

Copines et compagnes à la campagne : réflexions « queer » sur *Revoir Julie*

Chantal Nadeau
Université Concordia

RÉSUMÉ : Cet article pose d'abord une question, que nous formulerons ici en anglais : *Is there a border to queerness?* A partir du film *Revoir Julie* (Jeanne Crépeau, 1999), l'auteure cherche à interroger l'effet étouffant et normalisant d'une certaine représentation *queer*, ou ce que Judith Butler appelle « the totalizing gestures of feminism/queerness ». Elle critique une tendance forte en *queer studies* de limiter les recherches sur la/le *metroqueer* et d'établir une hiérarchie des désirs selon l'axe ville-campagne, laquelle contribue à maintenir une tradition historique où la ville s'impose comme le seul lieu de transformation et de mise en langage de la sexualité et de l'identité.

Mon intervention ici se résume à une question toute simple, et pour les besoins de ma démonstration je vais la formuler en anglais : *Is there a border to queerness?* Existe-t-il une spatialité identitaire entre la campagne et la ville? Et en quoi cette frontière s'articule-t-elle à la capacité d'agir sur un devenir *queer*, et dans l'exemple que j'analyserai, soit *Revoir Julie* (Jeanne Crépeau, 1999) un devenir lesbien?

Le titre de mon article aurait pu tout aussi bien se lire : *Country Dykes Meet Urban Babes*. Car c'est bien de cela dont je veux parler, de la frontière entre la ville et la campagne, entre l'espace urbain et l'espace rural, des tensions et possibles entre la lesbienne à flanelle et la lesbienne urbaine. Cette question me semble d'autant plus urgente dans le contexte actuel d'une mouvance transnationale qui tend, paradoxalement, à produire une frontière homogène *queer*, celle du *global queer* [1]. Alors que de plus en plus l'espace public *queer* semble gagner du terrain, les contrastes, eux, s'estompent, imposant dès lors une frontière qui favorise le nivellement des différences. Sans prétendre qu'un tel phénomène d'effacement est exclusif à la culture *queer*, je crois toutefois que de plus en plus le discours *queer* – ainsi que sa commercialisation – est partie prenante d'une homogénéisation du social, du politique et de l'économique. Le cinéma *queer* québécois récent – je fais référence ici d'abord au long métrage – ainsi qu'une proportion importante du cinéma commercial à « thématique *queer* » offre un excellent exemple de cet effacement des contrastes dans lequel la ville et l'espace urbain opèrent tels des vecteurs de référence transnationaux pour penser le sujet *queer* lesbien.

Au cours de la dernière décennie, les études et la théorie *queers* ont porté un intérêt croissant pour les intersections entre ethnicité, « race » et sexualité dans la constitution des identités lesbiennes *queers*, pour reprendre l'expression de Kathy Rudy [2]. De ces débats, une série de paramètres discursifs émergent, que ce soit pour conceptualiser une mainmise territoriale, une attitude propriétaire envers ce qu'est l'identité *queer* (Butler 1990; 1993), ou encore pour redéfinir une éthique de la différence

qui parlerait par-delà les frontières politiques sexuelles (Wagner , Probyn 1999, Nadeau). Ce qui est fascinant avec les théories *queers*, c'est qu'on assiste à un mouvement critique porté par la transnationalité [3] alors qu'en revanche (ou par choix) on s'est peu intéressé aux modalités de représentation intranationale, intrafrontalière, intracorporelle. En d'autres termes, la « trans » domine, alors que l'« intra » est encore peu exploitée.

Alors aujourd'hui, je suis littéralement obsédée par deux ordres – ou désordres? – de questions qui sont intimement liés aux enjeux pour penser la sexualité *queer* à travers et en dedans des frontières nationales, locales, corporelles. Mon argument se construit autour des deux points suivants: 1) Comment échapper à une conceptualisation *queer* « trans » qui ne serait pas souveraine (Probyn 1993, 114), totalisante, mais plutôt déstabilisante et aventureuse?; 2) Comment problématiser les contextes de représentation dans le cinéma lesbien récent tout en évitant une forme d'essentialisme identitaire commandé par le confinement géographique? Comment exposer les écrans identitaires participants d'une « transgéographie »? Et d'une « intergéographie » ajouterais-je? Bref, que se passe-t-il quand les « copines » quittent la ville et s'en vont à la campagne pour devenir compagnes?

Haro sur la *country dyke*

Toutes et tous se souviendront de l'épisode « Emma » du sitcom *Ellen* [4], dans lequel la vraie actrice britannique Emma Thompson incarne une fausse actrice riche et célèbre de Londres qui picole comme papa Churchill. Pot aux roses, Thompson est en fait est une *country lesbian* (lire *white trash dyke*) dans le placard originaire de Dayton, Ohio, USA. Découverte (*outed*) par Ellen, Thomson justifie sa position *in and out* les frontières de la ville et de la campagne en s'exclamant qu'il n'existe pas une chose telle que le Dayton chic, suggérant du coup que la campagne n'est pas un lieu de possibilité, de visibilité et/ou de consommation pour la flâneuse – désolée Benjamin [5]– lesbienne *queer* qui aspire à une certaine reconnaissance. Deux dimensions se dégagent de cet énoncé : 1) l'espace rural et l'homoérotisme (et l'homosexualité) sont incompatibles; 2) le rapport à la sexualité lesbienne et gaie trouve sa forme achevée, sa facture progressiste et paradoxalement son état de nature dans un cadre urbain.

Ainsi, un certain homoérotisme, une certaine homosocialité et du coup une représentation *queer* relèveraient donc d'un problème de qualité, et non uniquement de quantité. Cette qualité, cette facture visible, appelons-la « marque publique », pour reprendre ici le schème analytique de Eric Clarke dans son essai *Virtuous Vice* (2000), n'est possible que dans un espace normatif. Ainsi, par exemple, le « lesbian chic » (en tant que marque publique de la lesbienne des années 1990 – et pourquoi pas? le *lesbian millenium*), serait d'abord et avant tout inscrit dans une cohérence identitaire, une qualité normative qui, dirais-je, trouve son apothéose dans une frontière urbaine où seront complètement ignorées les questions de classe, de race, de sexe. La frontière *queer* se trace donc sur la base d'une non-médiation entre le rural et l'urbain afin de constituer une banlieue, une zone hors-urbaine identitaire infinie.

Et mon couple Ellen et Emma dans tout ça? À vrai dire, je me fous complètement d'Ellen comme lieu ultime de *coming out*, mais l'anecdote d'Emma à Londres pose pour moi une question essentielle : quelles sont les frontières représentationnelles qui façonnent la qualité publique du sujet de la lesbienne *queer*? J'aimerais maintenant me tourner vers le film de Jeanne Crépeau, cinéaste québécoise, indépendante, lesbienne, cantonnée par la force des choses (ou par choix) dans le court métrage et qui signe avec *Revoir Julie*, réaliste et sorti en 1998 (mais construit sur une période de dix ans) un premier long métrage, un premier « country road lesbian movie ». Une histoire inventée, ou presque. Une comédie romantique, ou presque. Deux personnages, deux femmes, la jeune trentaine, ou presque. L'une est anglo, l'autre franco. L'une est blonde, l'autre pas. L'une chante, l'autre pas. L'histoire est somme toute celle d'un conte d'une folie ordinaire. Je résume ou je fabule, c'est la même chose. Juliet, seule en ville après une rupture amoureuse, s'ennuie de sa vieille copine Julie, seule à la campagne, qu'elle n'a pas revue depuis 15 ans. Suspense. Juliet la copine, gouine on le devine – c'est la ville après tout –, va donc voir sa copine peut-être pas si gouine – suspense – à la campagne. Retrouvailles. Copine et copine copinent, picorent et picotent au coin du feu, s'émoustillent et frétilent gaiement en se remémorant leur vie de couventines curieusement si intime, s'enivrent un peu – que voulez-vous, l'air de la campagne – se fondent dans un *lesbian kiss* si souvent vu aux vues – que voulez-vous? L'exotisme de la campagne n'échappe pas aux clichés urbains – pour finalement devenir compagnes. Fin.

Cette histoire de fées, de copines qui se transforment en compagnes, dans un échange bilingue où le désir se construit dans un mouvement du centre vers la périphérie, c'est aussi une façon pour moi d'interroger une représentation décentrée des lesbiennes.

Car au cinéma, comme dans toute fable urbaine, trop souvent la frontière *queer* s'est résolument érigée par sa qualité homogène, urbanisée. Bien sûr, la tradition cinématographique, surtout anglo-américaine et européenne n'est pas complètement ingrate. Pensons ici au grand classique du frotti-frotta lesbien *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985). Plus récemment, *Gazon Maudit* (Josiane Balasko, 1994) s'est imposé comme antidote au « lesbian chic » de la métropole et *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) nous a rappelé « the fear of the midwestern planet ». Si on veut porter la campagne aux confins de la ville, on peut toujours se dire que *Go Fish!* (Rose Troche, 1994), un produit « local » de Chicago et *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunne, 1996) [6], filmé dans les quartiers périphériques de Philadelphie, offrent tous deux quelques escapades excentriques au corps lesbien apprêté à la traditionnelle sauce new-yorkaise.

À l'échelle locale, Léa Pool avec son *Emporte-moi* (1998), Anne Golden avec son western spaghetti *Big Girl Town* (1998), ou Thom Fitzgerald avec *The Hanging Garden* (1997) nous ont ouvert une fenêtre sur les *country queers* en Canada. Plus subtilement, le très rose bonbon *Better Than Chocolate* (1999) d'Anne Wheeler a permis de sortir la lesbienne du corridor Montréal-Toronto et de l'amener sur la côte ouest (Vancouver). Enfin, incontournable référence, le seul film produit par le défunt Studio D de l'Office national du film qui a su capitaliser sur le plaisir et le profit, le documentaire *Forbidden*

Love (Aerlyn Weissman et Lynne Fernie, 1992) nous a tracé une cartographie lesbienne d'un océan à l'autre avec des escales bien salées à Toronto et Montréal et quelques arrêts bien sentis dans les espaces naturels et panoramiques des vertes plaines de l'ouest avec l'inimitable *lonesome cowgirl*.

Nous sommes en 2004, Shania Twain persiste avec la botte de cow-boy, mais le mythe de la lesbienne country en Canada appartient toujours et encore à la vision romantique (exotique?) de k.d. lang chevauchant tantôt les vierges Rocheuses, tantôt la faille californienne (du Golden Gate à Cindy Crawford, en passant par le toupet de Tony Bennett), tantôt les dangereuses et acérées falaises des Maritimes avec l'inimitable pionnière Anne Murray. Dans la tourmente rurale des Prairies, on se butte aux infatigables *Lesbian Rangers*, avec leur mission de *bush conservation* et leur projet de protéger la vie sauvage lesbienne, pied de nez bien senti à Parcs Canada et son *straight friendly policy* [7]. Va donc pour l'anglophonie country. Les films québécois francophones eux – Surprise! Surprise! –, ont fait peu de cas de la culture lesbienne country, voire de la lesbienne tout court, tout occupés qu'ils sont à nous montrer le mâle hétéro de préférence en perpétuelle crise d'adolescence, avec une imagination sexuelle à peine plus grosse qu'une crotte de pigeon et une fascination morbide pour un *post mortem* national.

Enfin, *Revoir Julie*. Le film détone et étonne, trouble aussi face à un schème représentatif où le corps lesbien n'existe pas en dehors de sa matérialité urbaine. Vaguement autobiographique, résolument local – on reconnaît le Plateau Mont-Royal, le français – *Revoir Julie*, c'est un peu la version lesbienne country du fantasme hétéro lesbien nécessairement urbain. Un peu « granola », pas vraiment osé, ni sexy, quelques becs de soeurs et hop! On est compagnes. Malgré la facture naïve et la pruderie des gestes et regards, on s'étonne. Lors de la première du film en 1999 au Festival Image & Nation, une salle pour l'occasion et sans grande surprise majoritairement francophone et mixte a roucoulé sous le romantisme fleur bleue et l'humour franchement fin du scénario concocté par la cinéaste Jeanne Crépeau. Perplexe et songeuse, je me demande encore si c'est dans cette hésitante spatialité, dans ce *no where* entre la ville et la campagne que le film tire sa force et son attrait. C'est donc hors du corps, hors du sexe que s'opère le processus de reconnaissance du moment public. Ainsi, les retrouvailles homoérotiques se dispersent dans les mots, les mots qu'on chuchote en ville et dont on rêve à voix haute à la campagne.

Alors, encore une fois, je me dois de revenir à ma question initiale : *Is there a border to queerness?* Et comment cette frontière se matérialise-t-elle ou se brise-t-elle dans un film comme *Revoir Julie*?

Premièrement et toujours, le sexe. Novices à deux, timides à deux, Julie et Julie se touchent à peine. On veut bien, mais on est perplexes : un bout d'orteil qui frétille sous la courtoisie de maman n'éveille pas nécessairement les passions les plus sauvages. Le sexe est d'abord celui des lèvres qui murmurent et embrassent, des yeux qui à force de fixer finissent par loucher un peu. Pour la chimie torride du genre « fond de baignoire » à la *Gazon Maudit*, ou *public toilet sex* à la *Better Than Chocolate*, ou sur un trapèze en haute voltige à la *When Night is Falling* (Patricia Rozema 1995), on

repassera. Mais le film étonne encore pour une autre raison aussi : ici le *coming out* – la sortie –, vaguement inspiré d'une légende urbaine, n'est possible que dans un moment qui n'appartient plus à la ville. Retour aux sources, retour aux becs de soeurs, retour à la nature, retour à une forme de « lesbian cultural feminist film »? (Dyer). Ici, les gestes totalisants de la représentation ont très peu d'espace et de visibilité tant les chaussons de laine ont la fibre épaisse. On s'ennuie un peu de la dentelle fine, on s'ennuie du visible reconnaissable, de la lesbienne chic qui, avouons-le, a la séduction un peu plus aguichante. En somme, le voyage de Juliet à la campagne, dans le contexte actuel de l'hypersexualisation des corps, c'est celui de l'autre, « *the uninvited* » (White), mais tout de même et malgré tout un peu *queer*.

Deuxièmement, la langue. Il est beaucoup question de langue(s) dans le film, même si on en voit peu. Dommage, mais vrai. Dans le délire de langues, les reparties volent et la séduction est d'abord celle de l'esprit. La langue devient ici une traversée des géographies identitaires : celle de l'homoérotisme aux frontières du rural. Par souci d'être entendue, sentie, touchée, prise, Juliet troque Margaret Atwood et sa feuille d'érable pour Michel Tremblay et ses lys. Quant à Julie, par vertu de maintenir la barricade des dessous sainte flanelle bien en place, elle persiste et signe en français, génération de la loi 101 oblige. Frontière à peine dessinée, la trêve a ses vertus : Julie devient l'héroïne de Juliet. L'identité sexuelle se réconcilie donc dans le mouvement de Juliet vers Julie, dans la confusion de la ville et de la campagne. Dans la communauté des mots, des discours en français, Crépeau revendique, il me semble, une frontière identitaire francophone et nationaliste : la ville c'est l'impossible frontière : le trop-plein du visible et du même. Contre toute attente et dans un bras d'honneur à la ville, la campagne devient alors l'espace du possible : celui de la fusion des langues.

Conclusion

Mes réflexions autour de *Revoir Julie* s'inscrivent dans un désir d'interroger l'effet étouffant et normalisant d'une certaine représentation *queer* ou ce que Judith Butler appelle « the totalizing gestures of feminism/queerness » (Butler 1993, 7) . Pour moi, un des gestes totalisants d'une politique *queer* lesbienne serait justement de fondre et ce, dans une logique de propriété et non d'appropriation sur le corps, l'espace d'expression du désir lesbien à une culture cosmétique urbaine. À cela, je rétorque : qui dit propriété dit frontière à repousser, à contourner. Circonscrire la représentation d'un sujet lesbien aux formes des gratte-ciels réduit plutôt qu'ouvre sur les régimes de reconnaissance et de dissonance d'un sujet *queer*. Établir une hiérarchie des désirs selon l'axe ville-campagne contribue à maintenir une tradition historique où la ville s'impose comme le seul lieu de transformation et de mise en langage de la sexualité et de l'identité. Mais pis encore que les considérations cosmétiques panoramiques, l'appartenance communale lesbienne à une frontière homogène « gets in the way of *queer* criticism ». En ce sens, l'intérêt récent pour une géographie *queer* non seulement décentrée par rapport aux lieux communs urbains, mais aussi une géographie transnationale *queer* dans le sens à la fois de transcommunale (il n'y a pas UNE communauté *queer* unique) et de transcoloniale (le monopole de l'expérience *queer* n'appartient pas à l'exemple unique occidentalisé) ne peut que nous aider à mieux saisir les lieux éclatés et parfois paradoxaux de l'espace *queer* en devenir.

C'est en sens que la ville, au-delà de la référence mythique de la sexualité *queer*, est aussi un espace en perpétuel mouvement, un lieu de frontières internes et de luttes intestinales, en bref un lieu de conditions paradoxales pour la représentation *queer*. Je me permets de revenir ici à Eric Clarke (2000) qui propose le concept de « publicité » pour analyser les modalités du possible de la visibilité des gais et lesbiennes dans l'espace public. Selon Clarke, par publicité, il s'agit non seulement de comprendre le rapport visibilité/espace publique en termes de quantité – « the more you see, the better is » –, mais aussi en termes de qualité, soit par la façon dont les régimes de circulation d'une certaine représentation *queer* unidimensionnelle, unisexe, unirace viennent à dominer, et ce tant sur le plan économique, culturel ou politique. Dire que le lieu de formation de l'identité sexuelle appartient à la ville, c'est justement refuser de penser la sexualité et le rapport à l'identitaire sexuel et ethnique (ici la langue) en termes de qualité publique, pour plutôt se contenter d'une évaluation quantitative de la représentation. D'où l'urgence de saisir sur le plan critique et non seulement romancé un espace frontalier hybride, mixte, intra-urbain, intranational, construit dans sa relation à la normativité autant que dans sa relation à la transgression. D'une part, il s'agit de faire une visite à la campagne pour déconstruire la ville comme une zone homogène de désir sans conflits, sans rapports de pouvoir et de force.

Au-delà des cloches maritales, il ne faut pas oublier que la *métrolesbienne* ou la/le *métroqueer*, cette figure extrême et hypermédiatisée de l'urbanité gaie ou lesbienne, est aussi exposée aux formes tant latentes qu'explicites de l'homophobie. D'autre part, il faut résister à la tentation de prolonger la frontière urbaine pour créer une banlieue *queer* (pour celles et ceux qui seraient tentés par l'aventure je les invite au revoir un classique de toujours, *Suburban Dykes*, 1991 [8]). Le détour par la campagne, par *Revoir Julie*, contribue en fait à repenser l'histoire *queer* et ses légendes urbaines, donc en fait à questionner la monopolisation des frontières sexuelles conformément à des balises uniques qui ne font pas de place aux fluctuations ethniques, linguistiques, culturelles qui elles s'imprègnent de spatialités diverses, incluant celles des rapports entre sexualité et nation.

Notes

[1] Pour une discussion sur le *global queer*, voir mon essai: "Between Queer-and-Lesbian: Translated Politics." (2000)

[2] K. Rudy. « Girl Deconstructed: Lesbian Feminism in Durham, North Carolina. » Communication non publiée. American Studies Association (ASA) Conference, Seattle, WA, novembre 1998.

[3] Voir notamment le numéro spécial de la revue *GLQ* 5: 4, 1999 qui a lancé le débat dans les universités américaines: *Thinking Sexuality Transnationally*, numéro sous la direction de Elizabeth A. Povinelli et George Chauncy. Depuis, de nombreux textes ont paru, et même la revue *Social Text* s'y est mis avec la parution prochaine (en 2005) d'un numéro spécial sur la nécessité de décentrer « Queer in America ». Le numéro est sous la direction de José Munoz et Judith Haberlstaam, deux figures de proue de la

théorie *queer* aux États-Unis. Cette dernière, auteure de *Female Masculinity*, publiera chez NYU Press un tout nouvel essai: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, avec notamment un chapitre sur l'épisode Brandon Teena.

[4] Pour une excellente analyse historique du sitcom *Ellen* dans le contexte télévisuel national américain, voir l'article de Anna McCarthy, « *Ellen: Making Queer Television History.* », *GLQ* 7: 4, 593-620.

[5] Je fais bien sûr allusion au célèbre concept du flâneur chez Walter Benjamin.

[6] Le titre du film de Dunne est bien sûr une boutade au classique « blaxploitation » de Melvin Van Peebles, *The Watermelon Man* (1970).

[7] Moitié performance plein-air, moitié comédie bouffonne, les *Lesbian Rangers*, incarnées par les vidéastes artistes Shawna Dempsey & Lorri Millan, sont une sorte de réincarnation *queer* postmoderne du ranger américain, en plus d'offrir une parodie du cliché de la lesbienne nature. Pour un « historique » de la création des *Lesbian Rangers*, voir S. Dempsey & L. Millan, « The Lesbian Field Guide to North America (three excerpts) » dans *Prairie Fire (Flaming Prairies: The Queer Issue)*, 22: 2 (Juillet 2001) : 70-75.

[8] Dépeint comme un classique moderne de la porno lesbienne, le film met en vedette l'ineffable Nina Hartley (*Bubbles Galore*) et Sharon Mitchell.

Ouvrages cités:

J. Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

J. Butler. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

E. Clarke. *Virtuous Vice: Homoeroticism and the Public Sphere*. Durham & Londres: Duke University Press, 2000.

R. Dyer. *Now You See It: Studies on Gay and Lesbian Films*. Londres: Routledge, 1990.

C. Nadeau. "Between Queer-and-Lesbian: Translated Politics." *Concerns*, a journal of *The Women's Caucus for the MLA*, *Special issue: Recent Lesbian Theory*. S. Somerville & J. Roof (dir.) 27: 3/ 4 (2001): 53-66.

E. Probyn. *Sexing the Self*. Londres: Routledge, 1993.

E. Probyn. "Beyond Food/Sex: Eating and the Ethics of Existence." *Theory, Culture & Society* 16: 2 (1999) : 215-228.

M. Wagner. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and The Ethics of Queer Life*.
Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

P. White. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*.
Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

Tiré de *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* no.2 été-automne 2004
http://www.cinema-quebecois.net/parler_nadeau_b.htm