

Progresser par le souvenir

Marie-Claude Loiselle

Numéro 39-40, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22239ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (1988). Progresser par le souvenir. *24 images*, (39-40), 86-87.

PROGRESSER PAR LE SOUVENIR

par Marie-Claude Loisel



Tcheky Karyo et Christine Boisson dans *Le moine et la sorcière* de Suzanne Schiffman

Aujourd'hui que les revendications féministes se sont estompées, que devient la parole au féminin? Se confond-elle de plus en plus à celle des hommes, uniformisée dans ce qu'on appelle souvent la voix des intérêts universels? S'il est vrai que les revendications (et pas seulement féministes) semblent désormais désuètes et ne soulèvent plus guère les passions (voir à ce sujet le film de Sylvie Groulx), il ne faut pas en conclure que les femmes soient parvenues au terme de leur questionnement. Si on ne peut plus parler de créations narcissiques associables à une crise d'identification, le regard qu'elles portent sur leurs origines n'offre ni de réponses toutes faites ni d'images limpides. Après s'être jetées à corps perdu dans cette quête d'une part équitable du présent et de l'avenir par la voie d'un féminisme tonitruant, les femmes tournent les yeux pour regarder en arrière, pour se souvenir de ce lieu oublié d'où elles sont venues.

Ana, Donde estas? (Ana, où es-tu?) peut aussi être compris comme suit: «Ana, d'où viens-tu?» Il s'agit d'un retour sur soi, à l'enfance, qui détient peut-être la clé de ce qu'elle est devenue. Ana, que la réalisatrice Narcisa Hirsche fait interpréter par deux comédiennes, est partagée entre une part plus sauvage d'elle-même et l'autre plus ancrée dans la culture urbaine. À ce niveau, le film établit aussi une correspondance entre l'incertitude de cette femme et la position de l'Argentine actuelle. La vie sauvage est représentée comme un lieu étranger avec lequel il faut renouer, alors que la ville apparaît marquée par le refus, la révolte, sous des murs couverts de graffiti. La forme employée ici est plus près d'un cinéma expérimental, non narratif, laissant

place aux impressions que nous renvoie chaque image. En ayant recours à un langage plus spontané, Narcisa Hirsche établit une sorte de symbiose entre le film et son personnage: un film et un personnage hésitants, en évolution, en quête d'une spontanéité essentielle et pourtant inaccessible.

De façon différente et semblable à la fois, l'Autrichienne Ruth Beckerman dans *Le pont de papier* s'attache à renouer avec une mémoire obscure qui dresse un mur entre elle et la compréhension de son passé. Malgré qu'il s'agisse d'un des sujets les plus exploités de ces quarante dernières années, le génocide du peuple juif fait l'objet d'un regard différent, transparent, qui ne cherche pas tant à savoir qu'à percevoir à travers l'opacité de traces persistantes ce qu'était le peuple juif. Bien qu'il s'agisse d'un documentaire, l'objet ne concerne pas les faits, les dates et les statistiques, mais le regard tout en impressions qu'elle porte sur le monde survivant: un parcours de car qu'empruntait sa grand-mère du temps où elle s'était faite clocharde pour fuir les nazis, le retour en des lieux méconnaissables et la volonté de se substituer à un regard disparu pour comprendre. Ce regard n'a toutefois rien de nostalgique mais renoue simplement avec ce qu'elle porte en elle et qui lui est étranger. C'est une recherche de la patrie où, dans des coins perdus de la Roumanie, le passé redevient mémoire dans le témoignage de quelques survivants, la recherche de ses origines dans les paysages, les cimetières d'avant-guerre, dans une culture qui persiste chétivement où jadis elle fut rayonnante. Cette quête des origines est bien liée aux préoccupations des femmes; elle ne s'attarde pas aux mêmes questions, ne puise pas

ET DE VIDÉOS DE FEMMES DE MONTRÉAL

aux mêmes sources que les hommes concernant le même sujet. Elle désire seulement ressentir (et nous faire ressentir) ce qu'elle porte en elle et qui s'appelle son histoire: le passé, le lieu d'origine.

Comprendre l'histoire, c'est aussi la volonté de Suzanne Schiffman dans *Le moine et la sorcière*. Celle-ci aborde l'histoire et le Moyen Âge d'un oeil différent, tourné vers l'intérieur plutôt qu'axé vers la fresque spectaculaire où l'épopée à laquelle semble vouée l'image de cette époque. Plus près en ce sens d'un cinéma comme celui que pouvait faire Truffaut (dont elle fut l'assistante pendant près de 20 ans), elle s'attarde à reconstituer un épisode de la vie d'une guérisseuse qui, victime de l'Inquisition, échappa de justesse à la mort. Ce n'est pas tant le fait divers qui intéresse Suzanne Schiffman que de retourner dans l'histoire pour montrer comment les femmes ont pu être victimes d'un pouvoir obtus et ignorant; comment, pour elles, détenir une connaissance poussée, un pouvoir inexplicable les rendait victimes de leur autonomie et de leur pouvoir.

Dans *Une valse de rêve*, le retour aux origines s'effectue par le biais d'une prise de conscience du pouvoir symbolique de la figure du père et du Christ dans la société brésilienne. En voulant affirmer sa liberté de femme moderne, Tereza se trouve confrontée au poids d'une culture empesée d'une lourde symbolique religieuse de laquelle on ne se libère pas en s'affirmant émancipée. Son désir des hommes passe par la figure du père-Christ: l'homme idéal. À mesure que le film évolue s'installe une confusion entre le réel et l'imaginaire, accumulant références à l'art et à l'histoire religieuse (de *La descente de la croix* de Le Bernin au chemin de la croix), jusqu'à ce que tout le film devienne une immense fresque symbolique autour de l'impossibilité de se départir d'une imagerie culturelle opprimente.

Que ce soit le poids du passé (*Le pont de papier, Le moine et la sorcière*), de l'apprentissage (*Ana, où es-tu?*), d'une culture ou simplement du poids du temps qui passe, les femmes semblent avoir besoin de communiquer cette mise au point vis-à-vis d'elles-mêmes et du passé pour pouvoir continuer à avancer et à assumer pleinement la place qu'elles ont conquise depuis peu. Un peu comme cette femme dans *Où serez-vous le 31 décembre 1999?* de Marie Décary qui, entrant dans la maison d'une érangère disparue, doit regarder, trier, s'interroger sur la valeur de toutes ces choses accumulées. Il s'agit de la quête d'un lieu inconnu, d'une vie passée, désagrégée, afin de comprendre le poids du temps qui lui aussi se désagrège et perd de son sens à chaque instant.

Montrer comment ce qui est gardé par le passé est difficile à saisir, à mettre en boîte, à définir; savoir d'où l'on vient pour comprendre comment il est possible d'agir sur le temps à venir, ces préoccupations reviennent en leitmotif de façon plus ou moins explicite dans nombres de films de femmes. Est-ce seulement une étape dans le processus d'identification (dont le féminisme fut le détonateur) ou le signe d'une conscience plus profonde, plus universelle qui ne concerne pas seulement le cinéma des femmes? Je me risquerais à dire qu'il s'agit des deux à la fois. ●

A WINTER TAN

par Marcel Jean



Jackie Burroughs
dans *A Winter Tan*

Tropiques du corps

«Ce que j'ai découvert c'est une soeur, une aventurière, une femme folle, sans scrupules comme Henry Miller jeune, autodestructrice comme Janis, la voix de Genet incarnée dans une femme, parlant l'américain le plus pur – l'américain que nous écrivons à nos amis – totalement libre, dur et sec...» Voilà ce qu'écrit Kate Millet dans la préface de *Give Sorrow Words: Maryse Holder's Letters From Mexico*, le recueil de lettres dont est inspiré le scénario de *A Winter Tan*.

Coréalisé par cinq Torontois – Jackie Burroughs, Louise Clark, John Frizzell, John Walker et Aerlyn Weissman –, *A Winter Tan* est l'un des films les plus surprenants que l'on ait vu ces derniers mois. Tourné au Mexique, avec un minimum de moyens, il raconte l'histoire d'une femme (Jackie Burroughs, plus qu'admirable), professeur de lettres en «vacance de féminisme», en quête d'expériences amoureuses et sexuelles en toute liberté au Mexique.

La voilà donc partie pour

le plaisir, et la liste de ses conquêtes s'allonge jusqu'à prendre des proportions étonnantes. De même, la description des gestes sexuels, des rituels de séduction, des lendemains de veille au goût amer et des longs moments de solitude dans des chambres exigües demeure incroyablement précise dans les nombreuses lettres que Maryse envoie à Edith, sa meilleure amie.

Élaborant un discours d'une totale lucidité, un discours où le narcissisme et l'autodérision ont des places de choix, Maryse prend effectivement le relais des Miller, des Genet et autres Bukowski qui ont marqué la littérature contemporaine. Elle doit tout dire à Edith, tout dire jusqu'à ce que son amour pour un homme qu'elle rencontre, Miguel Novaro, prenne le dessus et rende l'écriture difficile.

Puis, c'est le rejet! Expérience invivable qui, à nouveau, altère le rapport à l'écriture. À partir de ce moment-là, Maryse s'enfoncé. Peu à peu, elle se perd. Jusqu'à ce dernier soir où, ivre morte, elle se