

Les femmes frappées de disparition

Chantal Nadeau

Numéro 56-57, automne 1991

Léa Pool

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22954ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadeau, C. (1991). Les femmes frappées de disparition. *24 images*, (56-57), 60-63.

LES FEMMES FRAPPÉES DE DISPARITION

PAR CHANTAL NADEAU

Entre un cinéma de femmes et un cinéma féministe, il y a une marge à creuser pour en finir avec quelques idées reçues et situer plus justement l'œuvre de Léa Pool par rapport à une véritable perspective féministe.

La critique a souvent insisté sur le caractère féministe du cinéma de Léa Pool. Elle s'est plu à y reconnaître sinon un discours, une thématique, du moins une écriture et une esthétique féministes. Mieux: la présence d'une parole dite *par* et *pour* les femmes.

C'était faire appel à l'idée qu'un cinéma de femmes doit obligatoirement vouloir dire quelque chose pour les femmes; que le cinéma fait par des femmes participe automatiquement de l'histoire des femmes et se définit même souvent comme féministe. En l'occurrence, lier systématiquement la pratique filmique des femmes à une problématique féministe revenait indirectement à refuser l'inavouable. Comme s'il était impossible de dire que le cinéma de Léa Pool n'est pas un cinéma féministe.

Car il y a une marge entre ce qu'on aimerait voir sur l'écran et ce qui s'y fait voir effectivement. Une marge qu'il faut franchir, ne serait-ce que pour mieux tout à la fois comprendre la démarche de la cinéaste et soulever l'importance du projet idéologique du *women's cinema*.

La première méprise autour du cinéma de Léa Pool tient précisément à ce qu'il est fait par une femme. Plus encore, Pool réalise des films de fiction, un domaine auquel encore peu de femmes cinéastes accèdent au Québec. Enfin, Pool est prolifique. Quatre longs métrages dans les années 80, et un autre cette année, le seul long métrage de fiction réalisé par une femme au Québec en 1991. À ces considérations économiques sur l'industrie, s'ajoute l'importance que Pool accorde à l'univers «féminin» dans ses films. Pool parle des femmes — l'exception étant bien sûr *À corps perdu* —, met en scène des femmes. Mais il s'agit beaucoup plus de «représentation féminine» que de représentation des femmes au sens politique du terme.

Il serait toutefois absurde de célébrer une impossible représentation des femmes dans le cinéma de Pool quand les femmes y sont bel et bien représentées. Peut-être faut-il seulement interroger cette représentation, voir comment le regard de la cinéaste et le regard qu'elle appelle laissent peu de place à une représentation féministe des femmes.

De *Strass Café* à *La demoiselle sauvage*, la représentation des femmes demeure à fleur de peau, images de femmes toujours proches d'être frappées de disparition. L'histoire n'est-elle pas pleine de ces «elles» qui ne sont pas là?

Pool n'évacue pas les femmes de ses films. Elles y apparaissent

bel et bien, plus évanescences toutefois que matérielles. La cinéaste construit une représentation de la femme comme sujet de film. Le corps des femmes ne déborde jamais l'écran, elles n'ont pas corps socialement. Bref elles ne sont pas sujet social. Et c'est là la différence fondamentale entre un *women's cinema* et un cinéma mettant simplement des femmes en scène. Le *women's cinema* contribue à construire la femme comme sujet social et non seulement comme sujet de film. C'est donc dire qu'il importe dans une perspective féministe, dans la logique d'un *women's cinema*, de redonner corps aux femmes frappées de disparition par la tradition cinématographique.

La voix de l'intime comme mise à distance du social.

Léa Pool pratique un cinéma de mise à distance du social. De *Strass Café* à *La demoiselle sauvage* en passant par *La femme de l'hôtel*, *Anne Trister* et *À Corps perdu*, toute la trame discursive opère dans un univers intérieur intimiste. Et c'est justement parce que Pool fait un cinéma intimiste, construit des relations personnelles en retrait des échos des rapports hommes-femmes dans la société, qu'il apparaît impossible d'y voir les manifestations d'un cinéma féministe. Pourtant l'expérience des femmes a été le fer de lance d'une pratique féministe au cinéma. Mais il s'agissait alors de faire valoir l'importance de la subjectivité telle que dite et construite par les femmes en vue d'accéder à la reconnaissance de cette pratique.

Dans les films de Léa Pool, les femmes et les hommes se côtoient dans un espace intime qui a l'avantage d'être tout à la fois anonyme, neutre et interchangeable, bref: exportable. C'est-à-dire qu'il y a tantôt lui et elle (*Strass Café*), elle et elle (*La femme de l'hôtel*), elle et elle, mais aussi elle et lui (*Anne Trister*), lui et lui (*À Corps perdu*), et elle et lui (*La demoiselle sauvage*). Chez Pool, les rapports hommes-femmes sont de l'ordre du singulier, du cas par cas. En fait, la cinéaste s'intéresse moins à l'expérience des femmes qu'au drame de l'être humain en général. C'est en ce sens que son cinéma élude complètement la femme comme sujet. Chez Pool, la représentation féminine renvoie à l'idée de la femme: la femme générique, universelle. Peu importe la singularité des personnages, chaque représentation contribue à une conception de la femme comme genre universel. C'est pourquoi son discours filmique est dans le ton de l'air du temps, un ton résolument niveleur, volontairement aveugle à la manière dont s'orchestrent les

PHOTO : MARTINE WALITZER



Les couples d'Anne Trister



rapports hommes-femmes dans la société.

Quand on regarde les films de Pool, on est frappé par ces corps qui errent dans l'espace, tels des anges auxquels on aurait une fois pour toutes coupé les ailes, sans toutefois oser porter préjudice à la grande énigme de leur sexe. Les anges de Léa Pool ne sont ni ceux de Chaplin, ni ceux de Wenders. Nous sommes au Québec, dans un lieu si intime qu'il y a des choses qu'il vaut parfois mieux taire. Cependant, les choses tuées engendrent quelquefois le mal vu, le méconnu, mais surtout le refus. Et là est toute la lourdeur du cinéma de Léa Pool : ce refus perpétuel de dire les choses clairement, de donner corps à ces femmes errantes, ces femmes qui, tels des anges, n'ont pas de sexe.

Mais ce qui surtout désarçonne, c'est que, de ces cendres, la critique réussisse à faire naître un phénix. Car, contrairement à ce qu'on a bien voulu y voir, le cinéma de Pool ne construit pas une représentation de l'autre-femme qui impliquerait une position critique et féministe. Si Léa Pool reflète son époque, représente bien le cinéma québécois francophone des années 80, c'est justement parce qu'elle conforte l'ordre du discours politique et idéologique actuel, qui veut que les rapports hommes-femmes n'aient rien à voir avec le public, le jugement public, mais répondent plutôt à une réflexion de l'intérieur : celle de rapports intimistes tissés à l'écart du regard des autres, de l'autre.

De *Strass Café* à *À Corps perdu*, les femmes perdent peu à peu leur matérialité pour devenir l'idée de ce que serait cette matérialité. Les références destinées à constituer les femmes en tant que femmes reposent essentiellement sur le principe que les problèmes des femmes sont des problèmes universels : c'est-à-dire qui concernent indifféremment les hommes et les femmes. Ainsi, la sensibilité humaniste atteint son apogée avec *À corps perdu* : le drame tout à fait humain de la séparation des corps.

Une sexualité ambiguë

Cette menace de disparition dont le corps des femmes serait l'objet dans les films de Léa Pool est indissociable de l'image de la sexualité. Une sexualité étrangement ambiguë, qui nie aux femmes le pouvoir d'agir pour s'en tenir aux pièges de la séduction. Une sexualité de la séparation ; une sexualité construite selon le genre. D'un côté, il y a le doute, le fantasme, qui ne prêtent pas à conséquence : c'est la sexualité des femmes. De l'autre, il y a l'affirmation d'une sexualité souvent homosexuelle (*La femme de l'hôtel*, *À corps perdu*) : c'est l'univers des hommes. Cette facette de la sexualité dans l'œuvre de la cinéaste a été très peu souvent évoquée, alors qu'elle semble en constituer une dimension fondamentale, ne serait-ce justement parce que la sexualité ne s'y situe jamais dans l'ordre d'un réel même subjectif. Il ne s'agit pas tant ici de se désoler de l'absence d'une représentation de la sexualité, mais simplement de dire à quel point la sexualité caduque des femmes dans ce cinéma fait du corps sexué un lieu tabou, dont il y a peu à dire et peu à montrer.

Parlons justement de cette sexualité, mise en scène non pas en ombres chinoises, mais plutôt derrière le paravent du non-dit. Parlons plus spécifiquement de la nature des rapports femme-femme dans *Strass Café*, *La femme de l'hôtel* et *Anne Trister*. Si l'on veut parler de sexualité dans ces films, on doit

résolument demeurer du côté de l'innocence : la sexualité pure, sans danger, celle qui ne dérange pas. En effet, la sexualité est quelque chose qui souffle sur les films de Léa Pool sans vraiment en menacer l'équilibre précaire. D'un côté, il y a l'attirance entre les femmes — et encore ici le terme «attirance» est un bien grand mot — et de l'autre, il y a l'homosexualité masculine.

Déjà avec *La femme de l'hôtel*, Pool avait évoqué l'homosexualité masculine, à travers le personnage du frère d'Andréa. Mais il a fallu attendre *À Corps perdu* pour voir se réifier sous nos yeux une représentation plus explicite de cette orientation sexuelle.

Auparavant les films de Léa Pool ne faisaient qu'entretenir l'idée d'une attirance entre femmes, préférant de loin un traitement équivoque de la sexualité féminine. De ce traitement ambigu jaillissait l'angoisse récurrente, voire rageuse, presque voyeuriste, de la question : l'ont-elles fait oui ou non ? Dans *Strass Café*, il y avait bien ces deux «elles», elle qui ne pouvait faire autrement que d'aimer cette autre femme parce qu'elle lui ressemblait tant. Mais jamais les deux femmes ne percent le mur du son, l'image s'érigeant comme le point aveugle de la relation. Quant à *Anne Trister*, les «becs», c'est bien connu, sont l'essence même de l'innocence et de la convenance, un genre de *Terms of Endearment* disons un peu plus affectueux. Un bec d'une mère à sa fille par exemple, avec parfois quelques transports «émotifs» dans le feu de l'action.

Les femmes assistent ainsi passives et pensives à leurs propres fantasmes, sans jamais, au grand jamais, penser même les vivre vraiment avec leur corps, alors que les hommes présents donnent littéralement prise à la sexualité. Le corps des femmes est ainsi relégué à la seule évocation du plaisir défendu, quelques tripotages frénétiques rappelant simplement, eh oui ! que cela aurait pu arriver.

Le cinéma de Pool n'interpelle pas un regard de femme. Au contraire, les points de reconnaissance s'accrochent à des fragments qui, dans la continuité filmique, s'estompent au profit d'un regard a-sexué, celui d'un seul genre, d'un seul sexe : un regard mâle.

Avec *À Corps perdu*, le cinéma de Léa Pool dévoile d'une façon particulièrement aiguë un discours filmique qui fait des protagonistes les représentant-es du genre universel. Ce qui, à la base, touchait les trois points équilatéraux d'un triangle amoureux, s'effrite peu à peu pour laisser place à la seule voie/voie des hommes. Les femmes ne font plus sens dans la mesure où justement leur expérience ne dit rien de plus sur la condition humaine. Ainsi, *À Corps perdu* emblématise le coup de barre de la cinéaste vers ce que son cinéma a toujours voulu être : un cinéma non pas de «discours», mais de l'a-politique. Un cinéma où la femme est anhistorique, exotique dans sa différence. Cela, il faut en convenir, ne saurait correspondre à l'esprit d'un *women's cinema*, qui vise au contraire à multiplier les modes d'expression des rapports politiques, idéologiques et historiques qui marquent la vie des femmes dans la société.

La demoiselle sauvage conforte cette impression. Une histoire millénaire : celle d'un amour impossible entre une femme et un homme sur fond de paysage grandiose. Avec cette dernière production, le cinéma de Pool connaît son développement logique : celui d'éviter à tout prix d'être un cinéma de la confrontation. ■



La relation Pierre Kurwenal-Quentin dans *À corps perdu* et celle de Marianne-Élysée dans *La demoiselle sauvage*.

