de Génovie? Si Bridget Jones (René Zellweger) n'avait pas été menée en bateau par son patron (Hugh Grant) ? Ou si la *Manic Pixie Dream Girl* avait *swipé* un homme qui allait en thérapie, plutôt que de devoir soigner les démons intérieurs de ce dernier ? Rien, peut-être rien. Mais c'est précisément dans ce rien que réside mon intérêt. Je veux revisiter ces films, leur retirer le statut de culte, les rendre moins mythiques. Mettre en scène les expériences vécues plutôt que les fantasmes, pour qu'on puisse enfin s'attacher à quelque chose de vrai.

La filmographie d'Agnès Varda s'inscrit dans une telle démarche, elle qui navigue entre fiction et documentaire, souvent alliant les deux. Quand sa Cléo erre dans les rues de Paris, en attente de son résultat médical, à première vue, rien ne se passe à l'écran. Pourtant, cette représentation est subversive : une figure féminine qui marche seule dans l'espace public n'était pas commune à cette époque. Pour Cléo, grâce à cette balade, tout change : elle se libère de son statut de femme docile, la chanteuse qui fait ce qu'on lui dit, pour devenir un sujet actif, celle qui décide de sa vie. Elle passe d'objet regardé à sujet regardant. Ce déplacement permet une forme d'apaisement, voire de guérison de son anxiété. Comme elle le dit à la fin : « Je n'ai plus peur ». Puisque les femmes incarnent souvent le privé ou le banal au cinéma, une telle digression permet à la protagoniste de Varda de s'émanciper. De plus, les longs plans séquences utilisés par la réalisatrice servent une volonté d'hyperréalisme lui permettant de susciter une plus grande compassion du public⁶² : nous sommes avec elle.

⁶¹ Alice Zeniter, *Toute une moitié du monde*, op. cit., p. 117.

⁶² Oleksandra Kalinichenko, « _UNDERScore : The Beauty and Horror of the Mundane. The cinema of Chantal Akerman », *European Film Academy*, op. cit., consulté le 20 décembre 2024.

Refaire

J'écris sur la vie et sur l'écriture, en même temps que je raconte le film, me demandant dans quelle mesure on peut réécrire un film, comment on peut lire un film comme si on l'écrivait, et l'écrire comme si on le filmait à nouveau.⁶³

La première fois que j'ai écrit sur et avec un film, c'était aux fins d'un texte que j'ai maladroitement et simplement intitulé « Thèse qui prouve que *Call Me by Your Name* est un film parfait ». J'étais obnubilée par cette histoire d'amour, par la musique du film, par les plans lumineux d'une Italie des années 1980 et par les looks impeccables. J'ai souvent dit vouloir « vivre dans un film » et celui-ci venait répondre à cette envie. Après plusieurs cahiers noircis au rythme de mes visionnements, j'ai conservé un extrait de ces pages et l'ai soumis à l'UQAM dans le cadre de ma demande d'admission à la maîtrise en création littéraire. Texte rudimentaire, j'y avais écrit ceci :

Lors de mon deuxième visionnement, je suis allée au cinéma avec une amie. Cette émotion puissante m'est revenue, presque violemment, mais sans douleur. Chaque scène me submergeait dans quelque chose que je ne pouvais pas nommer. Puis il y a eu une troisième fois, encore sur grand écran, mais cette fois-ci accompagnée d'un amoureux de passage. J'espérais, avec une ferveur presque naïve, qu'il ressente l'intensité du sentiment qui m'habitait : « C'est bon hein ?! » Impossible de lui faire comprendre. « C'est un bon film, mais je crois que tu capotes un peu... », ricanait l'homme, mal à l'aise de ne pas pouvoir m'accompagner dans mon adoration.

Dans cet extrait autofictionnel, j'expliquais que ce que je souhaitais réellement, c'était qu'on me comprenne, qu'on partage mon expérience du film, même si je savais que mon hypersensibilité et mon empathie étaient loin d'être universelles. Ma capacité à me projeter dans l'histoire du film m'amenait à ressentir ce que les personnages ressentaient : un amour puissant, soudain et bref. J'aurais voulu leur offrir une autre fin, mais tout ce que je pouvais faire, c'était de mettre en lumière la beauté de ce qu'ils avaient traversé. Grâce à l'écriture, je pouvais revivre le film. Ce n'est que plus tard que j'ai compris que je n'étais pas la seule à nourrir une telle obsession pour certains films et que ce genre littéraire avait un nom : la novellisation.

⁶³ Martine Delvaux, *Thelma, Louise & moi*, Québec, Hélotrope, 2018, p. 83.

Issue des ciné-romans utilisés d'abord pour livrer plus d'information sur les intentions des personnages d'un film donné⁶⁴, la novellisation a évolué pour devenir une mise en roman d'une histoire développée d'abord pour un autre média — souvent le cinéma, la télévision ou les jeux vidéo - et à des fins commerciales. Jan Baetens, théoricien du cinéma, distingue les ouvrages conçus à titre de produits dérivés des novellisations dites littéraires, qu'il décrit non pas comme de simples « adaptation[s] à l'envers⁶⁵ », mais comme des objets littéraires à part entière, devant être débarrassés « de la tutelle de [leur] média d'origine⁶⁶ ». Dans ce cas, il n'est pas question d'une simple répétition de l'œuvre cinématographique initiale, mais d'une réécriture de l'histoire, menant à une autre forme. Jean Cléder, théoricien français, abonde dans le même sens en introduisant la notion de « réappropriation⁶⁷ » : du verbe « se réapproprier » qui signifie s'approprier quelque chose à nouveau, comme si quelque chose avait été perdu et devait être récupéré. Cette définition suggère une forme de résistance : la novellisation empêche de rester passif·ve devant les propositions des réalisateur·rices. À travers une réappropriation, l'auteur·rice produit une œuvre différente du scénario d'origine. D'ailleurs, ces deux formes sont associées à tort : le scénario met le récit en mots et est utilisé habituellement en tant qu'outil pour la production du film, alors que la novellisation correspond plutôt à la réception du film, et la possibilité d'en faire un objet littéraire distinct. Il ne s'agit pas d'analyser le film, mais d'indiquer ce qui s'est passé en moi lorsque, par exemple, les rayons de soleil ont caressé le velours des pêches dans *Call Me By Your Name*.

D'abord vue comme une petite littérature, un « sous-produit de l'industrie culturelle⁶⁸ », la novellisation profite d'un nouveau souffle au XXI^e siècle. Malgré cela, il est difficile de faire un portrait historique précis de la novellisation puisque les œuvres associées à ce

⁶⁴ Jan Baetens, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *Le français aujourd'hui*, vol. n° 165, n° 2, Paris, Armand Colin, 2009, p. 17-25, en ligne, <<https://shs.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17?lang=fr>>, consulté le 5 août 2024.

⁶⁵ Jan Baetens, *La novellisation: du film au roman ; lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁷ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma: les affinités électives échanges, conversions, hybridations*, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, p. 184.

⁶⁸ Jan Baetens, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *op. cit.*, p. 18.

genre littéraire ont fait l'objet de peu d'études. Ceci me rappelle la littérature du petit, ou du rien, souvent associée à l'écriture des femmes⁶⁹ et qui se trouve, encore aujourd'hui, parfois déconsidérée : ce sur quoi on n'a pas su s'attarder avant, ce qu'on a négligé. Au cinéma, c'est entre les scènes qui exposent les dynamiques de pouvoir malsaines que se retrouve ce rien, ce banal qui m'intéresse. Je vois la novellisation comme un outil pour contrecarrer les films *male gaze* et leur effet sur moi, sur nous. Revoir les films qui m'ont marquée, m'attarder à ce qui a été passé sous silence, décrire les rapports de pouvoir et la réalité des personnages qui subissent la domination..., tout cela pourrait nous permettre de lire et réécrire autrement ces œuvres.

L'idée derrière l'expression *herstory* (le « his » de *history* est remplacé par « her », le pronom anglais féminin) concerne le fait de repenser, réinterpréter et réécrire l'histoire — qu'elle soit politique, scientifique ou culturelle — afin de mettre en lumière *celles* qui ont été ignorées ou exclues. Autrement dit, il s'agit de corriger les biais androcentriques et d'exposer, de valoriser ce qui se passait en privé, dans la sphère intime, là où pendant longtemps on considérait qu'il ne se passait rien d'important. En plus d'adopter une perspective différente, de regarder le passé autrement, cette réécriture de l'histoire contribue à la production de nouveaux savoirs en proposant une nouvelle interprétation de faits déjà établis. Associée à une pratique créative, cette volonté de « refaire » va au-delà du *remake* – ce qu'on connaît bien, surtout au cinéma. *Aladdin* (2019) ne propose rien d'innovant en comparaison avec la première version en dessin animé : Jasmine souhaite maintenant prendre la place de son père à la tête du sultanat, au lieu d'espérer échapper à la vie d'une princesse. De même, la version féminine de *Ghostbusters* (2016) n'arrive pas à éviter les pièges du *male gaze*. Il faut aller au-delà du *remake* pour que la réédition d'images ou de scènes célèbres impose une lecture singulière d'histoires connues. Par exemple, dans son premier long-métrage, *Revenge* (2017), la réalisatrice Coralie Fargeat utilise de manière peu subtile l'image de la pomme dans le récit de la *Genèse*. Le moment où Jennifer, le personnage principal, croque dans une pomme coïncide avec l'élément déclencheur du récit : l'arrivée des amis de son amant. Ces trois hommes deviennent ses bourreaux : elle est victime de viol, de violence physique, de tentative de meurtre à

⁶⁹ Alice Zeniter, *Toute une moitié du monde*, op. cit., p. 117.

multiples reprises, jusqu'à ce qu'elle prenne sa revanche et les tue tous. Dans ce cas, la pomme, qui rappelle la culpabilité d'Ève, représente plutôt un autre « péché » originel : la violence des hommes. De plus, les plans répétés sur le cœur de la pomme qui brunit et qui se fait grignoter par des fourmis annoncent la fin du film, le péril des trois hommes, la chute de la domination masculine. Si ce type de reprise est commun au cinéma, quand la réécriture repose sur une perspective féministe, elle fait émerger une nouvelle prise de parole.

Même si la novellisation ne correspond pas à un *remake*, son écriture est le résultat d'une double répétition. D'abord, elle prend appui sur des visionnements répétés d'un film, souvent apprécié ou marquant pour le·a narrateur·rice qui l'a vu, dès lors, maintes fois. Elle est aussi constituée d'une répétition par l'écriture qui effectue un retour sur les personnages et les scènes du film. Par exemple, dans *Cinéma* (1999), de Tanguy Viel, un roman qui jette les bases de la novellisation dite littéraire, on remarque que la répétition est utilisée « pour mettre à distance la répétition⁷⁰ », pour la détourner et la transformer. En effet, le narrateur, un ardent admirateur du film *Sleuth* (1972) et qui veut partager sa passion pour ce film, cite nombre de fois le titre du film allant jusqu'à s'adresser à lui en le personnifiant. Ainsi, au fil des pages, un glissement s'opère depuis *Sleuth* le titre en italique à Sleuth, le film devenu figure, personnage. L'extrait suivant évoque cette relation intense : « Quelquefois, je sors de chez moi et je m'excuse auprès de Sleuth parce que je le laisse seul⁷¹ ». En accordant au film le statut de personnage dans le récit, le narrateur s'associe, en un sens, à l'œuvre. Il dit : « tout ce que vous faites à Sleuth, c'est à moi que vous le faites⁷² ». Par cette transformation, la répétition n'est donc pas qu'une simple redondance ; elle est un moyen de générer de la nouveauté.

Le premier ouvrage du regretté Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick*, constitue aussi un bon exemple de novellisation littéraire selon la définition de Jan Baetens. Dans ce livre, Roy

⁷⁰ Sébastien Rongier, *Cinématique: arts et cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2015, p. 178.

⁷¹ Tanguy Viel, *Cinéma suivi de Hitchcock, par exemple*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2018, p. 97.

⁷² *Ibid.*, p. 117.

explore sa relation avec sa mère au travers de l'influence que le film *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick, a exercée sur lui, une œuvre qui l'a hanté dès son enfance. Au départ, le projet de Roy était centré sur Kubrick, mais l'éditeur l'a orienté autrement en lui demandant de rendre son récit plus accessible aux néophytes du cinéma. S'en résulte de cette démarche un texte à l'image du dédale de l'hôtel Overlook, où vie et fiction s'entremêlent, où le cinéma reflète la réalité et inversement. Roy dépeint sa première expérience du film. Il décrit sa réaction à une scène marquante du début du long-métrage, quand le chef cuisinier de l'hôtel aborde télépathiquement le jeune Danny, fils des personnages interprétés par Jack Nicholson et Shelley Duvall. Traumatisé par la scène, l'auteur évoque le pouvoir du cinéma : son caractère envahissant et sa capacité à laisser des traces indélébiles dans notre imaginaire. Roy écrit : « On ne choisit pas ses souvenirs, et celui-là s'est imprimé dans mon esprit selon un procédé analogue à la création d'un fossile. J'avais beau me dire que ce n'étaient que des images diffusées à la télévision, mais une sensation malsaine m'avait résolument gagné⁷³ ». Le lien entre le film et l'histoire du narrateur permet à ce dernier de témoigner de la noirceur des liens intergénérationnels entre les membres de sa famille. Ses souvenirs d'enfance émergent non seulement grâce au visionnement du film, mais aussi dans les moments d'entre-deux, pendant les pauses qu'il prend de ce film, lorsqu'il ne le fréquente pas, mais qu'il reste habité par lui.

Supplément à la vie de Barbara Loden, de Nathalie Léger, peut aussi être considéré comme une novellisation, dans la mesure où le roman tisse trois récits : celui de la vie de Barbara Loden, la réalisatrice du film *Wanda*, celui qui concerne l'histoire qu'elle a voulu mettre en scène en produisant son unique long-métrage, ainsi que celui de la narratrice du livre — Nathalie Léger. La novellisation se transforme en un récit exploratoire où l'écrivaine enquête sur elle-même et sur la réalisatrice, et ce, à travers le film. Dès le début du livre, Léger utilise le pronom « on » pour se raconter. Ce pronom, qui nomme à la fois tout le monde et une personne, rappelle le ton neutre du scénario en même temps que la présence du public. Qui plus est, il rappelle aussi celle d'une caméra omnisciente : une entité diégétique qui observe tout, se promène partout et émet des hypothèses sur ce qu'elle voit. Puis, quelques pages plus loin, le pronom « je », celui de la narratrice-écrivaine, apparaît

⁷³ Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick*, Montréal, Boréal, 2014, p. 13.

pour préciser le point de départ de son écriture : « Je ne devais écrire qu'une notice dans un dictionnaire de cinéma⁷⁴ ». La mission de Nathalie Léger consiste à résumer sobrement le film et, malgré les détours qu'elle prend en écrivant, elle s'y astreint. À l'aide de quelques « Reprenons⁷⁵. », elle s'oblige à se recentrer sur le résumé à faire. Le verbe à l'impératif vient à inclure le lectorat, puisqu'elle l'amène avec elle dans son voyage, un voyage qui en est aussi un dans la création littéraire :

C'est si difficile de raconter simplement une histoire ? demande encore ma mère. Il faut rester calme, ralentir et baisser la voix : qu'est-ce que ça veut dire « raconter simplement une histoire » ? Elle parle de péripéties, elle cite *Anna Karenine*, *Les Illusions perdues* ou *Madame Bovary*, elle dit que ça veut dire un début, un milieu et une fin, surtout une fin⁷⁶.

L'objectif de Nathalie Léger, qui consistait à raconter Wanda, devient celui de raconter Loden et de se raconter elle-même. La narratrice se laisse emporter par le film : l'écriture se déploie en une quête de l'intérieur. Léger plonge dans la vie de Barbara Loden, la réalisatrice, elle-même obsédée par la vie de son personnage, Wanda, qu'elle interprète aussi à l'écran. Loden révèle des aspects intimes de sa propre vie : les agressions que des hommes lui ont fait subir, et sur des plateaux de tournage, ainsi que sa maladie, un cancer qui l'emporte à 48 ans... Quant à Léger, à travers *Wanda*, elle cherche des traces de Loden, et dans ces traces, celles de sa vie à elle. Ainsi, des pans de la vie de la narratrice-auteurice sont explorés : Léger parle de sa mère, puis de la mort, et de ces moments où elle n'a pas pu dire non, où elle s'est laissée faire. Par des hommes. Elle cherche ce qui, comme chez Barbara Loden, la lie au personnage de Wanda. Et ce qui lie toutes ces femmes, c'est la prise de parole. Barbara Loden le mentionne dans une entrevue en 1971 : « Vous devez être entendu pour chaque chose que vous faites. C'est pour ça que j'ai fait *Wanda*. C'est une façon de confirmer ma propre existence⁷⁷. »

La création a permis à Loden de s'émanciper grâce à sa personnification du personnage de Wanda, qu'elle interprète elle-même et qui est en partie issu de sa propre vie, un reflet intime de sa personne. Son film lui a permis de s'« [a] païser. Réparer les douleurs, traiter

⁷⁴ Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L. 2012, s.p.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

l'humiliation, traiter la peur⁷⁸. » Ce pouvoir s'étend jusqu'à Nathalie Léger qui, elle aussi, analyse son expérience du film à travers le prisme de sa propre vie. Son acte de réécriture s'apparente à une forme de guérison, similaire à celle qui s'opère pour Loden quand elle intègre des morceaux de sa vie dans *Wanda*. La novellisation, ainsi mobilisée, provoque l'histoire d'une filiation entre ces femmes, un nouveau récit intime mettant en lumière des expériences de vie entrecroisées, au féminin.

Mémoire musculaire

I would like the viewer to have a physical experience of the time used in each shot. To have the physical experience of time unfolding inside you, of time entering you⁷⁹.

[Le] film ne se pense pas, il se perçoit⁸⁰.

Le cinéma a, de tout temps, cherché à reproduire « la perception courante du monde⁸¹ ». Ainsi, le mot « raccord », dans la production cinématographique, évoque la nécessité que tous les plans soient bien « raccordés » dans l'œuvre finale. Cela implique à la fois de travailler la mise en scène et le montage, afin d'éviter les sauts d'image (jump cut) ou les problèmes de cohérence. Depuis ses débuts, le cinéma utilise le raccord pour conserver la vraisemblance du film pour le public. De mauvais raccords peuvent brouiller le schéma narratif, ils peuvent de même déstabiliser le spectateur dans sa perception du film. Cependant, cette volonté de restituer une *expérience* du réel n'est pas forcément liée à une volonté *d'imiter* la réalité à proprement parler. Pendant l'âge d'or du cinéma hollywoodien, le Code Hays restreignait l'accès à une représentation fidèle de la vie des Américains de l'époque en imposant un modèle à suivre utopique axé sur une représentation de l'idéal du

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Chantal Akerman, citée dans Sara Crew, « " Chantal Akerman. Travelling ": Major exhibition honours iconic Belgian filmmaker and artist », *The Bulletin*, 24 mars 2024, en ligne, <<https://www.thebulletin.be/chantal-akerman-travelling-major-exhibition-honours-iconic-belgian-filmmaker-and-artist>>, consulté le 13 décembre 2024.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, Pierre Parant et Arno Bertina, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus. Philosophie; 177 », 2009, p. 22.

⁸¹ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain: cinéma et idéologie*, Paris, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », 1994, p. 37.

rêve américain. Anne-Marie Bidaud associe ce cinéma à une reconstruction du « monde selon des normes différentes du réel⁸² ». Elle cite le magazine *The Motion Picture and the Family* qui explique que le but de cette pratique était « to make people forget their sordid background and the thousand and one petty annoyances that harass them everyday, and live in a world of beauty and creative imagination⁸³ ». S'en résulte une impression du réel qui impose une expérience particulière du film, une forme d'aliénation, au public.

Afin d'élargir l'étude de Bidaud, je souhaite faire un lien avec la théorie du *male gaze* de Mulvey. D'abord, Bidaud cite Michael Wood, critique et auteur américain : « The Movies are a world, a country of familiar faces [...] movies rely on our experience of other movies⁸⁴. » En ce sens, notre expérience d'un film visionné suite à une multitude d'autres œuvres semblables sera influencée par ces derniers. Le visionnement répété de films imposant les mêmes opinions accentue l'asservissement, l'abandon au réel proposé. Dès lors, dans la mesure où le cinéma est traditionnellement tributaire d'un *male gaze*, le visionnement à outrance de ce type de films mènerait à une forme de soumission aux idéologies qui en découlent (la femme comme objet de plaisir et la domination de l'homme cisgenre). Plus nous voyons de films *male gaze*, plus ce type de film nous semble ordinaire, attendu. Cela crée des habitudes conduisant à l'anticipation de dynamiques et de clichés genrés, qui viennent altérer notre conception de la société comme du cinéma. Ainsi, nous nous attendons aux scènes de baisers volés, aux relations sexuelles non consensuelles et aux orgasmes féminins bruyants. Qui plus est, ces attentes ne sont pas seulement présentes pendant le visionnement, elles sont l'a priori du film⁸⁵. Notre bagage de vie et nos connaissances personnelles influencent notre perception d'un film avant même que celui-ci n'ait débuté. Le corps et l'esprit se retrouvent ainsi devant un film *male gaze* comme dans un lieu connu, anticipant les mêmes histoires, les mêmes injustices et les mêmes traumatismes, à l'image d'une mémoire musculaire.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁸⁵ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 47.

C'est le fait de répéter toujours les mêmes histoires qui donne l'impression, au public, que le cinéma représente la réalité. Cette répétition fait partie de la pratique de la novellisation d'où émerge une réécriture du récit cinématographique grâce à un·e narrateur·rice-spectateur·rice qui commente, analyse, déploie autrement le film choisi. Souvent énoncée par un « je » proche de l'autofiction, la lecture du film est liée à une expérience personnelle et s'exprime sous la forme d'un témoignage de manière à révéler certains aspects de l'œuvre qui ont été mis de côté ou négligés. L'expérience même du film peut elle aussi devenir matière à intrigue, fixant ainsi un nouveau récit qui n'avait pas, jusque-là, sa place au cinéma : l'histoire de la personne qui regarde, qui prend plaisir à voir le film ou qui en subit les effets. Dans une perspective féministe, cette prise de parole intime a le potentiel de construire une mémoire distincte, susceptible de contrer les réflexes acquis à la suite de l'exposition à un ensemble de clichés cinématographiques sexistes.

Je

L'autofiction, dont on doit la paternité à Serge Doubrovsky, auteur et critique, a connu une popularisation rapide au XXI^e siècle. Plusieurs écrivaines y ont recours pour se mettre en scène et hétérogénéiser la littérature en utilisant une écriture basée sur l'identité au féminin. Malgré de nombreux efforts, ce « je », crucial au partage des expériences féminines, peine à se transposer au cinéma. L'instance narrative, au grand écran, est le plus souvent limitée à une présence omnisciente qui voit tout, qui sait tout et surtout, qui contrôle tout. J'ai nommé cette entité, plus tôt, suivant Gaudreault et Jost, « grand imagier⁸⁶ ». Cette absence de voix narrative claire complique la création d'un récit intime au « je ». Élise Hugueny-Léger, enseignante et autrice, propose une définition de l'autofiction dans le cadre du septième art : « par autofiction, on entend quête de soi et de ses origines, écritures d'obsessions et de fantasmes, construction scénarisée du réel⁸⁷ ». L'exemple qui me vient est le premier long-métrage de Chantal Akerman, *Je tu il elle* (1974), celui que j'ai aussi

⁸⁶ André Gaudreault et François Jost, (2017). *Le récit cinématographique* - 3^e éd. Films et séries télévisées. (3^e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.gaudr.2017.01>, p. 59.

⁸⁷ Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi: identités et images en mouvement dans l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc », 2022, p. 175.

associé à un regard féministe (les deux caractéristiques étant liées). Dans la quête de la protagoniste d'Akerman (le « je » de l'histoire dont elle joue elle-même le rôle), on trouve cette forme de recherche et de construction de soi. En ce sens, dans la deuxième partie du film, la réalisatrice, aussi scénariste, se raconte dans une lettre qu'elle adresse à une personne anonyme : « J'ai d'abord écrit trois pages pour lui dire. Ensuite, j'ai écrit six pages pour lui dire la même chose⁸⁸. » L'identité de ce « tu », avec qui elle échange, reste incertaine. Il est possible de le voir comme une représentation d'elle-même, une distance entre la femme réalisatrice et la femme protagoniste, ou encore, comme un public (nous) à qui elle s'expose – d'ailleurs, après avoir fini d'écrire, elle se dénude à l'écran.

Pour qu'une autofiction existe au cinéma, un changement doit s'opérer sur le plan des aspects techniques et narratifs. Hugueny-Léger cite la théoricienne Elizabeth Bruss : « Le cinéma se prête à certains éléments formels que l'on ne peut pas intégrer dans l'écriture autobiographique, à moins de radicalement transformer la substance de ce genre⁸⁹ ». Encore une fois, *Je tu il elle* représente cette transformation cinématographique. Dans sa réalisation, Akerman utilise des procédés de scénarisation et de direction d'acteur·rices qui brisent « l'effet fiction⁹⁰ ». Elle ne veut pas se rendre invisible, ceci étant l'intention d'une réalisation traditionnelle ; plutôt, elle multiplie les marques d'énonciation tel que les longs fondus au noir, les plans fixes interminables et le regard qui fixe la caméra. Ainsi, le·a spectateur·rice ne peut pas perdre de vue sa présence, non seulement à l'écran, mais à titre de personne qui contrôle l'histoire. L'inconfort ainsi causé nous empêche de nous laisser emporter par le plaisir scopique. Par exemple, lors de la scène où le personnage d'Akerman masturbe le camionneur, le cadrage ne montre que le haut du corps du camionneur, cachant le corps de la femme. C'est donc par la voix de l'homme que nous parvenons les détails de la scène, plutôt que par une objectivation de la femme ou une mise en image de l'acte sexuel. Le camionneur dit : « Tu vas tout doucement et après tu vas plus fort. Ouais, je le sens. Je sens, ça devient chaud, là. [...] Il se remplit⁹¹. » Après que l'homme a joui, il

⁸⁸ Chantal Akerman, *Je tu il elle*, [film], France, Paradise Films, 1974, DVD, 82 min.

⁸⁹ Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi: identités et images en mouvement dans l'autofiction*, op. cit., p. 23.

⁹⁰ Josette Déléas, « La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman », *Cinémas*, vol. 8, n° 3, 1998, p. 121-133, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/024761ar>>, consulté le 12 septembre 2024.

⁹¹ Chantal Akerman, *Je tu il elle*, [film], France, Paradise Films, 1974, DVD, 82 min.

continue à nous raconter ce qu'il fait : « Je vais mettre ma tête sur le volant⁹². » L'effet de réel, ou l'illusion, est rompu, ainsi que le plaisir voyeuristique. Puis, à la toute fin de la scène, il regarde l'objectif en souriant. Le quatrième mur est brisé par la double présence d'Akerman, dans cette scène, d'abord en tant que personnage dans la diégèse, ensuite en tant que réalisatrice derrière la lentille. Car non, ce n'est pas nous, public, qui *faisons* le film. C'est par cette fracture de l'effet fiction qu'Akerman nous rend participatif·ves et non plus passif·ves. Elle nous amène dans son univers, celui qui est mené par le « Je » de la protagoniste-réalisatrice, à l'image de ce qui a lieu dans les autofictions littéraires.

Chloé Delaume décrit la force de l'autofiction, dans *La règle du je*, de la façon suivante : « S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie. [...] Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie⁹³. » La novellisation, souvent écrite au « je », évoque la forme de l'autofiction et s'avère une manière d'agir sur le film, de se l'approprier. Réécrire le film, c'est exercer une forme d'agentivité. Ce genre littéraire installe l'œuvre cinématographique dans la vie de celui ou celle qui la regarde ; l'histoire du film est liée à l'histoire de ce témoin. Quand la novellisation est autofictionnelle, le film choisi devient un prétexte pour se lancer dans le récit de soi, le récit du ou de la narrateur·rice, spectateur·trice du film. Cette démarche introduit une nouvelle entité narrative en marge du film, ainsi qu'un nouveau regard ancré dans l'expérience de la personne qui est devant l'écran. Parce qu'elle réécrit le film, la novellisation ne se contente pas de reproduire les codes de la scénarisation ; elle propose d'écrire le cinéma autrement.

Le rapport personnel au film est central à la novellisation. En effet, la novellisation offre « simultanément la possibilité de montrer, de l'expérience humaine, des processus qui resteraient invisibles sans la double médiation, dans cet ordre, du cinéma et de l'écriture⁹⁴ ». Mon hypothèse est que, lorsqu'elle est écrite depuis un point de vue féminin ou féministe, l'expérience mise en mots a le potentiel de redéfinir le langage

⁹² *Idem.*

⁹³ Chloé Delaume, *La règle du Je: autofiction, un essai*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 6.

⁹⁴ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma: les affinités électives échanges, conversions, hybridations*, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, p. 184.

cinématographique dominant ou, du moins, de contrer la domination masculine. Alors que « les voix passives (“il fut conclu”) servent à retranscrire la neutralité apparente du discours patriarcal, effaçant la responsabilité masculine⁹⁵ », un « je » féministe impose une nouvelle voix dans l’histoire et une perspective critique sur les stéréotypes du cinéma et les rapports homme-femme.

Martine Delvaux a calqué le titre de son ouvrage, *Thelma, Louise & moi*, sur celui du film de Ridley Scott, *Thelma & Louise*, sorti en 1991. Le titre de Delvaux insère d’emblée sa narratrice au « je » par le pronom personnel « moi », s’invitant dans le film. Pendant la lecture, on découvre une protagoniste qui s’expose et qui partage un nouveau point de vue sur le récit, ancré dans son expérience de l’œuvre de Scott. Ainsi, un autre film apparaît sur la page : ce qui était un *road movie* est maintenant un manifeste féministe. Mon contact avec la perspective de la narratrice de *Thelma, Louise & moi* a transformé mon point de vue sur l’œuvre d’origine. Je dirais même que cette narratrice apparaît comme un nouveau personnage du film, celle qui est témoin de la fuite des deux amies, et qui nous la relate après coup. La narratrice nous invite à comprendre leur fugue autrement, un peu à l’image des ciné-romans de jadis qui donnaient des informations supplémentaires sur l’expérience des personnages. La novellisation de *Thelma & Louise* invente une autre version du film, et une nouvelle fin.

L’histoire s’est répétée lors de ma lecture de *Toutes les femmes sont des aliens* d’Olivia Rosenthal. Ce court ouvrage est imaginé à partir du film *Alien*, dont Ridley Scott est aussi le réalisateur, produit 12 ans avant *Thelma & Louise*. Dans sa novellisation, Rosenthal nous propose, elle aussi, un autre point de vue sur l’œuvre de Scott. Elle écrit :

peut-être qu’Alien est femelle, après tout qui me dit de quel sexe est la bête, c’est peut-être [Ripley], auquel cas c’est encore plus grave, encore plus effrayant, Alien c’est elle, Alien c’est l’histoire d’une femme [...] Alien comme aliéné, comme celui qui est pris par l’autre, comme celui qui est entièrement sous la coupe d’une autre et qui ne peut pas vivre vraiment parce qu’il n’est pas complètement lui-même⁹⁶.

⁹⁵ Azélie Fayolle, *Des femmes et du style: pour un féminist gaze*, op. cit., p. 101.

⁹⁶ Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens suivi de Les oiseaux reviennent et de Bambi & co*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016, s. p.

L'autrice, ici, suggère une nouvelle identité de la bête, ce qui bouleverse la compréhension de certains aspects du film. Penser qu'Alien est une femme change les rapports de force dans l'histoire. Combien de femmes prennent part à la mission dans le film ? Si l'on ne compte pas la personnification féminine de l'ordinateur central, Mother, des sept membres de l'équipe du Nostromo, il n'y a que deux femmes. L'une d'entre elles est Lambert, la navigatrice du vaisseau, qui suit ses collègues masculins en escapade sur une planète inconnue, à la recherche de vie extraterrestre. Ils ramèneront la bête à bord qui tuera tous les hommes et Lambert. L'autre femme survivra, Ripley. De l'histoire du cinéma, elle est l'un des premiers exemples de la *final girl*, l'archétype de la femme qui résiste contre toute attente et qui réussit à vaincre l'ennemi⁹⁷. Puis, si on endosse la vision de Rosenthal, il y a Alien. À l'image de la mante religieuse, elle décapite les mâles⁹⁸. Qui plus est, sa manière de parasiter l'humain est une métaphore *gore* de la grossesse et la naissance : le *facehugger* pénètre par la bouche de sa victime pour implanter un embryon qui sort ensuite par son ventre. Une femme se trouverait donc mieux placée pour détruire la bête¹⁰⁰ : l'Alien tue tous les hommes du vaisseau puis meurt, abattue par l'astronaute libérée de l'emprise de ses collègues. Ce qui vient régler le problème de la présence étrangère (*alien presence*) que Mulvey expose dans son essai :

The presence of a woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative¹⁰¹.

La femme aliénée au cinéma, rendue étrangère aux autres quand ce n'est pas à elle-même ; la femme dominée par un autre, le créateur ; la femme *alien* qui n'appartient pas à l'histoire racontée : voilà les conséquences du *male gaze*. Et celle qui ne se conforme pas aux rôles

⁹⁷ Kira Kadar, « The Final Girl: more than a trope », *The Ohio State University College of Arts and Sciences Department of English*, 10 février 2023, en ligne, <<https://english.osu.edu/news/final-girl-more-trope>>, consulté le 17 décembre 2024.

⁹⁸ L'archétype, particulièrement populaire dans les années 1970 et 1980, a d'abord été défini en 1987

⁹⁹ Hugo Clémot, « Alien ou la menace de l'Autre en moi : l'alien, Ripley et la femme inconnue (1) », *Pop-en-stock*, 12 juin 2013, en ligne, <<https://archive.nt2.uqam.ca/popenstock-2/dossier/article/alien-ou-la-menace-de-lautre-en-moi-lalien-ripley-et-la-femme-inconnue-1.html>>, consulté le 14 octobre 2024.

¹⁰⁰ *Idem*

¹⁰¹ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, op. cit., p. 11.

narratifs et sociaux prédéfinis par ce langage cinématographique apparaît telle une extraterrestre, une étrangère. Tel quel, il n'y aurait pas d'issue. C'est pourquoi, dans cette perspective, la novellisation s'avère une manière de défaire l'aliénation en donnant une voix à des personnages marginalisés. De plus, ce genre littéraire crée des récits fragmentés, alternant entre chronologie du film et chronologie de l'expérience du film, ce qui provoque une rupture avec la linéarité des modèles conventionnels. Finalement, par la lumière mise sur le vécu du ou de la narrateur·rice-spectateur·rice, la compréhension initiale du public est remise en question.

Pouvoir des mots

Les mots s'adressent toujours à quelqu'un¹⁰².

La novellisation n'est pas la seule manière de réécrire un film : le travail d'adaptation cinématographique en a aussi le potentiel. Je pense à l'œuvre *Les trois mousquetaires*. Après plus de 100 ans d'adaptations pour le cinéma, chaque version s'impose comme une réappropriation du roman, bien entendu, mais aussi du film qui l'a précédée. Un autre exemple serait celui de Marguerite Duras qui avait une expérience de la scénarisation et de la réalisation, et dont certaines œuvres ont été adaptées au théâtre et au cinéma. C'est le cas de *L'amant*. Dans les années 1990, transposé au grand écran, *L'amant* expose la relation amoureuse entre la jeune Marguerite Duras et un homme beaucoup plus âgé qu'elle. Si Jean-Jacques Annaud, le réalisateur, a d'abord voulu que l'écrivaine scénarise son récit, il a finalement rejeté sa première proposition du scénario et refusé de collaborer avec elle pour la suite¹⁰³, leurs différends étant trop importants. L'adaptation cinématographique dont l'autrice finira par prendre connaissance lui déplaira tant qu'elle décide d'écrire une nouvelle version de son récit intitulée *L'amant de la Chine du Nord*. À la lecture, on remarque sa volonté de réécrire le film : « C'est un livre. C'est un film. C'est

¹⁰² Iris Brey, *Sex and the series*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2018, s. p.

¹⁰³ Béatrice Gurrey, « Marguerite Duras fait son cinéma », *Le Monde*, 30 août 2024, en ligne, <https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2024/08/30/marguerite-duras-fait-son-cinema_6298995_3451060.html>, consulté le 29 décembre 2024.

la nuit¹⁰⁴ ». De surcroît, cette dernière phrase rappelle les en-têtes de scénario : « Ext. Nuit. », et le mot « c'est » s'apparente au « on » des scénarios utilisés dans les descriptions. Duras insère aussi des indications destinées à la personne qui essaierait d'en faire une adaptation cinématographique. Pour contrer son sentiment de « dépossession¹⁰⁵ », elle publie l'ouvrage avant même que le film d'Annaud sorte en salles. En 1992, elle dit : « *Les films qu'on faisait avec mes romans étaient pour moi insoutenables [...] Pour moi, de cette idiotie-là je ne suis jamais revenue. Alors j'ai fait du cinéma*¹⁰⁶. »

Ce sentiment de trahison, je l'ai vécu, moi aussi, avec le cinéma. Comme dans une relation toxique, il a laissé, en moi, des traces. La violence répétée de discours misogynes a creusé des chemins cognitifs marqués d'hypervigilance, d'anxiété, de peur et de doute. De fait, des scientifiques ont analysé ce qu'ils nomment le paradigme du film traumatique, une méthode qui examine les effets du cinéma en ce qui a trait aux souvenirs intrusifs, aux émotions négatives et aux réponses physiologiques, telles que la fréquence cardiaque¹⁰⁷. Certains sujets qui ont participé à cette étude ont même développé des symptômes à long terme¹⁰⁸. Pour ma part, c'est indéniable : la poupée Chucky m'a hantée pendant plusieurs années, et j'ai encore la phobie des entrées par effraction à cause des films *Psycho*, *Dexter*, *Scream*...

Le cinéma m'a manipulée. Je suis tombée dans les pièges de réalisateurs sexistes. Ils étaient trop nombreux et trop forts. Si les créateurs sont des vendeurs de rêves, ce sont *leurs* rêves qu'ils vendent, monopolisant ainsi l'industrie, et ce, depuis trop longtemps. Contre cette production, la novellisation fait entendre une nouvelle voix, celle d'une narration personnelle, intime et, en outre, celle de personnages dont la réalité a été mise de côté.

¹⁰⁴ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1994, p. 17.

¹⁰⁵ Béatrice Gurrey, « Marguerite Duras fait son cinéma », *Le Monde*, *op. cit.*, consulté le 29 décembre 2024.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Ella L. James et al., « The trauma film paradigm as an experimental psychopathology model of psychological trauma: intrusive memories and beyond. », *Clinical Psychology Review*, 47, 2016, 106–142, en ligne, <<https://doi.org/10.1016/j.cpr.2016.04.010>>, consulté le 3 novembre 2024.

¹⁰⁸ *Idem.*

C'est ainsi que ce genre littéraire transforme le film initial. Il donne l'occasion de faire l'expérience du film autrement, fémininement.

Les mots ont un pouvoir performatif : ils ont un impact sur leurs destinataires. Le mouvement #MeToo en est un exemple : un simple mot-clic a entraîné une manifestation qui a bouleversé notre manière de voir et traiter les agressions sexuelles. Dans *Projections de soi*, Hugueny-Léger cite la professeure Shirley Jordan qui « évoque un lien privilégié entre [l'autofiction] au féminin et le traumatisme¹⁰⁹ ». De manière semblable, la pratique de la novellisation autofictionnelle n'est pas sans lien avec la gestion de traumatismes engendrés par le cinéma, d'abord, mais parfois aussi subis dans la réalité. Le fait de réécrire le film, de le répéter en le modifiant, vient faire obstacle aux discours dommageables, permettant d'en créer de nouveaux et de retrouver une agentivité par rapport aux messages transmis par le film et à leur impact sur nous. Selon les experts, face à une dénonciation de violence sexuelle, la première chose à faire est de croire la victime¹¹⁰. De manière analogue, dans une œuvre littéraire autofictionnelle, la description d'un événement dont l'instance narrative affirme qu'il l'a traumatisée ne saurait être mise en doute. C'est là l'émancipation que permet la novellisation.

Finalement, comme l'indique Hugueny-Léger, ce lien entre autofiction et traumatisme « se manifesterait dans des textes souvent fracturés¹¹¹ ». Cette observation s'incarne aussi dans les allers-retours fragmentaires entre le film et l'écriture au « je » de la novellisation. Par ces va-et-vient, elle révèle une dimension politique, invitant « non pas à se libérer du langage et de l'oppression qu'il exerce sur nous, mais à nous libérer dans et par le langage, en développant les figures de contre-pouvoir et de résistance que nourrit sa puissance d'agir¹¹² ». Ce n'est plus seulement la contestation de ce qui est en place, mais la création

¹⁰⁹ Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi : identités et images en mouvement dans l'autofiction*, op. cit., p. 44.

¹¹⁰ Sans auteur, « Je connais une victime », CALACS Entre elles, sans date, en ligne, <<https://www.calacsentreelles.com/je-connais-une-victime/>>, consulté le 17 octobre 2024.

¹¹¹ Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi : identités et images en mouvement dans l'autofiction*, op. cit., p. 44.

¹¹² Pierre Macherey, « La philosophie au sens large », Groupe d'études, 15 décembre 2004, en ligne, <<https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/15-12-2004.pdf>>, consulté le 10 septembre 2024.

de nouveaux modèles qui nous conduiront à nous défaire de la soumission aux doctrines du regard masculin.

The end

Nancy Huston a déjà expliqué que l'écriture l'obsédait, mais qu'elle ne l'utilisait pas comme moyen de se « soigner »¹¹³. Chez moi aussi, la pratique de l'écriture prend beaucoup de place. Mais à l'inverse de Huston, je souhaite ardemment qu'elle ait un impact sur moi : qu'elle opère une catharsis qui me délivrerait, de la même manière que l'apex d'un récit mène vers son dénouement. Pour le moment, la novellisation m'aura permis d'effectuer une forme d'archivage : documenter les traumas laissés en moi par le cinéma. Ainsi, je commence à me désintoxiquer des clichés cinématographiques que j'ai absorbés depuis mon enfance jusqu'à ma vie de jeune adulte. Je les dénonce et je les critique, je déconstruis le modèle. Exposant les failles et les abus de ce type de cinéma, je me crée de nouvelles balises et me pardonne d'y avoir cru.

Au travers de ma pratique, je crains de ne pas être assez féministe, je me sens imposterice. J'ai peur de parler de sexualité et de ce fameux désir féminin. Je ne me sens pas outillée même si j'en éprouve le besoin. À l'instar du langage cinématographique sexiste connu et reconduit, je crains ne pas savoir écrire autrement qu'avec ce qu'on m'a appris, les images, les figures, la syntaxe qui m'ont été imposées. Marguerite Duras citait Lacan dans son essai *Écrire* : « [La femme] ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ce serait la catastrophe¹¹⁴. » En effet, l'autocensure n'est jamais loin...

Pourtant, il faut rendre visible l'invisible, le petit. Si les hommes ont dominé les femmes grâce à l'objectivation, des mots qui opposent cette objectivation, notamment en matière de sexualité et de désir, doivent être exprimés. Passer d'objet à sujet implique de nommer

¹¹³ Nancy Huston, citée dans Hélène Fresnel, « Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets », *Psychologie*, 2 mai 2021, en ligne, <<https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Nancy-Huston-Plus-les-femmes-sont-autonomes-plus-elles-deviennent-objets>>, consulté le 3 janvier 2024.

¹¹⁴ Jacques Lacan, cité dans Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, p. 20.

les choses telles qu'elles sont : les déceptions, les répressions, les agressions. Dans *Le female gaze*, Iris Brey écrit : « Personne ne va empêcher ces hommes de faire des films ou d'écrire. Mais pour les victimes d'abus et leurs alliés, la célébration de ces hommes de pouvoir et le système qui les protège sont devenus insupportables¹¹⁵. » Donc, écrire, parce qu'il le faut. Parce que la reconnaissance de mon existence dépend de cette prise de conscience – qu'est-ce que le cinéma m'a fait ? – qui peut se déployer grâce à l'archivage de scènes cinématographiques charnières, et se concrétiser à travers l'écriture. Écrire pour donner une voix à ces expériences et les réinscrire dans un espace où elles peuvent, je l'espère, être entendues. Écrire pour rendre justice aux femmes qui se trouvent à l'écran. Et ainsi, moi aussi, exister.

¹¹⁵ Iris Brey, *Sex and the series*, op. cit., s. p.

BIBLIOGRAPHIE

- Baetens, Jan, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *Le français aujourd'hui*, vol. n° 165, n° 2, Paris, Armand Colin, 2009, p. 17-25, en ligne, <<https://shs.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17?lang=fr>>, consulté le 5 août 2024.
- _____, *La novellisation : du film au roman ; lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008, 240 p.
- Bidaud, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie*, Paris, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », 1994, 248 p.
- Brey, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020, 252 p.
- _____, *Sex and the series*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2018, s. p.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010 [1975], 196 p.
- Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives échanges, conversions, hybridations*, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, 224 p.
- Clémot, Hugo, « Alien ou la menace de l'Autre en moi : l'alien, Ripley et la femme inconnue (1) », *Pop-en-stock*, 12 juin 2013, en ligne, <<https://archive.nt2.uqam.ca/popenstock-2/dossier/article/alien-ou-la-menace-de-lautre-en-moi-lalien-ripley-et-la-femme-inconnue-1.html>>, consulté le 14 octobre 2024.
- Couto, Viviane, « Encore sexy au cinéma ? De la série au film : étude médiatique de la réception de Sex and the City », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, département d'études cinématographiques, 2012, 97 f.
- Crew, Sara, « “Chantal Akerman. Travelling” : Major exhibition honours iconic Belgian filmmaker and artist », *The Bulletin*, 24 mars 2024, en ligne, <<https://www.thebulletin.be/chantal-akerman-travelling-major-exhibition-honours-iconic-belgian-filmmaker-and-artist>>, consulté le 13 décembre 2024.
- Delaume, Chloé, *La règle du Je : autofiction, un essai*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, 95 p.
- Déléas, Josette, « La jouissance du voir dans Je tu il elle de Chantal Akerman », *Cinémas*, vol. 8, n° 3, Cinémas, 1998, p. 121-133, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/024761ar>>, consulté le 12 septembre 2024.
- Delvaux, Martine, *Thelma, Louise & moi*, Québec, Hélio trope, 2018, p. 83.

- Denault, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. « Communication, culture et société », 1996, 245 p.
- Duras, Marguerite, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1994, 246 p.
- _____, *Écrire*, Paris, Gallimard, p. 20.
- Fabbiani, Federica et Chiara Zanini, « An interview with Céline Sciamma », *Giornate degli autori*, 6 septembre 2022, en ligne, <<https://www.giornatedegli autori.com/en/news-en-2022/an-interview-with-celine-sciamma-eng>>, consulté le 12 août 2024.
- Fayolle, Azélie, *Des femmes et du style : pour un feminist gaze*, Paris, Éditions Divergences, 2023, 186 p.
- Fresnel, Hélène, « Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets », *Psychologie*, 2 mai 2021, en ligne, <<https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Nancy-Huston-Plus-les-femmes-sont-autonomes-plus-elles-deviennent-objets>>, consulté le 3 janvier 2024.
- Gaudreault, André et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Collection Nathan-université », 1990, 159 p.
- Geffroy, Lucie, et Emmanuelle Josse, « Annie Ernaux & Céline Sciamma, sœurs de combat » *La Déferlante*, (Numéro 1), 8 mars 2021, en ligne, <<https://revueladeferlante.fr/rencontre-annie-ernaux-celine-sciamma/>>, consulté le 18 octobre 2024.
- Goulds, Sharon, *Réécrire son histoire : L'influence des stéréotypes dans les films et les médias sur la vie et les ambitions de leadership des filles et des jeunes femmes*, Surrey, Plan International, 2019, 40 p.
- Gurrey, Béatrice, « Marguerite Duras fait son cinéma », *Le Monde*, 30 août 2024, en ligne, <https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2024/08/30/marguerite-duras-fait-son-cinema_6298995_3451060.html>, consulté le 29 décembre 2024.
- Halpern, Catherine, « Le “care” ou le souci de l'autre », *La Morale*, Cairn.info, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Synthèse », 2012, p. 203-206, en ligne, <<https://shs.cairn.info/la-morale--9782361060312-page-203?lang=fr>>, consulté le 3 décembre 2024.
- Heap, Jane, « Lost : A Renaissance », *Little Review*, mai 1929, Vol. 7, No. 2, 110 p.

- Hugueny-Léger, Élise, *Projections de soi : identités et images en mouvement dans l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc », 2022, 320 p.
- James, Ella L., et al., « The trauma film paradigm as an experimental psychopathology model of psychological trauma: intrusive memories and beyond. », *Clinical psychology review*, 47, 2016, 106–142, en ligne, <<https://doi.org/10.1016/j.cpr.2016.04.010>>, consulté le 3 novembre 2024.
- Jeanne, René et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1947, 518 p.
- Kadar, Kira, « The Final Girl: more than a trope », *The Ohio State University Collage od Arts and Sciences Departement of English*, 10 février 2023, en ligne, <<https://english.osu.edu/news/final-girl-more-trope>>, consulté le 17 décembre 2024.
- Kalinichenko, Oleksandra, « _UNDERScore The Beauty and Horror of the Mundane. The cinema of Chantal Akerman », *European Film Academy*, 7 mai 2024, en ligne, <https://www.europeanfilmacademy.org/_underscore-chantal-akerman/>, consulté le 20 décembre 2024.
- L., F., « Catherine Breillat accusée d’avoir “organisé un viol” pendant le tournage de Romance », *Le figaro*, mise à jour le 5 septembre 2024, en ligne, <<https://www.lefigaro.fr/cinema/catherine-breillat-accusee-d-avoir-organise-un-viol-pendant-le-tournage-de-romance-20240905>>, consulté le 18 novembre 2024.
- Lacan, Jacques, « LXI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964, Leçon du 4 mars 1964 », *Recherche Lacan*, 25 juillet 2013, en ligne, <<https://recherche-lacan.gnpl.fr/2013/07/25/lxi-les-quatre-concepts-fondamentaux-de-la-psychanalyse-1964-lecon-du-4-mars-1964/>>, consulté le 23 août 2024.
- Lacasse, Germain, « Le Grand Imagier et le Haut Parleur. Langue et énonciation au début du cinéma sonore », *Cinémas*, vol. 20, n° 1, Cinémas, 2009, p. 161-178, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/039274ar>>, consulté le 22 novembre 2024.
- Lauzen, Martha M., *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023*, États-Unis, Center for the Study of Women in Television and Film, 2024, 13 p.
- Léger, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L. 2012, s.p.
- Lejour-Perras, Laurence, « Sexualité et corporéité féminines dans le cinéma de réalisatrices contemporaines : une lecture féministe », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, études cinématographiques, 2016, 118 f.

- Macherey, Pierre, « La philosophie au sens large », Groupe d'études, 15 décembre 2004, en ligne, <<https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/15-12-2004.pdf>>, consulté le 10 septembre 2024.
- Martin, Marie-Claude, « Virginia Woolf, sublime liquidation », *Le temps*, mis à jour le 8 mai 2021, en ligne, <<https://www.letemps.ch/culture/virginia-woolf-sublime-liquidation>> consulté le 28 novembre 2024.
- Merleau-Ponty, Maurice, Pierre Parlant et Arno Bertina, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus. Philosophie ; 177 », 2009, 106 p.
- McGowan, Todd, *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*, Londres, Bloomsbury Publishing, coll. « Film theory in practice », 2015, 192 p.
- Morain, Jean-Baptiste, « Amira Casar : l'amazone Amira », *Les inrockuptibles*, 28 janvier 2004, en ligne, <<https://www.lesinrocks.com/cinema/amira-casar-lamazone-amira-80999-28-01-2004/>>, consulté le 30 octobre 2024.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18, en ligne, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>, consulté le 13 août 2024.
- Oliver-Powell, Melissa, « The Ethics of the Unseen: Care & Feminist Vision in Visages Villages », *Mai : Feminism & Visual Culture*, 7 novembre 2023, en ligne, <<https://maifeminism.com/the-ethics-of-the-unseen-care-feminist-vision-in-visages-villages/>>, consulté le 20 octobre 2024.
- Rabin, Nathan, « The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown », *A.V. Club*, 25 janvier 2007, en ligne, <<https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>>, consulté le 22 octobre 2024.
- Ramsaye, Terry, « What the Production Code really Says », *Motion Picture Herald*, Vol. 116, No. 7, 11 août 1934, 70 p.
- Reich, Elizabeth et Scott C. Richmond, « Introduction : Cinematic Identifications », *Film Criticism*, vol. 39, n° 2, Allegheny College, 2014, p. 3-24, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/24777945>>, consulté le 4 octobre 2024.
- Rongier, Sébastien, *Cinématique: arts et cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2015, 251 p.
- Rosenthal, Olivia, *Toutes les femmes sont des aliens suivi de Les oiseaux reviennent et de Bambi & co*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016, s. p.
- Roy, Simon, *Ma vie rouge Kubrick*, Montréal, Boréal, 2014, 180 p.

- Sans auteur, « Je connais une victime », CALACS Entre elles, sans date, en ligne, <<https://www.calacsentreelles.com/je-connais-une-victime/>>, consulté le 17 octobre 2024.
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 354 p.
- Tuncer, Asli Özgen, « Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda », *Deleuze Studies*, vol. 6, n° 1, Edinburgh University Press, 2012, p. 103-116, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/45331493>>, consulté le 19 novembre 2024.
- Videau, Manon, « Le cinéma, outil historique de propagande », *Salles Obscures*, 5 juillet 2022, en ligne, <<https://sallesobscuresassas.wordpress.com/2022/07/05/le-cinema-outil-historique-de-propagande/>>, consulté le 5 août 2024.
- Viel, Tanguy, *Cinéma suivi de Hitchcock, par exemple*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2018, 154 p.
- Wittern-Keller, Laura, *Freedom of the screen: legal challenges to state film censorship, 1915-1981*, Lexington, Ky, University Press of Kentucky, 2008, 384 p.
- Zeniter, Alice, *Toute une moitié du monde*, Paris, Flammarion, 2022, 237 p.
- Zielinski, Agata, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, vol. Tome 413, n° 12, Paris, S.E.R., 2010, p. 631-641, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3917/etu.4136.0631>>, consulté le 3 novembre 2024.

Réseaux sociaux :

- Letterboxd, « Kristen Stewart and Katy O'Brien for @them », *Page Instagram de Letterboxd*, en ligne, <<https://www.instagram.com/letterboxd/>>, consulté le 25 novembre 2024.

Documents audiovisuels :

- Adichie, Chimamanda Ngozi, *The danger of a single story*, [vidéo], Conférences TED, 2009, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=LmjKUDo7gSQ>>, consulté le 11 août 2024.
- Akerman, Chantal, *Je tu il elle*, [film], France, Paradise Films, 1974, DVD, 82 min.
- _____, *La captive*, [film], France, Paulo Branco, 2000, DVD, 119 min.
- Breillat, Catherine, *L'anatomie de l'enfer*, [film], France, CB Films, 2004, DVD, 77 min.

Craven, Wes, *Scream*, [film], États-Unis, Woods Entertainment, 1996, DVD, 111 minutes.

Green, Pamela B., *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, [film], États-Unis, Be Natural Productions, 2018, DVD, 113 min.

McDougall, Charles, « All or Nothing », dans *Sex and the City*, [série], 13 août 2000, États-Unis, Darren Star Productions, DVD, 30 min.

Michell, Roger, *Notting Hill*, [film], Royaume-Uni et États-Unis, PolyGram Filmed Entertainment et Working Title Films, 1999, DVD, 124 min.

Sciamma, Céline, *Portrait de la jeune fille en feu*, [film], Lilies Films, 2019, DVD, France, 120 min.

Documents sonores :

Tuaillon, Victoire, « Virginie Despentes, Les jolies choses de l'art », dans *Les couilles sur la table*, [balado], 29 août 2019, Paris, Binge Audio, en ligne, <<https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/virginie-despentes-les-jolies-choses-de-lart>>, consulté le 5 décembre 2024.