



**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi comme exigence
partielle de la maîtrise en lettres offerte conjointement par l'Université du
Québec à Chicoutimi, l'Université du Québec à Rimouski et l'Université du
Québec à Trois-Rivières**

par Ann-Julie Pageau

**Mère au foyer, maîtresse dépravée, femme frigide : Étude des différents
stéréotypes féminins du cinéma québécois populaire**

Février 2022

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise cherche à dresser un portrait de la représentation des femmes dans le cinéma québécois populaire entre 2008 et 2018. En décortiquant sept films qui se concentrent sur les relations amoureuses, ce mémoire montre la manière dont les personnages féminins sont soumis à des stéréotypes de genre. Il tente alors de mettre en évidence la façon dont s'articulent ces stéréotypes.

Le premier chapitre s'intéresse au stéréotype de la mère au foyer définie comme une femme dévouée à sa vie familiale et incapable de désir sexuel. Il montre que les femmes considérées comme des mères au foyer sont incapables de sortir de la sphère familiale et d'exprimer des fantasmes puisqu'elles ne sont pas prises au sérieux.

Le deuxième chapitre porte sur le stéréotype de la maîtresse dépravée comme une femme sexuellement active et n'ayant aucune attache affective avec le héros masculin. Ces femmes sont présentées comme l'opposé des mères au foyer et elles sont jugées sans cesse par la société. Elles ne peuvent jamais accéder à la sphère familiale ni former un couple avec un homme.

Le troisième chapitre traite d'un stéréotype moins présent, mais qui prend de plus en plus de place dans les films québécois, celui de la femme frigide. Ce stéréotype positionne les femmes comme capables d'accéder à la sphère professionnelle et d'entretenir une relation satisfaisante avec leur partenaire masculin. Cependant, elles sont prisonnières de l'idée que les femmes ne peuvent avoir de désirs sexuels et de fantasmes.

En somme, il est exposé dans ce mémoire que les personnages féminins représentés sur les écrans dans les films québécois populaires, peu importe le stéréotype qu'ils incarnent, sont soumis au regard masculin et dépendent du héros pour exister.

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord mes professeurs de l'UQAC, autant ceux du département des arts que ceux des lettres. J'ai eu la chance d'apprendre auprès de professionnels passionnés qui ont su m'aider à me découvrir en tant qu'artiste et me faire évoluer dans mes réflexions. Je remercie particulièrement ma directrice de mémoire, Anne Martine Parent, pour sa disponibilité, son œil critique et son expertise sans lesquels ce mémoire n'aurait pas été aussi au point.

Mes remerciements vont aussi pour ma famille, plus particulièrement à ma mère, qui m'a toujours soutenu dans mes études et mes projets. Je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui sans son écoute et ses encouragements.

Je remercie également mon amoureux, Sébastien, pour son soutien sans faille et ses nombreuses critiques. Je peux toujours compter sur lui pour être présent et à l'écoute.

Je souligne aussi la présence de mes amis et mes collègues d'études qui ont été là tout au long de mon parcours. Merci de m'avoir suivie dans mes projets fous et merci à toutes ces nouvelles rencontres qui m'ont fait grandir et me surpasser. Je ne serais pas la femme que je suis devenue sans ce parcours universitaire unique.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	15
MÈRE AU FOYER	15
1.1 La mère au foyer en tant que personnage féminin	18
1.1.1 Isabelle, la mère au foyer par excellence	18
1.2 Variations de la mère au foyer.....	33
1.2.1 Geneviève, de femme au foyer à « bussinesswoman »	35
1.2.2 Dominique, l'évolution de la mère au foyer vers la maîtresse dépravée.....	40
1.3 La mère au foyer, une femme soumise au regard masculin	43
CHAPITRE 2.....	46
LA MAÎTRESSE DÉPRAVÉE.....	46
2.1 Le stéréotype de la maîtresse dépravée.....	50
2.1.1 Marie-Josée, une vie seule et ratée	50
2.1.2 Charlène, la jeune employée	56
2.1.3 Camille, l'« escort girl » typique.....	60
2.1.4 Autres maîtresses dépravées.....	65
2.2 Variations de la maîtresse dépravée	73
2.2.1 Dominique et le renversement du stéréotype de la femme-objet	74
2.2.2 Roxanne, la femme parfaite	79
2.3 La maîtresse dépravée, un objet de désir.....	85
CHAPITRE 3	88
FEMME FRIGIDE.....	88
3.1 Les personnages féminins incarnant la femme frigide	90

3.1.1 Estelle : femme frigide en quête de sa sexualité	90
3.1.2 Alice, la petite amie du héros	103
3.2 La femme frigide, une sexualité déterminée par les personnages masculins	106
CONCLUSION	109
ANNEXE.....	114
BIBLIOGRAPHIE	117

INTRODUCTION

Problématique

Le cinéma est un médium présentant une mise en scène du monde qui permet de reconduire ou de remettre en question des discours, des idées et des normes véhiculés dans notre société. Les enjeux sociohistoriques de l'époque à laquelle appartient le film deviennent intégrés à l'intrigue, teintant le court ou le long-métrage du point de vue du réalisateur ou de la réalisatrice sur le monde qu'il l'entoure. « En d'autres termes, le film opère des choix, organise des éléments entre eux, découpe dans le réel et dans l'imaginaire, construit un monde possible qui entretient avec le monde réel des relations complexes »(Goliot-Lété & Vanoye, 2015, p. 47). Comme le cinéma est un moteur de représentation où les spectatrices et les spectateurs désirent s'identifier à un protagoniste similaire à eux-mêmes (Chaudhuri, 2006, p. 34), dans les discussions actuelles, la diversité culturelle et la parité représentées sur nos écrans sont des sujets préoccupants. Du point de vue de la parité, force est de constater que le cinéma crée un univers souvent très masculin, aux hommes-héros forts et sans peur et où les femmes sont accessoires et cantonnées aux rôles secondaires. Comme le dit si bien Martine Delvaux dans son ouvrage *Le boys' club*, l'univers filmique appartient aux hommes blancs hétérosexuels :

Parce que je ne peux pas ignorer qu'on se retrouve, encore aujourd'hui, devant un cinéma qui appartient principalement à des héros masculins blancs dont on assiste à la quête ou à la survie au terme de terribles épreuves, qui se concluent sur le retour du guerrier auprès d'une femme qui l'attend. (Delvaux, 2019, p. 173)

Cette manière de concevoir les récits filmiques a un fort impact sur les spectatrices et spectateurs qui visionnent les films puisque celles-ci et ceux-ci construisent un imaginaire collectif où les représentations à l'écran influencent leur perception du monde :

Le cinéma n'est certainement pas «un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuris par leur besoin et leurs soucis... ». Mais il participe de la fabrication de notre imaginaire. Pour le dire avec Panofsky en 1934 : « Que cela nous plaise ou pas, il n'existe rien qui façonne plus que les films l'opinion, le goût, la langue, l'habillement, le comportement et jusqu'à l'apparence physique d'un public qui se monte à plus de 60 pour 100 de la population mondiale ». Benjamin, en même temps que Panofsky, décrivait le cinéma comme l'instrument qui se prête le mieux à l'exercice de « la réception par la distraction », et comme moyen de mobiliser les masses. (Delvaux, 2019, p. 173)

Ainsi, il devient fort préoccupant de remarquer que les femmes sont très peu représentées devant et derrière la caméra au cinéma de manière générale. Par exemple, au Québec, les statistiques sur la condition des femmes au cinéma sont alarmantes : tout juste 15 % des budgets sont accordés aux femmes réalisatrices (Garneau, 2008) et 28 % des femmes obtiennent des premiers rôles (Lupien, 2013). « La répartition des rôles est encore plus déséquilibrée dans les films états-uniens [...], où seulement 30 %

des personnages parlants sont des femmes. » (Lupien, 2013) Cette autre statistique n'est que l'une de celles révélées par les Réalisatrices Équitables, tout droit sorties d'une étude effectuée à la *Geena Davis Institute on Gender* (Dr S. L. SMITH, 2014).

En prenant en compte ces récentes études et les questionnements sur la culture du viol depuis le mouvement *#MeToo*, on constate que la lutte pour l'égalité entre les hommes et les femmes au cinéma n'est pas terminée. En effet, le cinéma actuel véhicule l'idée du « male gaze », c'est-à-dire que l'image des femmes à l'écran s'arrime autour d'un désir masculin et que les femmes servent uniquement à la contemplation masculine (Mulvey, 1999). L'image des femmes est formée dès la jeune enfance par les objets culturels et se transmet dans les films de manière à positionner les femmes comme victimes dans un système patriarcal (Delvaux, 2013). Pour parvenir à établir ce regard masculin sans cesse posé sur les femmes comme objets, le cinéma s'appuie sur une société patriarcale qui impose des lois pensées par des hommes et qui privilégient leurs valeurs (Chaudhuri, 2006). Plusieurs théoriciennes féministes se sont penchées sur le problème du cinéma et des femmes au fil des ans et la seule manière de contrer cette inégalité semble être l'idée de redéfinir les normes auxquelles sont soumises les femmes dans la société (Chaudhuri, 2006). Le cinéma populaire québécois des dernières années offre des représentations féminines stéréotypées et objectifiées. Certaines théoriciennes, telles que Renée Beaulieu ou Martine Delvaux, commentent de plus en plus les produits cinématographiques qui sont présentés aux Québécoises et

aux Québécois. Toutefois, à l'exception de ces chercheuses peu cherchent à trouver une manière d'aborder cette représentation des femmes et de la transformer. Ainsi, l'étude approfondie d'un corpus de sept films québécois produits entre 2008 et 2018 qui ont connu plus de 200 000 entrées au Box-office¹ permettra de broser un portrait général de cette image des femmes, qui correspondent aux normes du genre féminin, pour les mettre en évidence.

Cadre théorique et méthodologie

Le personnage féminin représenté sur les écrans de nos jours fait directement écho à la condition des femmes dans la société actuelle. Cette condition des femmes montrée à l'écran se concentre principalement sur la construction sociale et culturelle du genre féminin et de ses carcans. Ainsi, le concept de performativité de Judith Butler devient pertinent pour montrer que le genre féminin n'a pas d'essence : « Le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il prétend être... Il n'y a pas d'identité de genre derrière l'expression; cette identité est performativement constituée par les "expressions" mêmes qu'on dit être son résultat. » (Ambroise, 2003, p. 102) La construction du genre féminin, quant à elle, a plutôt à voir avec les normes

¹ Les critères de sélection de ce corpus seront détaillés dans la section suivante.

de genre qui lui sont assignées et la manière dont une société donnée perçoit la féminité :

[La notion de genre] conceptualise la « féminité » et la « masculinité » comme des effets concrets de relations variables d'une culture à l'autre. Les différences traditionnelles (homme/femme et masculinité/féminité), dans notre culture comme dans d'autres, ne sont plus regardées comme des caractères sexuels innés mais s'inscrivent dans des organisations complexes où, de façon générale, la masculinité est valorisée par rapport à la féminité, ce que François Héritier a appelé la « valence différentielle des sexes ». (Agacinski, 2012, p. 44)

Cette conception du genre sous-tend ma réflexion. Le caractère construit du genre féminin est perceptible à travers ce qu'on nomme des stéréotypes qui sont visibles dans les films.

Le terme stéréotype se définit comme une catégorisation personnelle produite par un consensus pour des personnages partageant la même collectivité ou identification sociale (Haslam, Turner, Oakes, McGarty, & Reynolds, 1997). On peut également le caractériser par une opinion préconçue concernant les personnes ou des groupes sociaux et par un cliché qui réduit les singularités. Le stéréotype représente alors une opinion préconçue et établie par une collectivité partageant une identification sociale concernant une personne ou un groupe social. Ces stéréotypes touchent plusieurs sphères de la vie de cette personne ou ce groupe et font alors partie de l'imaginaire collectif. Les stéréotypes sont alors véhiculés dans les arts, comme le

cinéma. Dans ce mémoire, c'est l'analyse des stéréotypes féminins qui nous intéresse. En effet, « les personnages féminins sont plus souvent porteurs de stéréotypes, tels que la coquetterie, le rôle maternel exacerbé, la jalousie, la séduction, plus rarement de contre stéréotypes (le courage ou l'ambition), qui contribuent à les présenter comme spécifiques. » (Université de Metz, Réseau lorrain de formation et de recherche en action sociale, Laboratoire lorrain de sciences sociales, & Sinigaglia-Amadio, 2014, p. 78) Les personnages féminins qui évoluent dans les récits cinématographiques semblent coincés dans des stéréotypes, les associant à des objets plus qu'à des sujets :

Les différents stéréotypes [...] renforcent le rôle « fonctionnel » — d'objet et non de sujet — qu'occupent encore les femmes. De la sorte, ils les infériorisent de multiples façons et leur montrent la voie à suivre pour rester dans la norme : c'est-à-dire, ne pas s'élever au-dessus de leur rôle d'objet, au service d'autrui et de fins définies ou mises en œuvre par d'autres. Ces normes — souvent peu conscientes mais remarquablement intégrées par une majorité d'individus — fonctionnent comme des outils de domination extrêmement puissants. (Heine, 2015, p. 8)

Ces stéréotypes féminins, montrés à l'écran, se situent dans une stratégie masculine de l'industrie cinématographique pour représenter les femmes à l'intérieur de ces stéréotypes et cette construction (Chaudhuri, 2006, p. 23).

En me basant sur la conception constructiviste du genre et en prêtant attention aux stéréotypes de genre, il me sera possible d'analyser les films, plus particulièrement ceux d'un corpus québécois et populaire, et d'en décortiquer les enjeux reliés à cette

représentation des femmes. Je me pencherai sur trois stéréotypes présents dans le cinéma qui ont été choisis de manière inductive à la suite de mes analyses. Dans un premier temps, j'aborderai le stéréotype de la mère au foyer, soit une femme à la maison, s'occupant de ses enfants et dépourvue d'intérêt sexuel. Dans un deuxième temps, je traiterai du stéréotype de la maîtresse dépravée, soit une femme sexuellement active et prenant souvent le rôle de maîtresse aux yeux du héros masculin. À noter ici que le terme « dépravée » ne relève pas d'un quelconque jugement de valeur envers les femmes sexuellement actives, mais fait plutôt référence aux perceptions du héros masculin qui voit la femme incarnant ce stéréotype comme ne cadrant pas avec le modèle d'une épouse. Ce héros masculin associe ces femmes à des objets sexuels qui ne correspondent pas au moule social de l'épouse ou de la mère, d'où l'adjectif « dépravée » ajouté au terme « maîtresse ». La même remarque s'applique au troisième stéréotype, la femme frigide, puisque celle-ci évolue dans un univers où elle est définie par le regard masculin². On peut décrire ce stéréotype comme un personnage féminin présent sur le marché du travail, mais n'ayant aucun intérêt pour la sexualité, sauf par obligation, pour satisfaire son partenaire, le personnage masculin. Par ailleurs, je m'intéresserai au concept du « male gaze » tel qu'il a été développé par Laura Mulvey dans son article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en 1975. Le « male gaze » est la représentation de la femme-objet à l'écran qui est sujette au regard voyeur et désireux

² J'aurais pu mettre des guillemets chaque fois que j'utilise ces expressions, afin de montrer qu'il ne faut pas les entendre de manière littérale, mais j'ai préféré ne pas le faire afin de ne pas alourdir le texte.

de l'homme-sujet. « En matière d'apparence comme sur d'autres plans, les femmes ne sont toujours pas appréhendées pleinement comme des sujets. Elles sont définies comme "autres" et constituées par un regard et par une perception extérieure censée refléter les attentes masculines. » (Heine, 2015, p. 80) C'est en me basant sur cette conception du personnage féminin que j'analyserai mon corpus de films afin d'en faire ressortir les normes de genre et la construction sociale du genre féminin qui teintent les films québécois populaires. Je démontrerai également la manière dont les femmes sont soumises au regard masculin, particulièrement celui du héros masculin, qui définit qui elles sont et quels sont leurs potentiels amoureux et sexuel. J'effleurerai aussi le concept du « female gaze »³, comme d'une voie à suivre pour se départir du « male gaze » tel que l'aborde Martine Delvaux à travers le discours de la journaliste, Lili Loofbourow :

La journaliste Lili Loofbourow propose de penser le contraire du *male gaze*, c'est-à-dire le *male glance*, ce regard qui glisse furtivement sur un objet, qui ne prend pas le temps de s'y arrêter parce qu'il sait d'emblée à quoi s'attendre. Rien ne peut le surprendre; son idée est faite. [...] Suivant la logique de Loofbourow, il faudrait désapprendre le *male glance* pour pouvoir s'attarder aux œuvres des femmes. Mais ce désapprentissage devrait se doubler d'un autre geste : celui qui consiste à pratiquer le *female gaze*. C'est-à-dire prendre le temps de s'attarder aux œuvres produites par des hommes, y chercher les détails, creuser. Refuser l'apparente neutralité masculine. Reconnaître que le masculin n'est pas « ce sexe qui n'en est pas un » parce qu'il serait universel. Montrer le boys club comme « marqué ». (Delvaux, 2019, pp. 117-118)

³ À propos du female gaze, voir l'ouvrage d'Iris Brey *Le regard féminin : une révolution à l'écran* qui théorise le *female gaze* comme une manière de filmer les femmes sans les objectifier.

Pour parvenir à dresser un portrait de la représentation des femmes dans le cinéma québécois populaire, j'ai décidé d'opter pour le visionnement de l'entièreté des films québécois diffusés entre 2008 et 2018 et ayant reçu plus de 200 000⁴ entrées au Box-office. À travers ce large corpus de trente-trois films, j'ai choisi sept films, soit les films les plus pertinents et les plus parlants pour la représentation des femmes dans leurs relations amoureuses et intimes avec les hommes. La sélection des films pour mon corpus n'a pas été faite aléatoirement. En effet, ils ont été choisis puisque l'intrigue principale du film tourne autour des relations amoureuses des héros. Ces films ont également tous été écrits et réalisés par des hommes. Il est à noter que seulement cinq films du corpus complet (de 33 films) ont été réalisés ou écrits par une femme. Ces films sont, par ailleurs, des comédies. Bien que l'aspect comique pourrait servir à ridiculiser des stéréotypes ou d'autres aspects réducteurs associés aux femmes, ce n'est pas le cas. Par exemple, cette façon de mettre en scène les personnages renforce plutôt cette idée que les femmes sont facilement manipulables :

Si le public québécois comprend ce qu'il regarde (des femmes qui se font naïvement manipuler par les hommes) et s'en amuse, c'est que cette perception des femmes et de leur rapport avec les hommes est toujours bien présente dans la culture québécoise. Le film fait d'ailleurs état, à travers ses personnages et leurs relations, des stéréotypes sexués et genrés que les fictions cinématographiques

⁴ Pour le palmarès évolutif des films québécois entre 2008 et 2018, je vous invite à consulter l'étude de l'Institut de la statistique du Québec (ISQ) à l'adresse suivante : https://statistique.quebec.ca/fr/document/palmares-evolutif-des-films-presentes-en-programme-simple-par-region-administrative-et-pour-lensemble-du-quebec/tableau/palmares-evolutif-des-films-presentes-en-programme-simple-par-region-administrative-et-pour-lensemble-du-quebec#tri_periode=18400000000&tri_film=20&tri_regn=5004000000000000&tri_assist=1

reconduisent : les femmes sont faciles à berner. Ces mises en situation, faites à leurs dépens, ont pour rôle narratif de susciter les rires et les sourires. (Beaulieu, 2017, p. 161)

Le corpus principal est composé de quatre films qui seront au centre de l'analyse de ce mémoire, soit *Le trip à trois* réalisé par Nicolas Monette et écrit par Benoît Pelletier (2017), *La chute de l'empire américain* réalisé et écrit par Denis Arcand (2018), *Les 3 p'tits cochons 2* réalisé par Jean-François Pouliot et écrit par Claude Lalonde et Pierre Lamothe (2016), et *Le Mirage* réalisé par Ricardo Trogi et écrit par Louis Morissette (2015). Chaque film sera présenté et résumé lorsqu'il sera abordé dans les chapitres suivants. Le corpus secondaire servira à appuyer l'argumentation et est composé de trois films, soit *1987* (2014) et *1991* (2018) réalisés et écrits par Ricardo Trogi, et *De père en flic 2* réalisé et écrit par Émile Gaudreault en coscénarisation avec Ian Lauzon (2017). Les films du corpus principal ont été choisis pour être au centre de l'analyse puisque les stéréotypes féminins en ressortent mieux que ceux présents dans le corpus secondaire. Il est important de noter que, bien que le film *Cruising Bar 2* de Michel Côté et Robert Ménard (2008) semble répondre aux critères énumérés ci-dessus, il n'a pas été retenu pour l'analyse puisque les personnages masculins présentés incarnent eux-mêmes des stéréotypes, ce qui aurait entraîné une analyse différente de celle que je veux mener dans ce mémoire. Il est aussi le seul film qui possède une femme dans son équipe de réalisation.

Pour réaliser l'analyse filmique en m'intéressant aux représentations des femmes selon les normes de genre et les stéréotypes qui fondent les personnages, j'ai compilé des données sur les différents films composant mon corpus à l'aide d'une grille d'analyse⁵ et de la rédaction d'un scène à scène⁶ pour chaque film. Ces éléments me permettent d'étudier la question des personnages féminins en analysant le film dans l'idée d'en faire ressortir les différents stéréotypes (mère au foyer, maîtresse dépravée, femme frigide). Pour ce faire, je me base sur l'ouvrage de Julie Ravary-Pilon, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois* (2018), qui offre une bonne approche de mise en relation des femmes et du contexte sociohistorique dans des films à différentes époques. Je prends également pour appui le *Précis d'analyse filmique* (2015) d'Anne Goliot-Lété et François Vanoye qui décortique les principes de l'analyse filmique de manière détaillée et précise. C'est également dans une perspective sémiologique que j'étudierai les signes présents dans le cinéma québécois. La sémiologie me permettra de mettre en évidence la manière dont opère l'idéologie des créateurs à travers les codes textuels présents dans le cinéma (Chaudhuri, 2006, p. 24). Ce sont à partir de ces analyses filmiques que je pourrai dresser un portrait de la représentation des femmes dans le cinéma québécois et articuler un discours autour de cette représentation. Plus

⁵ La grille d'analyse est une adaptation de celle utilisée pour le projet de recherche *Le Sexe à l'écran. Représentation de la sexualité des femmes dans les séries télévisées* (2017-2019) dans le cadre du CRSH –Développement savoir et rédigé par les chercheuses Anne Martine Parent (UQAC), Martine Delvaux (UQAM) et Julie Lavigne (UQAM). Voir en annexe.

⁶ Chaque scène des films du corpus principal a été notée, résumée et minutée dans un scène à scène me permettant de choisir les extraits qui faisaient ressortir le mieux les stéréotypes féminins.

particulièrement, ce sont les échanges de paroles au cinéma qui permettront d'analyser la mise en scène des stéréotypes de genre dans les films de mon corpus.

Contenu des chapitres

Chaque chapitre du mémoire vise à approfondir chacun des stéréotypes féminins retenus pour l'analyse. En décortiquant des scènes importantes des films choisis, les différents aspects de ces stéréotypes seront exposés de manière à obtenir une vue d'ensemble sur la façon dont les femmes sont représentées sur les écrans.

Le premier chapitre porte sur le stéréotype de la mère au foyer, une femme ayant eu des enfants et qui est sans carrière, épouse du héros masculin. Ce stéréotype est vu à travers trois personnages féminins présents dans deux films de mon corpus principal. Il sera d'abord montré l'exemple parfait du personnage féminin représentant la mère au foyer, soit le personnage d'Isabelle dans *Le Mirage*, puis deux autres personnages féminins, soit Dominique et Geneviève dans *Les 3 p'tits cochons 2*, qui correspondent à ce stéréotype, mais qui réussissent à s'affranchir des contraintes les retenant prisonniers de cette représentation des femmes.

Le deuxième chapitre se penche sur le stéréotype opposé de celui de la mère au foyer, la maîtresse dépravée. L'analyse portera principalement sur trois personnages féminins issus de trois films de mon corpus principal afin de montrer les différentes formes que peut prendre ce stéréotype : que ce soit des femmes œuvrant dans le travail du sexe, soit le personnage de Camille dans *La chute de l'empire américain*, des personnages secondaires adultes qui n'ont pas de vie stable en raison de leurs multiples rapports sexuels, soit Marie-Josée dans *Le trip à trois*, ou des personnages secondaires existant uniquement pour satisfaire les besoins du héros masculin, soit Charlène dans *Le Mirage*. Toutes ces femmes peuvent être regroupées selon une conception où elles ne sont qu'une source de fantasmes pour le héros masculin, ou les hommes de manière générale, et où elles sont vues comme un objet n'ayant pas la possibilité d'accéder à une vie familiale. L'analyse explore également deux variations du stéréotype où les personnages féminins se détachent de leur représentation de maîtresse dépravée.

Le troisième chapitre se concentre sur le stéréotype de la femme frigide. Ce stéréotype, de plus en plus présent dans les films populaires, représente les femmes comme n'ayant aucun intérêt pour la sexualité. Ce stéréotype se détache de celui de la mère au foyer, car le personnage possède une carrière et des aspirations professionnelles, mais tout comme celui de la mère au foyer, la femme y est perçue comme une partenaire lassante. Ce personnage féminin peut parfois essayer de se

soumettre au désir masculin, comme il sera expliqué dans ce chapitre. L'analyse de ce stéréotype porte principalement sur l'héroïne du film *Le trip à trois* et aborde également un autre cas de ce stéréotype présent dans le corpus secondaire.

CHAPITRE 1

MÈRE AU FOYER

L'un des rôles assignés aux femmes qui est fortement représenté dans le cinéma, de manière générale, est celui de la femme au foyer, ou, plus spécifiquement la mère au foyer. Qu'est-ce qu'une mère au foyer ? Tout d'abord, l'être humain agit de manière à correspondre à un rôle qu'on lui a attribué, un rôle dans le théâtre de la vie comme le dit si bien Shakespeare. Ce rôle prend sa force dans des conventions sociales et des normes de genre. Le rôle de mère est un rôle social octroyé aux femmes qui, à la naissance d'un enfant, doivent s'occuper de lui. On s'attend à ce que les femmes exacerbent leur côté maternel, que leur vie gravite autour de cet être qui a besoin de leur attention. À noter ici la manière dont le rôle du père diffère. On n'espérera jamais que les hommes mettent leur carrière, leur vie sexuelle ou leur univers de côté pour combler les besoins de l'enfant nouvellement arrivé. Toutefois, pour les femmes, il est essentiel que tout leur monde à elles soit sacrifié pour, d'un côté, s'assurer du bon développement de l'enfant, et, d'un autre côté, entrer dans le moule social et répondre aux attentes que l'on a envers elles. Ce moule que nomme Dominique Lalande, dans son mémoire *La parentalité des mères mise à l'épreuve sociale (2012)*, est celui de la mère parfaite :

L'expression de la mère parfaite est une assignation d'identité. [...] C'est une expression qui correspond donc à des critères sociaux déterminés. Celui de la bonne ménagère; celui de l'apparence parfaite : « *Il faut qu'elle soit toujours bien peignée, bien habillée* »; celui de l'allaitement; celui de bien nourrir ses enfants. (Lalande, 2012, p. 97)

Ce rôle de mère s'arrime particulièrement bien au rôle de femme au foyer. En effet, pour être présentes pour l'enfant, les femmes qui choisissent de continuer à travailler devront concilier travail-famille tout en réussissant leur rôle de mère.

Ce « choix » est très fortement influencé par les idées dominantes sur ce que constitue la réussite sociale pour les femmes qui sont mères : une femme décidant de se réaliser par sa carrière et qui, par conséquent, s'implique moins dans sa vie de famille subit encore une certaine forme d'opprobre sociale; alors qu'une mère parvenant à équilibrer ses aspirations professionnelles et familiales constituera un parangon de réussite féminine. (Heine, 2015, p. 70)

Ainsi, le rôle de mère et celui de femme au foyer se retrouvent, la plupart du temps, réunis sous un même rôle social, évoquant la tâche ardue, pour les femmes, de se réaliser dans les aspects professionnel et familial en même temps.

Ce rôle social se répercute dans le cinéma québécois de manière à former un stéréotype important et visible dans les films, particulièrement ceux populaires, ceux regardés par une forte part de la population québécoise et faisant ainsi partie de ce qu'on appelle l'imaginaire collectif.

Comme à Manohla Dargis, critique de cinéma au *New York Times*, le cinéma m'a aussi appris que les femmes sont là pour être embrassées, qu'elles méritent d'être punies, qu'elles doivent être montrées en train de prendre leur douche, qu'on aime les voir en sous-vêtements, la poitrine et les fesses dénudées, qu'elles sont le plus souvent des mères ou des amoureuses passionnées dont le rôle est de mettre les hommes en valeur. (Delvaux, 2019, p. 175)

Comme le démontre si bien Martine Delvaux dans son ouvrage, *Le boys' club*, les femmes sont principalement définies comme mères ou maîtresses. Je m'intéresserai d'ailleurs au stéréotype de la maîtresse dans le second chapitre du présent mémoire. La question de la sexualité est impliquée dans ces deux facettes des femmes, soit la mère ou la maîtresse — nous verrons une troisième facette dans le troisième chapitre. En effet, alors que la maîtresse est vue comme un être dépravé, fortement incliné vers la sexualité, mais nullement intéressé par la vie de famille, la mère au foyer reflète l'opposé. L'une des caractéristiques principales de cette mère au foyer est l'absence constante de désir sexuel. Étant donné que l'entièreté de son attention doit être portée vers ses enfants, la mère au foyer n'a plus de place dans son existence pour l'aspect professionnel, mais également pour la vie conjugale, pour la vie sexuelle ou pour tous autres désirs ou fantasmes. La mère au foyer doit s'oublier et, en même temps, oublier la vie de couple, ce qui entraîne, invraisemblablement, l'adultère chez le mari qui est justifié par cette incapacité de la mère au foyer de satisfaire les besoins de son partenaire et, si l'adultère n'est pas commis, il est à penser que l'homme est castré, délaissé sexuellement au profit des enfants. C'est dans cette optique que je m'intéresserai à la place qu'occupe le stéréotype féminin de la mère au foyer dans le

cinéma québécois. J'essaierai de faire ressortir dans le cinéma populaire les exemples les plus flagrants de ce stéréotype et aussi ceux qui divergent.

1.1 La mère au foyer en tant que personnage féminin

1.1.1 Isabelle, la mère au foyer par excellence

Pour commencer à dresser le portrait du stéréotype de la mère au foyer dans le cinéma québécois populaire des dernières années, je vais me pencher sur le personnage d'Isabelle, dans le film *Le Mirage* de Ricardo Trogi, qui représente l'archétype de la mère au foyer. Le choix de ce film n'est pas anodin. En effet, mon corpus principal est composé de quatre films, dont deux qui présentent des personnages de la mère au foyer. En plus de la présence de ce stéréotype dans deux des quatre films de mon corpus principal, ce modèle est également surreprésenté dans les autres films québécois populaires entre 2008 et 2018. Le film de Ricardo Trogi met en scène le personnage féminin correspondant le plus à ce stéréotype de la mère au foyer à mon avis. Voilà pourquoi le choix de commencer par ce film me semblait aller de soi.

Ce film raconte l'histoire de Patrick Lupien, propriétaire d'un magasin de sport, endetté et insatisfait de la vie de famille. Pour échapper à sa réalité, il se crée un monde de fantasmes où les films pornographiques et le corps refait de Roxanne, la meilleure amie de sa femme, le font rêver et confondre la réalité avec cette vie construite qu'il

essaie d'atteindre par tous les moyens. Sa conjointe, Isabelle, est représentée comme une femme au régime, insatisfaite de son corps, qui n'a plus d'intérêt pour la sexualité, qui reste à la maison depuis sa dépression et qui dépense l'argent de son mari pour des choses inutiles et onéreuses.

Isabelle cadre avec le stéréotype de la mère au foyer. En effet, Isabelle est mère de deux enfants, une fille et un garçon, dont les intérêts sont sa priorité. Elle montre sans cesse par ses paroles et ses gestes l'importance qu'ils ont dans sa vie. Lorsque Patrick et Isabelle se parlent, il est toujours question des enfants, de leurs cours parascolaires, de l'école ou encore des différentes activités auxquelles le couple peut s'adonner pour leur faire plaisir. On sent d'ailleurs le désaccord entre la position du père et celle de la mère au début du film. Alors qu'Isabelle énumère les divers événements importants de la vie des enfants, Patrick ne voit que les dépenses qui s'accumulent. Cela donne l'impression que le père gère l'argent de la famille et ne pense qu'au portefeuille, tandis que la mère se concentre sur le bien-être des enfants. Dans cette scène, Isabelle lui lance : « Hey, ça serait le fun d'aller à la Ronde » (07 : 49). Patrick lui rétorque en soupirant que « C'est BS la Ronde » (07 : 52) et elle lui spécifie : « Ben non. Toi, tu trouves ça BS. Les enfants y'aiment ça au bout eux autres. » (07 : 55) Ce dialogue marque la différence flagrante entre la perception des deux personnages par rapport à la vie qu'ils doivent mener. Isabelle s'oublie pour les

enfants et Patrick ne pense qu'à ce qui l'intéresse ou non et ne voit que l'aspect financier des activités.

En dehors de la sphère familiale, Isabelle n'a plus rien puisqu'elle a quitté le travail à la suite d'un épuisement professionnel, qui semble être, selon Patrick, l'une des causes de sa prise de poids, de son intérêt déclinant pour la sexualité et de ses dépenses continuelles. En premier lieu, la prise de poids chez Isabelle et son obsession pour son régime traduisent son insatisfaction envers son corps, son incapacité à accepter celui-ci tel qu'il est. Elle ne se sent pas belle, pas assez bien pour plaire à son mari. Il faut se rappeler que, comme Dominique Lalande l'a décrit dans son mémoire *La parentalité des mères mise à l'épreuve sociale (2012)*, la mère parfaite doit répondre également à des critères de beauté, soit être bien coiffée et bien habillée. Cette façon de vouloir correspondre à la mère parfaite fusionne avec l'envie de plaire et d'être belle pour son mari dans le cas d'Isabelle, ce qui l'amènera à vouloir la même chirurgie mammaire que sa meilleure amie Roxanne. Roxanne représente un modèle à suivre pour Isabelle, tant par sa vie professionnelle réussie, par sa vie familiale exemplaire que par son corps parfait, dont les seins ont été refaits récemment. Isabelle, malgré ses propres réticences à vouloir changer son corps, s'interroge sur la pertinence d'avoir recours à cette chirurgie. Quelques jours après le repas où Michel et Roxanne ont dévoilé la chirurgie mammaire de cette dernière au couple d'Isabelle et Patrick, Isabelle observe ses seins dans le miroir et annonce à Patrick : « Ouais, j'ai repensé à ça et je

pense que je vais me refaire faire les seins » (32 : 21). À ce moment-là, Patrick fige, cessant tout mouvement un instant avant de reprendre ses activités comme s'il n'avait rien entendu. Devant le silence pesant de Patrick, Isabelle renchérit : « Je m'en fous des préjugés. J'aimerais ça me trouver belle. J'aimerais ça que toi aussi tu me trouves belle » (32 : 34). On comprend dans le discours d'Isabelle que cette envie de plaire doit passer par le regard de Patrick. Elle en rajoute d'ailleurs en lui demandant si, à son avis, elle devrait se refaire les seins. Patrick se sent pris au piège et, incapable de lui dire ce qu'il pense réellement de ses seins, il lui ment en disant qu'il les trouve beaux. Toutefois, Isabelle n'est pas dupe et voit bien qu'il n'est pas convaincu lui-même par ses propos. À partir de cet instant, la situation s'envenime. Isabelle renvoie la balle à Patrick au sujet de son propre corps qui a changé lui aussi avec l'âge : « Toi, penses-tu que t'as encore les fesses dures pis bombées ? » (33 : 15) Cependant, le sujet est rapidement mis de côté, renforçant l'idée que le corps des femmes doit correspondre à des critères esthétiques, mais que celui des hommes peut s'y soustraire, étant donné que les hommes ne se définissent pas par le regard des femmes :

Par ailleurs, ces normes esthétiques tendant à conforter le statut symbolique des femmes comme objets passifs saisis par un regard extérieur. En matière d'apparence comme sur d'autres plans, les femmes ne sont toujours pas appréhendées pleinement comme des sujets. Elles sont définies comme « autres » et constituées par un regard et par une perception extérieure censée refléter les attentes masculines. (Heine, 2015, p. 80)

Isabelle doit répondre aux attentes masculines et ces attentes sont façonnées par celles de son mari qui est celui dont elle doit combler les besoins. Lors de cette discussion, il est possible de voir la coupure qui s'opère entre ce qu'Isabelle qualifie de femme respectable et de femme non respectable : « Moi, les refaire faire, ça serait pas de même. Ça fait charrue. » (34 : 17) Cette remarque montre également cette idée qu'une femme qui plaît physiquement n'est pas bien vue et ne correspond pas au modèle de la bonne mère :

[...] le stéréotype de la « femme-objet » est en effet ambivalent : d'un côté, correspondre à cette image à forte connotation érotique peut donner aux femmes l'impression que cela amplifiera leur potentiel de séduction. Mais, d'un autre côté, elles risquent le dénigrement si elles s'y conforment excessivement. (Heine, 2015, p. 79)

Malgré ses remarques désobligeantes par rapport au corps de son amie, elle hésite, tergiverse. Elle ne sait pas si elle doit le faire ou non. Seulement, c'est le prix de la chirurgie qui la fait rebrousser chemin, incertaine qu'ils en aient les moyens.

En deuxième lieu, il est plus que pertinent de se pencher sur le désintérêt d'Isabelle pour la sexualité. D'une part, son manque d'enthousiasme pour les rapports sexuels est directement impacté par les antidépresseurs qu'elle prend, mais d'autre part, son indifférence semble provenir des caractéristiques qui forment le stéréotype de la mère au foyer. Comme mentionné plus tôt, le rôle de mère au foyer et celui de la maîtresse dépravée sont les deux côtés d'une médaille. Il n'est pas possible que la mère

au foyer soit en contrôle de sa sexualité, tout comme l'est la maîtresse dépravée, cela ne peut aller de pair avec l'idée d'une mère de famille. Ainsi, entrant dans ce stéréotype, Isabelle ne peut y déroger et avoir des fantasmes (elle en exprimera d'ailleurs un, mais il sera rapidement réprimé et vu comme incompatible avec sa conception de ce qu'elle nomme « la vraie vie »). Plusieurs scènes du film nous permettent de bien cerner l'absence de sexualité d'Isabelle. J'aborderai trois scènes principales, ainsi que quelques extraits d'autres scènes, où ce désintérêt est engendré par toutes sortes de raison et nous ramène toujours à son rôle de mère au foyer.

D'abord, au début du film, Patrick rentre chez lui après une journée de travail pour entrer dans une maison où les cris fusent et où les dépenses viennent le rattraper. Une fois que le couple est enfin couché dans leur lit, les enfants endormis, Patrick demande à Isabelle d'avoir une relation sexuelle. Isabelle ouvre les yeux, endormie, regarde l'heure puis accepte mollement. À ce moment-là, la façon dont Isabelle acquiesce à la demande laisse penser à une tâche. C'est comme si, en tant que bonne épouse, elle devait combler les besoins de son mari s'il lui demande, en s'assurant que cela ne rentre pas en conflit avec son horaire de mère, d'où le regard vers le cadran et la réflexion quant à l'heure qu'il est avant le refus ou l'acceptation. Elle retire ensuite ses sous-vêtements sans préambule et attend sur le dos qu'il agisse. Lorsque Patrick touche son vagin, elle a un sursaut de douleur et lui explique son désagrément après qu'il ait insisté pour savoir ce qui se passe : « Ouais, c'est juste que ma mère pense que

c'est peut-être l'effet que ça a qui fait que je mouille pu » (14 : 07). Ce qu'elle mentionne, c'est l'effet de ses antidépresseurs pour expliquer son manque de réaction physique au rapport sexuel. Après s'être moqué du fait qu'elle parle de cela avec sa mère et en les considérant comme des « femmes sèches » — accentuant l'idée que la mère n'a pas de sexualité —, Patrick décide de lui faire un cunnilingus pour stimuler le plaisir de sa partenaire. Toutefois, Isabelle, pendant l'acte, se met à bâiller, ce qui refroidit les ardeurs de Patrick : « Ma blonde bâille quand je la mange. » (15 : 01) Isabelle réplique : « Mais c'est super. Ça veut dire que je suis relaxe. » (15 : 04) Cependant, Patrick n'est pas de cet avis : « Non, c'est pas super. C'est "turn off" au bout. » (15 : 06) Patrick met alors fin à leur début de relation sexuelle. On voit dans cette scène que les antidépresseurs semblent être la raison invoquée par Isabelle pour ne pas avoir de plaisir sexuel. Même si cela est un effet secondaire commun des antidépresseurs, cela met de l'avant qu'Isabelle est incapable physiquement d'avoir des envies sexuelles, ce qui la rend moins intéressante aux yeux de Patrick. Cette idée est renforcée par le bâillement qui marque l'ennui d'Isabelle pendant les efforts de Patrick pour rallumer la flamme chez elle. Même si Patrick semble mettre du sien pour que sa femme et lui aient une vie conjugale intéressante, Isabelle est détachée, ennuyée, ce qui s'arrime avec l'idée que la mère au foyer n'a pas d'intérêt pour la sexualité, qu'elle est frigide — terme dont je reparlerai plus en profondeur au troisième chapitre.

Cette idée que l'acte sexuel est une tâche de la vie conjugale pour Isabelle est mise de l'avant dans une seconde scène. Après le repas entre le couple d'Isabelle et Patrick et celui de Roxanne et Michel, le protagoniste est seul dans le salon, regardant un film pornographique. Il est interrompu par l'arrivée soudaine d'Isabelle qui veut aller sur son ordinateur portable, ce qu'il refuse catégoriquement. Il détourne son attention en lui demandant de l'embrasser, ce qu'elle fait indolemment. Il n'est pas satisfait : « Ah, plus que ça là. » (24 : 30) Il l'embrasse avec ferveur, mais on voit qu'Isabelle n'est pas très emballée par l'idée. Il décide alors d'initier le rapport sexuel, mais Isabelle formule une nouvelle raison pour son manque de plaisir sexuel et rejette encore une fois la faute sur les antidépresseurs : « Heille, ça tire là. Tu le sais le spa, ça m'assèche. » (24 : 43) Il est alors découragé et elle renchérit : « Quoi ? Tu sais que j'ai pas de contrôle là-dessus là. En plus, mes pilules, ça l'aide pas. » (24 : 51) Voyant que son mari est déçu, elle décide de lui faire une fellation. Seulement, elle interrompt l'acte à plusieurs reprises : une première fois en lui disant de ne pas oublier la photo d'équipe de leur fils, deux autres fois puisqu'elle a un poil sur la langue et une dernière fois, car elle se souvient de ne pas avoir mis la nappe dans *l'Oxyclean*. Elle part alors en lui disant de patienter, qu'elle va revenir. Cette scène montre bien la conception peu sensuelle des relations sexuelles chez la mère au foyer. On note que l'acte sexuel en tant que tel devient une tâche parmi tant d'autres. Isabelle aborde le sujet de la photo d'équipe de leur fils en pleine action, ce qui, vraisemblablement, ne correspond pas à une vision fantasmée de la sexualité pour Patrick. Isabelle ne se concentre pas sur sa vie conjugale,

l'esprit plutôt occupé par ses enfants. Cette idée lorsqu'Isabelle finit par se lever en se souvenant de la nappe souillée, comme si elle n'avait que ses tâches ménagères en tête. La mère au foyer fait passer sa vie de famille et ses responsabilités de mère à la maison en premier, bien avant le plaisir de son mari ou le sien puisque ceux-ci n'ont aucun intérêt pour elle. Dans cet ordre d'idées, il est possible de croire en voyant ces images du film que les femmes ayant eu des enfants n'ont pas d'intérêt pour la sexualité. Les femmes sont alors vues de deux façons : intéressées à la sexualité et sans enfant, ou désintéressées et avec des enfants.

Patrick décrit d'ailleurs Isabelle comme une femme frigide, qui n'est pas tournée vers la sexualité, à son ami Michel. En effet, après le repas entre les deux couples, ils vont tous les quatre dans le spa. Roxanne montre ses seins refaits à Isabelle et les deux hommes ont une conversation au sujet de la chirurgie mammaire. Michel explique : « Une femme, pour qu'elle se sente sexy, faut qu'elle se sente bien dans sa peau pis une femme qui a des beaux seins, bien elle se sent belle. » (22 : 58) Il ajoute ensuite : « Moi, j'ai pour mon dire qu'il y a une cochonne dans chaque femme. Faut juste la trouver. » (23 : 08) Cette idée sera d'ailleurs reprise par le film *Le trip à trois*, que j'aborderai au deuxième chapitre de ce mémoire. Pour Michel, le bien-être des femmes passe par le fait de se sentir belle et, pour cela, l'augmentation mammaire est une bonne solution. Il croit en plus que la satisfaction du corps entraîne inévitablement une sexualité plus saine chez les femmes. Il nomme ce type de femmes « une

cochonne ». L'idée de la « cochonne » est celle d'une femme en pleine possession de sa sexualité qui comble les désirs de son partenaire. Cette idée s'oppose à celle de la femme sans désir sexuel, qui va normalement de pair avec le statut de mère au foyer. Par ailleurs, Patrick émet un commentaire sur cette idée de la « cochonne » qui laisse sous-entendre ce qu'il pense d'Isabelle : « Y'en a qui la cache bien. » (23 : 15) On sent que pour Patrick le désintérêt d'Isabelle pour la sexualité est dû au fait qu'elle n'a pas d'envie sexuelle. Isabelle cadre ainsi avec l'idée que l'on se fait de ce fameux stéréotype de la mère au foyer.

La troisième scène du film que j'aborderai pour bien mettre en relief les différents aspects qui permettent d'associer le personnage d'Isabelle au stéréotype de la mère au foyer est celle où les deux couples vont dans un club échangiste. Les deux couples se retrouvent une nouvelle fois autour d'une table, mais dans un restaurant cette fois. À la fin du repas, les protagonistes marchent avec leurs amis dans les rues et s'arrêtent devant un bar, le *Swinger*, qui émoustille le couple de Roxanne et Michel. Les deux ont déjà fréquenté cet endroit quelques fois et veulent que leurs amis les y suivent. Toutefois, Patrick et Isabelle ont quelques réticences : « Le Swinger ? » (44 : 37) s'étonne Patrick. Isabelle renchérit : « C'est-tu le bordel qu'on a vu aux nouvelles, ça ? » (44 : 40) Michel et Roxanne essaient de démentir l'idée du « bordel » en disant qu'il n'y a qu'une section échangiste, mais qu'il s'agit d'un bar ordinaire. Isabelle se met à paniquer à l'idée d'une orgie : « Non, moi je fais pas une orgie, là. On vient de

manger. Je suis super enflée. Je suis même pas rasée. » (44 : 51) Isabelle montre encore une fois son esprit pragmatique et sa réticence envers la sexualité. Tandis que Roxanne agit de manière détendue à cette idée, Isabelle pense à une multitude de raisons pour faire avorter le projet. Bien qu'une orgie dépasse de loin n'importe quel autre fantasme sexuel plus minimaliste que la mère au foyer pourrait avoir, cela montre une fois de plus que la voix de la raison et de l'abstinence sexuelle passe par le personnage représentant la mère au foyer, Isabelle, et non celui de la maîtresse dépravée, Roxanne⁷. D'ailleurs, Roxanne encourage Isabelle en lui disant : « Bien, voyons donc ! Y'a personne qui va t'enlever un morceau de linge. Envoye ! Je te jure. » (44 : 59) Malgré tout, Isabelle ne veut pas y aller et en fait part à Patrick qui finit par la convaincre d'entrer. Roxanne et Michel entrent en premier, regardant autour d'eux, très excités à l'idée d'être là. Derrière eux, Patrick sourit en promenant son regard sur la foule. Isabelle ferme la marche, tenant serré contre elle son sac à main, et son visage exprime le malaise, l'incertitude et l'angoisse. Elle ose à peine regarder les gens autour d'elle. Elle ne veut pas se retrouver là, mais elle n'a pas eu le choix. Sur la terrasse, les deux couples discutent. On commence par rassurer Isabelle sur les lieux, lui disant que personne ne va la déranger. Le sujet tourne sur l'échangisme et Michel révèle que s'ils faisaient un échange de couple, ils aimeraient le faire avec Isabelle et Patrick. Roxanne essaie de s'expliquer en mettant les propos dans leur contexte : « C'est que moi, j'ai

⁷ Même si Roxanne est une mère, elle est présentée dans le film par le biais du stéréotype de la maîtresse dépravée et, d'ailleurs, elle n'est pas une mère au foyer.

dit, un moment donné, que j'aimerais ça avoir une expérience avec une fille et là, c'est toi qui es arrivé avec l'échange de couple. » (47 : 43) Isabelle rétorque alors : « Nous autres, on parle pas souvent de ça, hein ? » (47 : 51) Patrick renchérit : « Non. Pas beaucoup, non. Non. Mais... Isabelle peut nous donner la météo pour les dix prochains jours, par contre. » (47 : 53) Les hommes vont se mettre à rire et Isabelle se fâche à la suite de ses propos : « Dis donc que je suis plate. » (48 : 03) Encore une fois, ce dialogue présente Isabelle comme dépourvue d'intérêt pour la sexualité, s'intéressant à l'un des sujets les moins socialement intéressants, c'est-à-dire la météo. À ce moment-là, Isabelle décide de révéler l'un de ses fantasmes, quelque chose dont elle ne parle jamais : « Tu sauras que moi aussi, je serais curieuse d'avoir une expérience avec une femme. » (48 : 06) À cette confession, Patrick éclate de rire, complètement incrédule. Cette réaction ajoute à l'idée qu'il est impensable qu'Isabelle ait des fantasmes et, ainsi, que la mère au foyer soit sujette à avoir des désirs sexuels. Isabelle se justifie en disant avoir regardé un reportage où il a été révélé que la majorité des femmes ont ce fantasme. Roxanne l'incite alors à l'embrasser. Isabelle se laisse tenter. Patrick est subjugué et excité par l'interaction entre les deux femmes et déclare : « Hé ! Non, mais... sérieux, à place de perdre notre temps ici, pourquoi on va pas se louer une chambre d'hôtel, tous les quatre ? » (49 : 40) Cette réplique coupe la scène et on se doute que la soirée a été écourtée par le fait même.

Dans la scène suivante, Isabelle conduit l'automobile, furieuse. Elle reprend les paroles de Patrick : « Pourquoi on va pas à l'hôtel ? » (49 : 52) Patrick soupire. On sent la tension entre les deux protagonistes. On assiste à un nouveau saut dans le temps qui nous amène dans la maison de Patrick et Isabelle, où la situation s'est encore envenimée. Patrick se met à reprocher à Isabelle son manque d'enthousiasme pour les nouvelles expériences : « Veux-tu bien me dire c'est quoi ton bogue avec le fait d'essayer des nouvelles affaires ? T'étais bien contente d'embrasser une autre fille. » (49 : 56) Patrick en veut à Isabelle d'avoir verbalisé son fantasme et de l'avoir réalisé un tantinet avec Roxanne, mais d'empêcher que le sien se réalise en freinant l'échange de couple que proposaient leurs amis. Le personnage d'Isabelle ne peut avoir un intérêt pour la sexualité si ce n'est pas pour le plaisir de Patrick. Patrick lui reproche de parler de ses fantasmes, de verbaliser ses désirs sexuels, puisque, pour une mère au foyer, il est inacceptable qu'elle le fasse si ce n'est pas pour basculer du côté de la maîtresse dépravée, ce que semble vouloir Patrick. Patrick lui en veut de n'être nullement intéressée par la sexualité, mais elle ne peut penser accéder à un autre statut, cantonnée à son stéréotype. Elle ne peut être insatisfaite avec Patrick et vouloir essayer autre chose qui va à l'encontre de ses propres fantasmes à lui. Isabelle essaie d'ailleurs de lui expliquer qu'elle a des fantasmes, en effet, mais qu'elle ne va pas nécessairement les réaliser : « Voyons. C'est un fantasme, ça. C'est pas dans mes plans. Baiser deux-trois femmes, là, c'est pas ça la vraie vie, épais ! » (50 : 04) Isabelle démontre à Patrick qu'il existe une sexualité et des désirs à l'intérieur d'elle, mais qu'elle les sacrifie pour ce

qu'elle appelle « la vraie vie ». Patrick lui demande d'expliquer ce qu'est, pour elle, « la vraie vie ». Elle n'arrive pas à mettre les mots dessus, disant qu'il la comprend. Patrick essaie de savoir si par « vraie vie » elle veut dire les dépenses inutiles, la maison, leur couple et les enfants. Tout ça renvoie à l'idée de la mère au foyer qui ne voit que la vie familiale et le bien-être de sa famille. L'idée d'être épanouie sexuellement ne cadre pas avec la conception de « la vraie vie » d'Isabelle. On cerne assez bien que Patrick souhaite plus et a l'impression d'étouffer dans cette vie. Comme mentionné plus haut, étant donné que l'homme est castré et que la femme ne répond pas à ses besoins sexuels, il semble n'y avoir que deux possibilités pour le héros masculin : rester avec son épouse malgré son insatisfaction ou commettre l'adultère. Patrick choisira la seconde option. La conversation sera interrompue par le cri de leur fille et Isabelle, en pleurs, met de côté tout ce qui a été dit, revenant à son statut de mère au foyer en informant Patrick que, pour la danse de leur fille le lendemain, le « léotard sèche au sous-sol ». Puis, elle part, allant très probablement rassurer leur fille.

Cet état dans lequel se trouve Isabelle à la fin de la querelle renvoie à l'image de cette mère au foyer une fois de plus. Elle reste dans son stéréotype, incapable d'accepter la liberté sexuelle que souhaite son mari et elle retourne à ce qu'elle contrôle le mieux, le bien-être de ses enfants. La fin de cette scène trace un décalage flagrant entre les deux personnages. Isabelle est la représentation même de ce que la société attend d'une mère, nullement intéressée par la sexualité et freinant la liberté sexuelle,

tandis que Patrick est aux prises avec des désirs inassouvis et brûlants. D'ailleurs, la scène qui suit est la thérapie de Patrick où il doit se justifier devant une psychologue qui pense que ses fréquentes visites sur des sites pornographiques sont un problème. Toutefois, cela n'est pas l'avis de Patrick. Ce dernier pense plutôt qu'il n'est qu'un homme aux désirs sexuels entrant dans la normalité du genre.

Cette idée de « la vraie vie » qui déplaît fortement à Patrick sera ramenée une fois de plus à la fin du film lorsque, pris la main dans le sac, Patrick doit révéler son désir pour l'amie d'Isabelle et s'expliquer à cette dernière. Il exprime ses sentiments par rapport à leur vie, à cette « vraie vie », qu'il trouve ennuyante. Il dit ne plus vouloir diriger son magasin et qu'il a : « “toffé” parce que c'était la bonne affaire. C'était raisonnable. C'était logique. » (1 h 22 min 2 s) Il affirme en plus que l'épuisement professionnel d'Isabelle est l'une des causes de son malheur et de ses problèmes. Là-dessus, Isabelle lui rétorque : « Ben oui ! Raison de plus pour aller pogner les grosses boules de mon amie ! Ostie de malade ! Tu penses juste à ta crise de queue. » (1 h 22 min 31 s) Patrick lui réplique alors : « Si tu y avais pensé plus, peut-être que moi, j'aurais pas eu besoin d'y penser ! » (1 h 22 min 37 s) Ses paroles sont suivies d'un silence; Isabelle ne prend pas la peine d'argumenter sur le sujet. Cette scène met de l'avant l'idée que l'homme qui ne peut combler ses besoins avec sa partenaire commettra l'adultère puisque ses désirs sexuels ne sont pas satisfaits. Cela s'arrime aussi avec l'incapacité pour la mère au foyer de participer à la vie sexuelle de son

couple. Ce sont les besoins de Patrick qui sont mis en évidence comme si ceux d'Isabelle étaient inexistantes, accentuant l'idée qu'Isabelle est indifférente à la sexualité.

En somme, Isabelle est un exemple parfait de ce qu'est le stéréotype de la mère au foyer, ce modèle utilisé à outrage dans les produits culturels de masse depuis plusieurs années. Cependant, ce modèle offre parfois des variations et c'est sur quoi je vais me pencher à présent dans la prochaine section. En effet, dans le cadre de cette recherche, je vais également m'intéresser à deux personnages du film réalisé par Jean-François Pouliot, *Les 3 p'tits cochons 2*, qui commencent en tant que mère au foyer puis transforment le stéréotype de deux manières différentes. D'abord, le personnage de Geneviève passe de mère au foyer, sans sexualité et sans véritable carrière, à « businesswoman » réussissant sa vie sur tous les fronts : famille, carrière et couple, ce qui était impensable pour elle dans le premier film. Ensuite, le personnage de Dominique, une mère au foyer trompée sans cesse par son mari, change, jetant à la porte son mari pour entrer dans le stéréotype de la maîtresse dépravée.

1.2 Variations de la mère au foyer

Étant donné que j'ai bien montré les différentes facettes reliées au stéréotype de la mère au foyer avec le personnage d'Isabelle dans *Le Mirage*, je vais m'intéresser

dans les deux prochains segments à des variations de la mère au foyer. En effet, deux personnages féminins du premier opus de la série de films *Les 3 p'tits cochons* cadrent parfaitement avec le stéréotype de la mère au foyer et subissent l'adultère de leur mari sans cesse en raison du manque d'intérêt de ces deux personnages pour la sexualité. Ces deux personnages vont évoluer dans le second opus et permettent d'explorer de nouvelles possibilités pour les personnages féminins dans le cinéma. Je m'intéresse à ce film puisqu'il me permet d'explorer deux variations de la mère au foyer en impliquant des couples différents aux problèmes divers.

L'histoire tourne autour de trois frères : Rémi, l'aîné, Mathieu et Christian, le benjamin. Dans le premier opus, ils se réunissent autour de leur mère malade, essayant de trouver des solutions à leurs relations intimes et amoureuses déclinantes ou difficiles. Dans le deuxième volet, leur mère est décédée, mais leurs multiples problèmes de couple ne semblent pas s'être amenuisés : Dominique, l'épouse de Rémi, met ce dernier dehors, incapable de supporter davantage d'adultères de sa part, Mathieu n'arrive plus à avoir d'érections en présence de Geneviève, sa femme, et Christian cohabite avec Dominique, puisqu'il a été une nouvelle fois mis à la rue, et développe avec elle une relation orientée vers la sexualité. Pour cette analyse, ce sont les personnages de Geneviève et de Dominique qui seront traités.

1.2.1 Geneviève, de femme au foyer à « bussinesswoman »

Geneviève est l'épouse du second frère, Mathieu. Ils sont ensemble depuis plusieurs années et ont deux filles. Dans le premier opus, Geneviève n'a pas de véritable travail et essaie de se réaliser dans la conception d'une compagnie d'huiles essentielles qui semblent coûter cher à Mathieu autant sur le plan financier que sur le plan de leur relation conjugale et sexuelle. De plus, Geneviève n'arrive pas à remplir son rôle de mère auprès de leurs enfants. Mathieu trompe d'ailleurs Geneviève avec une autre femme et son infidélité est justifiée par l'absence de relations intimes entre Geneviève et lui. Cela est causé par les occupations de Geneviève qui essaie de se bâtir une carrière. D'ailleurs, Mathieu lui dira une phrase fort pertinente pour comprendre la position dans laquelle se retrouve Geneviève : « La vie que tu veux, elle existe pas. Y'a personne qui peut réussir à avoir tout ce que tu veux. Tout ça en même temps, c'est impossible. » (1 h 29 min 18 s) Mathieu avance que Geneviève ne peut à la fois avoir une vie professionnelle réussie, une vie sexuelle satisfaisante ainsi qu'une vie de famille exemplaire. Geneviève doit se conformer au rôle de mère au foyer, car sinon elle se fait reprocher son absence, ce qui ne sera jamais reproché à Mathieu. À partir de là, on comprend que le personnage de Geneviève, dans le premier volet, doit s'arrimer au stéréotype de la mère au foyer sinon Geneviève risque de tout perdre étant donné son impossibilité à réussir dans tous les aspects de sa vie.

Cependant, le second film transforme ce personnage. En effet, alors qu'on s'attendait à ce qu'elle échoue dans tous les domaines, Geneviève se surpasse et parvient à atteindre le statut de « businesswoman » en plus d'être présente à la maison pour ses enfants et disponible pour eux. Geneviève réussit, par le fait même, à dépasser son statut de mère au foyer sans toutefois tomber du côté de la maîtresse dépravée. Toutefois, on pourrait s'attendre à ce que le personnage de Geneviève devienne un modèle de la mère au foyer affranchie des contraintes de son stéréotype, mais, malheureusement, ce n'est pas le cas. Tandis que Geneviève réussit dans sa vie professionnelle et familiale, c'est l'aspect conjugal qui part à la dérive une seconde fois. Malgré sa disposition pour les relations sexuelles, c'est Mathieu qui n'y arrive plus.

Au début du film, Geneviève s'approche de Mathieu qui regarde la télévision et lui masse les épaules. Après lui avoir demandé où étaient leurs filles — qui sont au sous-sol à visionner un film —, elle se penche pour l'embrasser et elle le convainc d'avoir une relation sexuelle avant un « skype » avec un fournisseur australien. Seulement, pendant la relation sexuelle, on constate que Mathieu n'éprouve pas de plaisir, que quelque chose ne va pas. Les deux s'étendent et Geneviève lui lance : « Si tu ne me désires plus, il faut qu'on se le dise. » (06 : 31) Mathieu affirme le contraire, qu'il la désire beaucoup. Geneviève veut connaître alors les raisons du manque d'intérêt de sa part, mais il n'arrive pas à les définir et suggère qu'il a peut-être un

dysfonctionnement érectile. Toutefois, Geneviève n'est pas de cet avis : « C'est drôle, mais j'ai l'impression qu'avec une poulette de 22 ans, ça t'arriverait pas. » (06 : 58) Mathieu essaie de la rassurer, mais on voit que la situation affecte Geneviève. Plus tard, dans le film, à la suite d'un accident, une femme âgée s'occupe de Mathieu pour le laver et l'aider puisqu'il ne peut plus bouger et effectuer certaines tâches seul. En présence de cette femme, Mathieu aura plusieurs érections qui finiront par donner lieu à une fellation de la part de la femme âgée. Geneviève les surprend et est fâchée. Elle renvoie la dame et Mathieu lui certifie que cela n'arrivera plus, que c'est elle qu'il aime. Toutefois, alors que le couple essaie d'avoir une relation sexuelle à nouveau, Mathieu semble toujours incapable d'avoir une érection en présence de Geneviève. La situation de Mathieu s'explique par une nouvelle sorte de castration des hommes : celle de l'homme vivant dans l'ombre de son épouse. En effet, cette portion de l'intrigue du film semble traduire un sentiment d'infériorité chez le personnage masculin puisque son rôle social veut qu'il soit responsable de gagner l'argent nécessaire à la survie de sa famille. Quand son épouse occupe ce rôle, le remplaçant, on est alors témoin d'un déséquilibre chez le personnage masculin qui ne semble plus savoir où est sa place, comme si l'arrivée de la femme dans le milieu du travail déséquilibrait les normes de genres.

La notion de genre comme sexe social a notamment permis de nommer les « qualités » diverses attribuées aux deux sexes (que ces qualités soient physiques, psychologiques, morales ou intellectuelles), qualités induites par leurs relations

dans la famille et dans la société. Elle conceptualise la « féminité » et la « masculinité » comme des effets concrets de relations variables d'une culture à l'autre.(Agacinski, 2012, p. 44)

Cette intrigue secondaire concernant le personnage de Mathieu s'intéresse à la place des hommes qui voient changer leur vision du monde par des normes de genre transformées par la place qu'occupent les femmes. Dans ce cas-ci, Geneviève est celle qui gère la maison, l'argent et les enfants. Ainsi, on donne l'impression que le problème érectile de Mathieu découle de sa place perdue et celui-ci ne se sent alors plus comme un vrai homme.

Dans les premières scènes du film, on apprend que Mathieu et Geneviève font des rénovations dans leur maison et que c'est Christian qui s'en occupe. Christian vient poser des questions à son frère concernant les rénovations et Mathieu et Geneviève sont en désaccord sur le matériau à utiliser pour le comptoir. Mathieu dit que le budget que Geneviève lui a octroyé ne permet pas le matériau qu'elle souhaite. Geneviève prend, par conséquent, les choses en main et demande à Christian de lui faire une estimation et elle est celle qui accepte les dépenses supplémentaires. À ce moment-là, Christian a un air amusé, constatant que c'est l'épouse de son frère qui a le fin mot pour les dépenses, et Mathieu le somme de se taire avant qu'il ne formule une quelconque remarque.

À la suite des diverses péripéties du récit qui montre l'impuissance sexuelle de Mathieu, le couple a une discussion dans le jardin, tard le soir, à la suite d'une grosse dispute entre Mathieu et ses deux frères. Mathieu révèle à Geneviève ses sentiments par rapport à la position de pouvoir qu'occupe désormais Geneviève : « Je suis nul. Je suis juste nul. J'ai plus de frères... j'ai la même petite crise de job depuis 10 ans. Je ne suis même plus capable de bander pour la femme que j'aime, puis j'ai peur que tu me laisses. » (1 h 29 min 31 s) Geneviève lui dit d'arrêter, mais il renchérit : « Non, mais c'est vrai ! Toi... toi, ça va super bien. Ta carrière va bien, la business, ça roule, c'est toi qui ramènes tout l'argent à la maison. Moi, j'ai l'impression que j'ai perdu ma place. Que je ne suis même plus un homme. » (1 h 29 min 50 s) Cette réflexion de Mathieu renvoie à l'idée que le statut changé de Geneviève l'a rendu inférieur et qu'il n'arrive plus à avoir sa place. Cela justifie d'ailleurs son impuissance sexuelle puisque quand Geneviève lui avoue la manière dont elle se voit — elle ne se trouve pas assez belle ou assez bien pour lui — les problèmes érectiles de Mathieu cesseront subitement : « Moi, je suis toujours la même fille qu'au cégep. Celle qui est tombée follement amoureuse d'un sacré beau gars. Puis qui avait toujours peur d'être pas assez belle pour lui. Puis qui est encore amoureuse après tout ce temps-là, mais qui a encore peur de ne pas être assez belle pour lui. » (1 h 30 min 11 s) À la suite de cette confession, ils s'embrassent et Mathieu note soudain que ses problèmes érectiles ont disparu miraculeusement. On peut alors comprendre que Geneviève doit passer par le regard de Mathieu pour se définir, que c'est son affirmation de sa beauté et de sa

capacité de séduction qui peut rendre Geneviève entière et place à nouveau Mathieu en position de pouvoir. Ainsi, même si le personnage de Geneviève dépasse le rôle de la mère au foyer, même si elle réussit en affaires et s'intéresse à la sexualité sans tomber dans le stéréotype de la maîtresse dépravée, elle arrive à coordonner tous les aspects de sa vie seulement si elle se soumet au désir masculin, si elle reconnaît devoir passer par son regard à lui pour exister pleinement. À la fin du film, on comprend que ce pouvoir qui revient dans les mains de Mathieu permet à ce dernier de retrouver son statut d'« homme » et que Geneviève retombe dans une position d'infériorité malgré tous les efforts qu'elle a faits pour mener de front toutes les sphères de sa vie. Le problème de ce personnage se trouve dans l'impossibilité pour les femmes de se définir par elles-mêmes, dans leurs propres désirs, hors du regard masculin.

1.2.2 Dominique, l'évolution de la mère au foyer vers la maîtresse dépravée

Dominique représente la deuxième variation de la mère au foyer qui est présentée dans les films québécois populaires : celle de la mère au foyer basculant dans le stéréotype de la maîtresse dépravée. En effet, dans le premier film de la série, Dominique est l'épouse de Rémi. Ensemble, ils ont une fille. Tout semble être parfait jusqu'à ce que les deux frères de Rémi découvrent que ce dernier a des relations sexuelles avec des hommes. Le spectateur découvre en plus que Rémi n'a pas

seulement des relations sexuelles avec des hommes, mais également avec d'autres femmes à plusieurs reprises.

Au début du second film, Rémi n'a pas cessé d'avoir des relations avec des personnes extérieures à son couple, que ce soient des hommes ou des femmes. Dominique le confronte au début du film en lui présentant des photos où on le voit avoir une relation sexuelle avec une jeune femme dans une chambre d'hôtel et se promener dans les rues main dans la main avec elle. Rémi nie d'abord, disant que c'est faux, mais, après avoir vu une photo agrandie de son visage, il doit d'admettre son infidélité. Il plaide alors que c'est la première fois, mais Dominique n'est pas dupe et le jette à la rue. À ce moment-là, le personnage de Dominique est libéré de toutes entraves familiales et conjugales. Comme le stéréotype de la mère au foyer, Dominique est sans emploi, vivant avec l'argent de son mari dans leur luxueuse demeure. Cependant, en ayant mis à la porte son mari et leur fille étant devenue suffisamment autonome pour avoir quitté la maison familiale, Dominique se retrouve seule et affranchie de son statut et de ses obligations. C'est par un concours de circonstances qu'elle hébergera le frère benjamin, Christian. Christian a toujours eu du mal à entretenir ses relations et doit demander de l'aide fréquemment à ses frères pour avoir un endroit où loger. Ce jour-là ne fait pas exception : Christian vient demander de l'aide à son frère, mais, ce dernier étant absent, il implore Dominique de le laisser dormir dans la cabane du jardin, ce qu'elle finit par accepter.

Par la suite, on sent que Christian aime scruter le corps de Dominique. À plusieurs reprises, le spectateur le surprend en train de contempler son corps en cachette. Ce sera d'ailleurs l'une de ces scènes qui amèneront le personnage de Dominique à basculer dans le second stéréotype. Dans cette scène, Dominique prend sa douche. À un moment, elle a l'impression que quelqu'un l'observe en raison d'un grincement de porte inattendu et elle sort de la douche pour vérifier. Elle ne voit personne, mais un bruit dans le jardin attire son attention. Elle jette un coup d'œil par la fenêtre pour constater que Christian éteint les lumières de la cabane du jardin. Cette scène rappelle les paroles de Martine Delvaux dans *Le Boys Club* qui dit en parlant des femmes au cinéma : « qu'elles doivent être montrées en train de prendre leur douche » (Delvaux, 2019, p. 175). Dominique est montrée sous le regard voyeur des hommes. Lorsqu'elle questionne Christian sur le sujet, elle a l'impression de ne pas être suffisamment belle à ses yeux puisque ce dernier regarde un film pornographique à la suite de son voyeurisme : « Ben oui. Parce que ta vieille belle-sœur dans sa douche, c'était pas assez excitant, ça, j'imagine ? » (20 : 23) Christian essaie de lui dire le contraire, mais Dominique ne le croit pas vraiment. Elle est convaincue seulement quand Christian la retient, tandis qu'elle veut partir, en lui affirmant : « T'as vraiment un super beau "body" » (21 : 00). Dominique a alors un sourire puis s'esquive en prétendant être toujours en colère.

À la suite de cette scène, Dominique et Christian commenceront à entretenir une relation et Dominique semble changer de statut devenant une maîtresse dépravée, effaçant son statut de mère au foyer. D'ailleurs, Mathieu, à la fin du film, sera étonné d'apprendre que Dominique est intéressée par la sexualité : « Ah ouais ? Moi, j'ai toujours pensé qu'elle était un petit peu coincée. » (1 h 27 min 12 s) Les deux autres hommes vont le démentir rapidement. Mathieu a cette idée qu'il est impossible pour une mère au foyer d'être encline à la sexualité, mais il ne trouve pas d'autres raisons qui expliqueraient l'infidélité de son frère.

J'aborderai plus en profondeur le stéréotype de la maîtresse dépravée dans le second chapitre et reviendrai au personnage de Dominique pour montrer de quelle manière ce stéréotype prend forme dans ce film. Ce passage d'un stéréotype à un autre donne l'impression qu'il existe uniquement deux façons d'être et qu'il n'y a pas d'autres possibilités pour les femmes : soit elles ont une vie de famille, mais repoussent la sexualité, soumises au regard des hommes ou soit elles sont intéressées par la sexualité et sont dégoûtées par la vie familiale.

1.3 La mère au foyer, une femme soumise au regard masculin

Le portrait dressé du stéréotype de la mère au foyer à travers le personnage d'Isabelle dans le film *Le Mirage* permet de bien cerner les tenants et les aboutissants

de ce stéréotype. Il est clair que ces personnages féminins, répondant au stéréotype de la mère au foyer, doivent passer par le regard masculin pour exister, voient les relations sexuelles comme une tâche conjugale et sont peu enclins aux fantasmes ou à toutes formes d'agentivité sexuelle⁸. Comme je l'ai démontré avec Isabelle, la mère au foyer n'est pas intéressée par la sexualité et n'a en tête que ses tâches ménagères et le bien-être de ses enfants. Il est également possible de constater que le cinéma québécois populaire offre des variations de ce stéréotype sans toutefois atteindre véritablement une image des femmes hors de ce stéréotype, soit les personnages féminins basculent du côté du stéréotype de la maîtresse dépravée, comme Dominique dans *Les 3 p'tits cochons 2*, ou soit ceux-ci parviennent à surpasser le statut de mère au foyer et réussissent dans leur vie professionnelle, comme Geneviève dans *Les 3 p'tits cochons 2*, mais ne peuvent s'affranchir complètement du regard masculin, se sentant vides sans cette impression de plaire. On note que ces personnages sont sans cesse contraints à se définir par cette capacité de séduction et cette reconnaissance en fonction du regard masculin.

Pour poursuivre cette démonstration, je vais me pencher sur l'autre côté de la médaille, sur le stéréotype que j'ai effleuré à plusieurs reprises dans ce chapitre, c'est-

⁸ Le concept d'agentivité sexuelle se définit de la manière suivante : « À la base du concept d'agentivité sexuelle se trouve celui d'agentivité même [...]. Il se réfère à la capacité d'agir de façon compétente, raisonnée, consciencieuse et réfléchie. [...] Ce concept aussi est lié au contexte : l'agentivité et les occasions de l'exercer sont régies et construites par les structures sociales. » (Lang, Lebel, Beaulieu, & Rousseau, 2011)

à-dire celui de la maîtresse dépravée. De la même manière que je l'ai fait pour ce premier stéréotype, le second chapitre dressera un portrait de la maîtresse dépravée à travers diverses œuvres cinématographiques populaires des dernières années pour en décortiquer les différentes facettes et pour le comprendre afin de trouver une solution aux personnages féminins creux et banals présents dans le cinéma.

CHAPITRE 2

LA MAÎTRESSE DÉPRAVÉE

Après m'être intéressée au stéréotype de la mère au foyer dans le premier chapitre, je vais étudier dans le second chapitre le revers de la médaille de la mère au foyer, c'est-à-dire le stéréotype de la maîtresse dépravée. De manière générale, les femmes qui font preuve d'agentivité sexuelle et qui ont une inclination naturelle pour l'expression des fantasmes sexuels ou une vie sexuelle active sont mal vues et jugées par la société, les hommes, mais également leurs pairs, les autres femmes. Martine Delvaux en décrit d'ailleurs un bon exemple dans son ouvrage *Les filles en série*, en analysant l'idée de la lapine promue par Playboy, un concept qui dépeint parfaitement le point de vue de la société sur les femmes qui représentent la sexualité dépravée :

Dans la dissymétrie linguistique telle qu'on la connaît, un *chaud lapin* serait louable, voire admirable (avec la valeur ajoutée d'être un grand séducteur !), alors qu'une femme qui baise comme une lapine se trouve dévaluée : la femme « sexuelle » est d'ores et déjà rabaisée, et quand elle l'est verbalement, c'est par l'entremise d'une référence, d'une image, d'un sous-entendu sexuels. La lapine, donc, produit l'image d'une fille sexuelle doublée d'un état qui frôle l'anormalité (faire beaucoup d'enfants et *trop* facilement; faire *trop* l'amour et *trop* souvent), un état auquel renvoie le rapport à l'animalité.(Delvaux, 2013, p. 149)

Les femmes sexuellement actives ou intéressées par la sexualité ne rentrent pas dans les normes sociales correspondant aux femmes dites respectables. C'est pourquoi les

femmes qui ont beaucoup de rapports sexuels seront dénigrées et, dans le cas d'un film, elles seront reléguées au rôle de maîtresse. Toutefois, cette étiquette n'est pas seulement celle de la maîtresse du personnage principal qui remplace son épouse, mais également celle d'une maîtresse sexuellement dépravée, qui ne peut être associée à une véritable partenaire avec qui on fonde une vie familiale. La maîtresse dépravée se présente en opposition à ce qui caractérise le stéréotype de la mère au foyer comme il a été vu dans le précédent chapitre. Le personnage féminin qui y correspond n'entre pas dans la sphère de la vie familiale, mais va plutôt s'orienter vers un aspect sexuel où son corps est un produit de consommation, à l'idée de la femme-objet.

C'est dans le domaine sexuel que la réification des femmes est la plus manifeste, tant l'image de la femme comme objet sexuel continue à être omniprésente : elle imprègne les écrans de télévision et de cinéma, les magazines, les publicités et les mentalités. Cette figure étant souvent associée aux canons de beauté explorés plus tôt, elle conduit à insécuriser les femmes non seulement dans leur sexualité mais aussi quant à leur apparence. Si la plupart des femmes aiment être perçues comme des objets de désir, elles trouvent pénible de devoir correspondre à un idéal à la fois dégradant et irréaliste. La « femme objet » est, par excellence, celle qui apparaît dans les magazines masculins : dotées d'attributs saillants, dénudée ou vêtue de tenues affriolantes, mettant en évidence ses formes par des poses explicites, elle affiche une beauté réelle mais standardisée ainsi qu'une jeunesse lisse et éclatante. (Heine, 2015, p. 93)

La maîtresse dépravée s'arrime à cette idée de femme-objet, l'une des représentations les plus présentes au cinéma. Elle est objet de désir pour les personnages masculins et se prête facilement aux relations sexuelles. De plus, ce stéréotype exprime les attentes

du désir masculin et ce dernier se traduit par un regard posé sur le corps féminin appelé le « Male gaze », concept défini par Laura Mulvey :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is style accordingly. In the traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. (Mulvey, 1999, p. 837)

Le personnage féminin qui est présenté par le biais du « male gaze » et qui est vu comme une femme-objet entre dans le stéréotype de la maîtresse dépravée. Mais que représente spécifiquement ce stéréotype dans un récit cinématographique ?

Comme je le traiterai dans les prochaines pages du présent chapitre, la maîtresse dépravée prend plusieurs formes, se rassemblant toutes sous l'idée d'une volonté de montrer son corps sans s'engager dans une relation conjugale et familiale avec un partenaire et en présentant des aspects physiques cadrant avec un modèle restreint de beauté féminine. Pour comprendre ce modèle de beauté, la définition de Sophie Heine dans son ouvrage *Genre ou liberté : vers une féminité repensée* explique bien les différents critères auxquels sont soumises les femmes :

Pour qu'une femme ait de la valeur, elle doit être belle et le rester le plus longtemps possible. En outre, la beauté est désormais associée à des critères étroits et extrêmement difficiles à remplir : minceur, épilation parfaite, cheveux

soyeux, peau lisse, poitrine généreuse... Les images de femmes conformes à ces nouveaux critères, devenues les normes officielles du complexe industriel de la mode, ont envahi les écrans de télévision et de cinéma, les journaux et les magazines... Il est devenu littéralement impossible de les éviter. Les représentations de « beauté parfaite » qui nous sont vendues quotidiennement ne sont pas non plus neutres culturellement, tant y sont omniprésentes la blancheur et la blondeur.(Heine, 2015, p. 73)

Ce modèle de beauté renvoie à l'idée que les femmes sont régulièrement sujettes aux critiques négatives ou positives en raison de leur apparence comme le souligne l'autrice dans le même ouvrage.

Ces personnages féminins incarnent des rôles sexuels, objets de désirs souvent enclins à divers fantasmes ou sur lesquels les personnages masculins projettent leurs multiples fantasmes. Ces personnages sont souvent les femmes avec qui les maris trompent leur épouse ou incarnent un modèle sexuellement irrésistible pour le personnage masculin qui veut la posséder à tout prix. Dans ce chapitre, j'explorerai trois principaux personnages féminins qui cadrent avec ce stéréotype dans les films québécois populaires des dernières années. Je montrerai également qu'il en existe d'autres appartenant à ce stéréotype dans les sept films formant mon corpus en abordant quelques autres cas, puis je me pencherai sur deux personnages féminins qui offrent des variations du stéréotype de la maîtresse dépravée.

2.1 Le stéréotype de la maîtresse dépravée

2.1.1 Marie-Josée, une vie seule et ratée

Afin de broser un portrait clair du stéréotype de la maîtresse dépravée, je vais analyser principalement trois personnages qui cadrent bien avec le stéréotype dans des films québécois populaires des dernières années. Je vais d'abord aborder Marie-Josée, personnage secondaire du film de Nicolas Monette, *Le trip à trois*. Je commence cette démonstration avec ce film puisqu'il me permet de montrer la manière dont un personnage féminin, incarnant la maîtresse dépravée, contraste avec un personnage féminin n'arrivant pas à définir sa sexualité et à la vivre.

Ce film raconte l'histoire d'Estelle, une femme de 34 ans qui a l'impression que la vie lui échappe : elle n'a pas le travail qu'elle souhaiterait avoir, elle ne sent pas assez bien pour son conjoint et elle doit gérer le tempérament de feu de sa fille bagarreuse. Le soir de son anniversaire, elle découvre que son mari, Simon, se masturbe en cachette. Cette révélation lui donne l'impression d'être ennuyante du point de vue sexuel. Pour sortir de sa zone de confort et s'épanouir, elle se lance le défi de faire un « trip à trois ».

Marie-Josée est la sœur d'Estelle. Rapidement, on nous la présente comme un être à part, en opposition à sa sœur. Marie-Josée est à l'aise avec son corps et la

sexualité, n'a pas d'enfants et est incapable d'avoir une vie stable. Dès les premières scènes du film, Estelle présente sa sœur sous un mauvais jour. Alors qu'elle rentre chez elle en grondant sa fille qui a encore eu des problèmes à l'école et que celle-ci lui réplique qu'elle suit les conseils de sa tante, Estelle lui rétorque : « Tu peux pas écouter matante Mari-Jo, elle a pas d'allure. Elle a pas de job, pas de chum, pas d'enfants. Elle donne des bisous à plein de messieurs. » (07 : 46) Sa fille s'étonne alors : « Comme une prostituée ? » (07 : 51) Cette scène se déroule sous les yeux des amis d'Estelle, de Simon et de Marie-Josée elle-même, tous réunis pour célébrer l'anniversaire d'Estelle qui ne sait pas qu'ils sont là. L'amie d'Estelle, Myriam, révèle leur présence pour dissiper le malaise grandissant. Dans cette scène, il est clair que le personnage de Marie-Josée n'est pas vu comme une mère ou encore une femme respectable par sa sœur. Étant donné que Marie-Josée a plusieurs conquêtes, qu'elle n'est pas stable dans ses relations amoureuses et qu'elle n'a ni carrière et ni enfant, elle semble avoir une vie ratée. Cela montre l'opposition entre une femme qui a des relations sexuelles et une autre qui n'en a pas. Les femmes qui sont plus libres sexuellement ne correspondent pas au statut d'épouse et on s'attend à ce qu'elles ne réussissent nulle part, d'où le commentaire d'Estelle qui détruit la crédibilité de Marie-Josée aux yeux de sa fille. En effet, puisque Marie-Josée n'a pas d'enfants, Estelle croit qu'elle ne connaît rien à la vie.

Quand Estelle décide de faire un « trip à trois », Marie-Josée est la mieux placée pour l'aider à s'ouvrir à ses fantasmes et trouver des partenaires potentiels, accompagnée de leurs amies. Tout au long du film, on note la flagrante différence entre les deux sœurs et les commentaires de Marie-Josée montrent à quel point elle est à l'aise avec la sexualité et est agente de sa sexualité. On peut le voir principalement dans trois scènes du film où Marie-Josée essaie de donner des conseils à Estelle pour que celle-ci parvienne à réussir son défi. La première scène se déroule après la décision d'Estelle d'avoir une relation sexuelle à trois. Estelle cherche une partenaire féminine pour cette expérience sexuelle, mais aucun des choix qu'elle présente à ses amies ne les satisfait. Rapidement, on comprend qu'Estelle n'a pas confiance en elle et préférerait que l'autre femme soit moins belle qu'elle pour être le centre d'attention. Marie-Josée la détrompe en lui disant : « L'important, ce n'est pas d'être la plus belle, mais d'être la plus cochonne. » (33 : 01) Cette remarque amène l'un des aspects importants de la maîtresse dépravée, celui de correspondre à la femme « cochonne ». En dehors du fait que la maîtresse dépravée incarne un modèle de beauté qui fait chavirer les convictions du héros masculin, un des aspects souvent mis de l'avant est celui de la capacité du personnage féminin à entreprendre les rapports sexuels et à donner du plaisir à son partenaire. Alors que le terme « cochonne » semble correspondre à cette idée d'une femme qui aime la sexualité, il semble malheureusement s'arrimer avec l'idée de vouloir faire plaisir à l'autre personne, à l'homme. Comme présenté dans le film *Le Mirage*, dans la conversation entre Patrick

et son ami, les hommes semblent rechercher la « cochonne » à l'intérieur des femmes comme si ce terme désignait une bête cachée qui serait prête à tout pour faire plaisir et donner vie aux fantasmes des hommes. Dans le film *Le trip à trois*, il va rapidement devenir évident que, même si Estelle se cherche et veut s'épanouir sexuellement, elle cherche surtout à remettre du piquant dans son couple puisqu'elle note que son mari préfère s'adonner à des plaisirs sexuels en solitaire plutôt qu'avec elle — mais j'y reviendrai dans le troisième chapitre. Pour Marie-Josée, Estelle est coincée, incapable de se sortir de cette vie qui tourne seulement autour de son travail et de sa famille. L'idée de la « cochonne » est une facette inexplorée pour Estelle, mais elle convient parfaitement à la manière qu'a Marie-Josée d'aborder la vie. Marie-Josée essaie de faire comprendre à sa sœur qu'elle doit renverser la situation et devenir celle en quête du potentiel sexuel des autres pour trouver son partenaire. À ce moment, les paroles de Marie-Josée sont très intéressantes. En effet, celles-ci donnent des pistes de solution pour sortir les femmes du regard masculin et devenir des personnages ayant leur propre capacité d'agir et d'accepter ou de refuser des relations sexuelles selon leurs désirs. Si les personnages féminins étaient plus agentes de leur sexualité et ne laissaient pas les personnages masculins déterminer leur rôle, Marie-Josée et Estelle échapperaient aux stéréotypes. Cependant, Marie-Josée ne pousse pas Estelle à dire ce qu'elle veut et à refuser d'être ce qu'on attend d'elle. Elle essaie plutôt d'expliquer à sa sœur la manière dont elle pourrait se rendre attirante et charmer la gent masculine.

Dans une scène, alors qu'Estelle n'arrive pas à trouver un candidat masculin pour sa relation sexuelle à trois, Marie-Josée lui propose de demander à son ostéopathe. Toutefois, Estelle ignore la façon de s'y prendre et Marie-Josée lui montre une technique pour séduire un homme. Elle lui affirme ceci : « En passant, quand tu regardes un homme, faut que tes yeux disent je suis prête à aller loin, bien loin. Tu fais pas tes yeux de chien battu. » (42 : 36) Estelle n'est pas certaine de comprendre; Marie-Josée expérimente donc sa technique infailible sur un homme qui semble la remarquer. Toutefois, lorsque Marie-Josée s'avance pour prendre contact avec lui, il est rejoint par une autre femme qu'il serre dans ses bras et Marie-Josée change subitement de direction. Dans la scène suivante, Estelle essaie la technique de sa sœur et réussit à charmer un de ses collègues qui pourtant n'avait pas d'intérêt pour elle quelques jours plus tôt. Cette scène aide Estelle à se positionner comme maîtresse dépravée aux yeux des hommes comme sa sœur le lui a montré. On comprend que Marie-Josée essaie de lui inculquer une méthode de séduction qui dévoilerait au partenaire masculin son intérêt pour la sexualité. Marie-Josée prend alors le statut d'objet de désir et forme une relation avec ses prétendants où elle a le rôle de maîtresse, c'est-à-dire une relation axée sur la sexualité.

La dernière scène pertinente pour démontrer la manière dont est représentée la maîtresse dépravée à travers le personnage de Marie-Josée dans *Le trip à trois* est celle où Estelle fait passer des entrevues à des femmes au restaurant. Découragée d'être

incapable de trouver une candidate potentielle à son projet de triolisme, Estelle déclare à sa sœur et à son amie, Émilie, qu'elle a essayé, mais qu'aucune aspirante ne lui plait. Immédiatement, Marie-Josée l'accuse de vouloir se dérober et dit que son attitude la déçoit, puisqu'elle pensait qu'Estelle faisait enfin quelque chose pour elle-même, afin de se sentir bien dans sa peau. Estelle traite alors sa sœur de narcissique et explique qu'elle préfère faire passer les autres avant son propre bien-être. Marie-Josée rectifie en lui déclarant qu'Estelle ne pense jamais à elle. Elle en rajoute en lançant : « T'es pareille comme maman. Retourne donc dans les années 50 rouler des tartes pour ton petit mari. » (55 : 44) Par ce dialogue, on comprend que la manière dont sa sœur agit est synonyme de soumission pour Marie-Josée. En effet, pour cette dernière, être sexuellement libre, c'est jouir d'une liberté à tous les niveaux, ce qui explique l'absence d'enfants et de conjoint. Les deux sœurs vont continuer à s'accuser mutuellement pendant quelques minutes. Marie-Josée revient continuellement avec l'idée qu'Estelle faisait enfin une chose pour elle-même. Elle lui dit également de lâcher les tâches ménagères et de se « déniaiser ». Une fois de plus, Estelle dépeint un portrait de sa sœur en accord parfait avec le stéréotype de la maîtresse dépravée : « Ça t'a donné quoi de te déniaiser, donc ? Ben rien. Tu as 36 ans : pas de job, pas de chum, pas d'avenir. » (56 : 27) À cet instant, Marie-Josée s'emporte et lui décrit l'opposé, c'est-à-dire la vie que mène Estelle. Celle-ci réitère : « Toi, madame... plotte. Moi, j'ai une famille. Toi, t'as rien. Ton Kilimandjaro, c'est d'apprendre à être une adulte pis d'arrêter de faire chier ta petite sœur. » (56 : 42) Estelle montre par ses paroles à quel point le personnage

de Marie-Josée est isolé en raison de son intérêt pour la sexualité et que pour vieillir, devenir une adulte, elle doit mettre de côté ses pulsions. Cela donne l'impression qu'une maîtresse dépravée n'est pas une femme, une adulte, mais a plutôt un comportement puéril, qui n'a rien d'enviable et n'est pas bien vue par ses pairs. La finalité de la vie des femmes serait d'être responsable et de fonder une famille, ce qui nous renvoie au stéréotype de la mère au foyer.

En somme, Marie-Josée représente la maîtresse dépravée par son pouvoir de séduction et son intérêt sexuel, ce qui a pour effet de la montrer comme hors norme, immature et ayant une vie ratée et seule. Pour poursuivre, je vais me tourner vers un personnage qui incarne plutôt la femme-objet dans son expression la plus basique, Charlène, un des personnages secondaires du film *Le Mirage*.

2.1.2 Charlène, la jeune employée

Comme mentionné plus tôt, un personnage féminin qui va de pair avec la définition de la femme-objet se retrouve également soumis au concept du « male gaze ». C'est cette idée du regard masculin voyeur qui accompagne l'un des personnages secondaires du film *Le Mirage*, de Ricardo Trogi, Charlène. Encore une fois, le film de Trogi est fort pertinent puisqu'il a la particularité de montrer clairement la femme-objet dans sa forme la plus simple et la plus claire.

Charlène est l'une des employés de Patrick qui travaille à son magasin de vêtements. Les spectatrices et spectateurs la croisent à quelques occasions au début du récit avant qu'elle soit mise en évidence dans une scène particulièrement importante du film. On ne connaît pas grand-chose de Charlène et les seuls moments où elle apparaît à l'écran, c'est lorsqu'elle a des interactions avec Patrick à l'intérieur du cadre de leur travail conjoint. Cette relation est basée sur un lien d'autorité puisque Patrick est son patron. D'ailleurs, Charlène l'appelle « monsieur » jusqu'à ce que Patrick lui demande de l'appeler par son prénom. De prime abord, Patrick ne semble pas nécessairement plus attiré par Charlène que par une autre femme. Toutefois, plus il fantasme sur Roxanne, la meilleure amie de son épouse — personnage que j'aborderai d'ailleurs plus tard dans ce chapitre — plus il semble s'intéresser à n'importe quelle femme et à les percevoir comme des objets sexuels. Charlène est soumise au « male gaze » dans ce film. À plusieurs reprises, les spectateurs prennent la place de Patrick, observant Charlène à travers son regard à lui. On sent ce regard de manière plus prononcée à deux moments dans le récit. La première fois, lorsque Charlène vient le voir dans son bureau alors qu'Isabelle quitte la pièce, Patrick en profite pour fixer les fesses de Charlène allégrement. La seconde fois se produit à Québec lors d'un voyage d'affaires. En effet, lorsque Roxanne refuse d'accompagner Patrick à Québec pour un voyage d'affaires concernant les nouveaux produits de son magasin, il se tourne vers

Charlène, prétendant avoir besoin d'un œil de femme. Elle accepte, heureuse de partir en voyage avec lui.

Malheureusement pour Patrick, les choses vont mal pour son magasin et il a trop de dettes, ce qui entraîne un refus de la part des responsables de la chaîne de l'aider avec son magasin. Il est alors évident pour lui qu'il est en faillite. À ce moment-là, on dirait qu'il se produit un déclic chez lui et il décide d'aller de l'avant avec son désir, traversant la barrière, passant de l'homme fidèle à celui commettant l'adultère. Lors d'une soirée, il scrute Charlène qui danse, vêtue d'une robe rouge. On voit ensuite Patrick la suivre vers leur chambre d'hôtel, où il n'y a qu'un seul lit — plus tôt dans le film, Patrick prétend avoir demandé deux lits, mais il n'y en a qu'un seul. On ignore toutefois si ce geste était prémédité ou s'il s'agit d'une erreur de la part de l'hôtel. Dans le couloir, sur le chemin menant à la chambre, le point de vue de la caméra est subjectif, observant une nouvelle fois les fesses de Charlène moulées par sa robe rouge. Dans la chambre d'hôtel, ils ont une relation sexuelle. Charlène se colle à la fenêtre et attend que Patrick la rejoigne. Le personnage féminin se positionne comme objet de désir, prêt à laisser Patrick combler ses besoins à lui. D'ailleurs, pendant l'acte sexuel, Charlène laisse Patrick prendre le dessus. Elle ne s'exprime pas, n'initie pas d'actes sexuels et ne montre pas son propre désir ou ses fantasmes. On ignore même si elle voulait avoir une relation sexuelle avec lui puisqu'on ne sait rien d'elle ni ce qu'elle pense. Elle laisse Patrick choisir la manière dont se déroule la relation sexuelle. De

plus, à la fin de l'acte sexuel, marqué par l'orgasme de Patrick, Charlène se détourne de lui, replace ses vêtements puis part. Elle disparaît du champ de la caméra. Il est difficile de savoir si elle a eu du plaisir pendant le rapport sexuel. Toutefois, il est évident que son plaisir n'est pas la priorité de Patrick qui a eu ce qu'il voulait. Charlène a le rôle d'objet dans cette scène, ce qui rend pertinent le fait de l'inclure dans le stéréotype de la maîtresse dépravée. En effet, Charlène est un personnage dont on ne connaît rien et qui n'est révélé qu'à travers le point de vue de Patrick qui la prend comme un objet pour satisfaire ses besoins et ses fantasmes. Charlène n'est pas présente dans les fantasmes de Patrick, comme l'est Roxanne, mais elle est celle avec qui il saute le pas. Cela le met en confiance, même si on sent un léger regret au retour du voyage d'affaires lorsqu'il imagine ses enfants assis à l'arrière du véhicule. Dans l'habitacle, le malaise est pesant. Il a eu une relation sexuelle avec Charlène, mais celle-ci est désormais inintéressante pour lui qui a obtenu ce qu'il voulait.

Je vais désormais me tourner vers un personnage féminin qui personnifie la sexualité, pas uniquement dans l'esprit du personnage principal, mais également en raison de son métier. La prochaine partie abordera le personnage de Camille dans le film de Denys Arcand, *Le chute de l'empire américain*, une « escort girl » (escorte féminine).

2.1.3 Camille, l'« escort girl » typique

Une autre des façons de représenter la maîtresse dépravée est celle de lui donner le métier d'escorte, de prostituée ou plus généralement d'une travailleuse du sexe. Ces personnages féminins incarnent les fantasmes des héros masculins et correspondent à des modèles de beauté qui présupposent une femme sexuellement désirable et irrésistible.

Le cas qui m'intéresse ici est celui de Camille, aussi appelée par son nom d'escorte, Aspasia, un personnage féminin dans *La chute de l'empire américain* de Denys Arcand. Il est intéressant d'aborder ce film puisqu'il est l'unique film de mon corpus à présenter comme personnage féminin important une travailleuse du sexe.

Ce film met en scène un homme de 36 ans, Pierre-Paul Daoust, fort intelligent, possédant un doctorat en philosophie, mais il n'est pas riche puisqu'il est livreur de marchandise. Un jour, Pierre-Paul tombe sur un cambriolage sur son trajet de livraison et vole l'argent que l'un des cambrioleurs laisse tomber derrière lui. En possession d'une importante somme, il essaie alors d'échapper aux soupçons de la police avec l'aide d'un ex-motard, Sylvain, et d'une escorte, Camille. Pierre-Paul rencontre Camille sur un site après avoir trouvé l'argent et décide de l'engager. Elle a alors un surnom, Aspasia, et est la plus chère travailleuse du sexe de Montréal. Pierre-Paul

s'attache rapidement à elle et désire sans cesse la revoir. Il finit par lui avouer avoir volé l'argent d'un cambrioleur et elle l'aide à essayer de le cacher, s'accrochant à lui. Ils développent une relation, mais il est impossible de dire ce que ressent Camille pour Pierre-Paul, qu'elle aide dans sa mission périlleuse de se soustraire à la police.

Camille incarne la maîtresse dépravée dans sa façon d'être vue comme une femme-objet. En effet, dès le début, on lui attribue le titre d'« escort girl » et c'est de cette manière que le héros masculin va la rencontrer. À ce moment-là, elle personnifie les fantasmes les plus fous de Pierre-Paul qui n'aurait jamais pu la connaître autrement. La première scène où ils se rencontrent, Pierre-Paul est nerveux et Camille essaie de le rassurer en lui disant qu'il n'a rien à prouver et elle lui propose de discuter à la place, lui assurant qu'elle est là pour lui faire plaisir. Pierre-Paul lance alors : « Ben je voudrais pas passer à côté de... » (32 : 15) Elle lui demande de préciser et il lui mentionne le sexe. On comprend dans ce dialogue que l'intérêt de Pierre-Paul pour Camille est sexuel, d'où la sollicitation d'une escorte. Camille initie donc la relation sexuelle en feignant d'être fâchée par ses propos. Ils seront cependant interrompus par l'arrivée impromptue de la police chez lui. Dans cette introduction de leur relation, Camille est vue comme une travailleuse du sexe prête à donner du plaisir à Pierre-Paul, plus à l'aise que lui dans la sexualité et là pour le servir. On ne connaît rien d'elle.

La seconde fois que Pierre-Paul revoit Camille, il l'invite au restaurant. Il est censé lui remettre l'argent pour ses services, mais avoue n'avoir pas donné la somme entière afin de pouvoir la revoir. À la suite de ce repas, les deux personnages partent ensemble se promener toute la nuit pour discuter. Il lui confesse penser souvent à elle. Camille en profite pour lui révéler : « Il y a beaucoup d'hommes qui tombent amoureux de moi en me rencontrant » (49 : 47). Elle ajoute, pour lui expliquer que son sentiment est naturel, mais qu'il n'est pas réel : « Ça dure un mois, deux. Puis, inmanquablement, ils reviennent à la réalité. Des fois, on reste amis. Et quand c'est assez loin pour être sécuritaire, ils m'amènent en voyage. » (49 : 56) Ce que traduit Camille par ce dialogue, c'est le pseudo-sentiment d'amour qui accroche les hommes à ces femmes représentant le stéréotype de la maîtresse dépravée. Elles les intéressent pour leur attirance envers la sexualité, afin de pouvoir avoir des relations sexuelles répondant à leurs fantasmes, mais, un jour, ils reviennent à la réalité. La maîtresse n'est plus aussi intéressante qu'elle le semblait et il devient évident pour l'homme qu'il ne pourrait pas entretenir une relation durable avec elle. Cependant, cela ne décourage pas Pierre-Paul, qui ne sait toujours pas qu'elle s'appelle Camille. Il veut connaître son véritable prénom caché derrière le pseudonyme d'Aspasie. Il dit vouloir mettre un nom sur la femme qu'il va aimer, mais Camille refuse.

Plus tard, la relation entre Camille et Pierre-Paul se développe suffisamment pour qu'il lui fasse confiance et lui parle de l'argent qu'il a volé. Il lui parle également

de Sylvain, un ex-motard sorti de prison qui aide Pierre-Paul à cacher l'argent. Camille croit que Sylvain l'a berné et a pris l'argent de Pierre-Paul. Sylvain prouvera au héros masculin que ce n'est pas le cas et que Camille essaie de lui monter la tête contre lui. Camille réplique qu'il a vu trop de films et ajoute : « Dans les films, la mauvaise fille fait accroire au gars qu'elle est amoureuse de lui pour se sauver avec l'argent. Parce qu'évidemment, la seule chose qui intéresse une escorte, c'est l'argent. » (58 : 13) Ce constat de croire que les travailleuses du sexe sont uniquement intéressées par l'argent et non les relations amoureuses, qu'elles vont jusqu'à prétendre pour obtenir leurs gains, est pertinent puisque, malgré tout, c'est ce qui définira le personnage de Camille. Elle affirme que ce n'est pas le cas, mais en mettant cette scène en relation avec une autre, on découvre quelque chose d'intéressant sur la construction du personnage de Camille.

Dans cette autre scène, Pierre-Paul vient rendre visite à Camille dans le condominium qu'elle possède. Elle lui explique qu'elle a été mariée à un homme plus âgé, mais riche. Lorsque Pierre-Paul essaie de comprendre les raisons qui l'ont poussée à l'épouser, elle lui révèle ceci : « Ma mère, elle était convaincue que la seule sécurité pour une femme, c'était d'épouser un millionnaire pis d'avoir un contrat de mariage en béton. » (1 h 7 min 57 s) Cette phrase dite par Camille est fort révélatrice de ce qu'elle est en train de faire dans le récit, comme une mise en abyme. Tout au long du film, elle ne semble pas s'intéresser véritablement à Pierre-Paul et s'accroche particulièrement à

lui au moment où il lui confesse avoir volé l'argent d'un cambrioleur. Elle ne témoigne jamais de sentiments amoureux pour lui, ne prétend jamais qu'elle va passer sa vie avec lui et n'a pas non plus de projets d'avenir. Elle feint l'indifférence, mais s'anime lorsque les conversations concernent l'argent. Elle n'est pas mauvaise et aidera même les itinérants avec Pierre-Paul, mais la première raison qui la pousse dans ses bras ne paraît pas motivée par un sentiment amoureux. Cela renforce l'idée que la maîtresse dépravée, même si elle prend la forme d'une travailleuse du sexe, ne semble pas correspondre à l'image d'une partenaire amoureuse ou d'une épouse.

D'ailleurs, dans une scène, Pierre-Paul n'aime pas savoir qu'elle voit d'autres hommes encore, qu'il n'est pas le seul. Seulement, Camille refuse d'abandonner son métier. Elle ne peut pas tout mettre de côté pour lui. Cette profession axée sur la sexualité qui a motivé le penchant de Pierre-Paul au début du film semble handicaper leur relation durant le reste du récit. Malgré la personnalité douce et naïve de Pierre-Paul qui le conduit à accepter les agissements de Camille, on sent son envie de la faire basculer dans un modèle de femme qui ne souhaite pas d'autres hommes dans sa sexualité. On sent le dilemme dans la relation entre Camille et Pierre-Paul.

Dans ce film, on note que le personnage de Camille incarne le stéréotype de la maîtresse dépravée aux yeux du héros masculin, mais qu'elle est capable de poser ses limites et de choisir son propre chemin. La maîtresse dépravée semble souvent moins soumise que le stéréotype de la mère au foyer, plus encline à vivre sa vie comme elle

le veut. Cependant, les personnages féminins qui entrent dans ce stéréotype ne peuvent pas avoir de carrière vue comme professionnelle (en dehors du travail du sexe), comme on l'a vu avec Marie-Josée, sont utilisés comme des objets répondant à un désir, comme avec Charlene et Camille, en plus de ne pas s'accorder avec l'idée d'un partenaire amoureux, qui semble être associée plutôt au stéréotype de la mère au foyer.

Même si un ancien client de Camille a l'impression que Pierre-Paul est l'homme de la vie de Camille, celle-ci ne l'exprime pas et ne le confirme pas aux spectateurs. À la fin du récit, Camille et Pierre-Paul sont dans un parc. On voit dans le regard de Pierre-Paul qu'il est heureux d'être avec elle. Cependant, Camille est impassible. Elle finit par sourire, mais il est impossible pour les spectatrices et spectateurs de savoir si les sentiments de Pierre-Paul sont réciproques. On est alors déçu qu'il ait embauché une travailleuse du sexe, mais qu'elle ne soit pas tombée amoureuse de lui.

Maintenant que j'ai fait le tour des trois personnages reflétant plusieurs facettes de la maîtresse dépravée, je vais aborder brièvement quelques autres maîtresses dépravées présentes dans les autres films de mon corpus de longs-métrages québécois populaires.

2.1.4 Autres maîtresses dépravées

Dans cette sous-section, je traiterai de trois autres personnages féminins cadrant avec le stéréotype de la maîtresse dépravée de manière à faire un léger survol de mon corpus pour démontrer la présence considérable de ce stéréotype dans le cinéma. En effet, la maîtresse dépravée, comme on l'a vu plus tôt, est l'objet de désir du héros masculin et peut être montrée en décalage avec la mère au foyer pour en faire ressortir les différences. Dans les trois personnages sélectionnés pour étayer la recherche — personnages présents dans trois films de mon corpus secondaire —, on retrouve une femme objet de désir possédant une réputation de fille facile, Sara Delorme dans *1987*, une jeune femme grecque que le héros masculin utilise pour avoir des relations sexuelles, Yourda dans *1991*, ainsi qu'un personnage féminin qui entretient des relations sexuelles avec le héros masculin alors qu'elle est en couple, Pascale dans *De père en flic 2*.

Je m'intéresserai en premier lieu aux deux personnages féminins présents dans le deuxième et le troisième opus de la trilogie autobiographique de Ricardo Trogi, *1987* et *1991*. Ces films poursuivent le récit d'années marquantes dans la vie du jeune Ricardo Trogi. *1987* se déroule alors que Ricardo termine son secondaire et doit choisir ce qu'il veut faire de son avenir. Le dernier film, *1991*, suit les aventures de Ricardo à l'université lorsqu'il décide d'aller passer un été en Italie pour accompagner une jeune femme dont il est follement amoureux.

Je vais d'abord me pencher sur le personnage de Sara Delorme dans le second volet, 1987. Sara Delorme est l'un des personnages secondaires du film. Dès le début, elle est montrée comme une jeune femme représentant les standards de beauté et incarnant les désirs du héros masculin. Dans la première scène du film, pendant que Ricardo termine son examen de fin d'année, il balaye la pièce du regard en s'accrochant aux souvenirs de ces années passées à l'école secondaire. Il avoue alors : « Si je veux être bien honnête avec vous autres, l'affaire dont j'allais sûrement m'ennuyer le plus c'était l'ostie de beau cul à Sara Delorme. » (17 : 45) Il en rajoute d'ailleurs en disant : « Sara Delorme, moyenne polissonne. Elle sortait toujours avec des gars du Cégep. Pas juste "frenché", on s'entend. » (17 : 56) Cette voix off qui nous décrit le personnage de Sara Delorme nous en apprend beaucoup, non pas sur elle, mais sur la perception qu'a le personnage principal d'elle en tant que femme. Cette manière de la présenter laisse sous-entendre qu'elle est ouverte à la sexualité, objet de désir du héros et qu'elle entretient plusieurs relations sans s'attacher. On ne l'imagine pas comme une partenaire officielle, mais bien comme un personnage avec qui Ricardo aimerait bien avoir des relations sexuelles. D'ailleurs, c'est ce qu'il va essayer de faire. Il faut comprendre que Ricardo a déjà une petite amie, Marie-Josée, et qu'il souhaite avoir des relations sexuelles avec elle, mais Marie-Josée hésite sans cesse, repoussant le moment, ce qui exaspère Ricardo. Il n'a pas l'intention de la tromper avec Sara Delorme, mais, lorsque Marie-Josée embrasse un autre garçon dans un bar, Ricardo décide d'inviter Sara à un rendez-vous. Il croit lui plaire. En effet, précédemment, elle lui avait dit qu'elle savait

qu'il lui regardait les fesses dans les cours et qu'elle aimait ça. De plus, Sara Delorme a la réputation d'une fille qui a beaucoup de rapports sexuels. Ainsi, il pense pouvoir se venger de Marie-Josée en ayant une relation sexuelle avec elle. L'ami de Ricardo, Dallaire, essaie de le dissuader de faire ça en lui affirmant : « Tout le monde a couché avec. Elle est pleine de bibittes cette fille-là. » (1 h 21 min 46 s) Cela ne décourage pas Ricardo et, au contraire, il lui répond plutôt : « En tout cas, ça me prend une fille de même, une fille qui n'aisera pas. » (1 h 21 min 53 s) Il a alors de hautes espérances quand il se retrouve seul avec Sara dans sa voiture, croyant que son rêve d'avoir une relation sexuelle va se concrétiser. Cependant, les choses ne se déroulent pas comme prévu. Après lui avoir demandé s'il était vierge — ce à quoi Ricardo répond par un mensonge —, Sara l'embrasse. Convaincu qu'elle est prête à avoir des relations sexuelles avec lui, il détache sa ceinture. D'ailleurs, la voix off avance qu'il croyait à ce moment-là qu'il s'agissait d'une vraie « cochonne ». Toutefois, Ricardo avait tout faux, tout comme l'entièreté de leur école qui rapportait des rumeurs à son sujet. Sara Delorme est vierge et n'est pas du tout à l'aise avec la sexualité. Elle panique en le voyant détacher sa ceinture et lui avoue tout. Son blocage envers les parties intimes masculines explique son absence de partenaire à long terme. Cet exemple montre bien la manière dont une jeune femme qui s'affirme et qui est capable d'avoir différents partenaires est vue comme sexuellement active alors qu'en fait rien ne le confirme. Cela renvoie à l'idée que les femmes qui incarnent des idéaux de désir sont forcément enclines à la sexualité. Dans ce cas-ci, la maîtresse n'est pas nécessairement dépravée.

Je vais ensuite poursuivre avec le second personnage pertinent, soit Yourda. Yourda apparaît dans le troisième opus, *1991*. Ricardo rencontre cette jeune femme en Italie où plusieurs étudiants de partout à travers le monde viennent séjourner. Le lendemain d'une soirée bien arrosée, il se réveille à ses côtés dans le lit. Yourda n'incarne pas, pour Ricardo, le modèle de beauté qu'il imagine ni le fantasme de la femme-objet. Il a une relation sexuelle avec elle, mais aurait préféré en avoir une avec son amie à elle qui lui plaisait plus. Dès la scène du réveil où il comprend qu'il a eu une relation sexuelle avec elle, il semble choqué et son haleine le dégoûte. Les interactions qui suivront entre ces deux personnages seront uniquement motivées par des rapports sexuels et aucune relation amoureuse ne sera développée. Par ailleurs, Ricardo n'est pas intéressé réellement par elle. Il veut plutôt réussir à séduire son amie, Marie-Ève, qu'il a suivie en Italie puisqu'il est amoureux d'elle. Yourda n'est qu'une source de divertissement pour lui. Cependant, on sent que du côté de Yourda les choses sont différentes. Bien qu'elle accepte d'avoir des rapports sexuels et n'est pas dérangée par leur relation axée sur la sexualité, elle semble heureuse lorsque Ricardo lui affirme que Marie-Ève n'est pas sa petite amie et ravie lorsqu'il accepte de la revoir. Plus tard dans le film, elle lui avoue qu'elle l'aime beaucoup et il lui répond la même chose. Cependant, les spectateurs et spectatrices savent que ce n'est pas tout à fait le cas. Il l'aime bien pour satisfaire ses besoins, mais il n'a que Marie-Ève en tête. Elle est une distraction en attendant.

À la fin du film, lorsque Ricardo quitte le pays pour retourner au Québec, Yourda l'attend sur le quai de la gare. Elle lui dit qu'il va lui manquer et lui donne son adresse, au cas où il déciderait de voyager en Grèce ou s'il avait envie de lui écrire. Cependant, Yourda n'est pas dupe. Elle a conscience qu'ils ne se reverront pas. Dans son cas à elle, ce n'est pas qu'elle ne voudrait pas être sa partenaire amoureuse, mais c'est plutôt Ricardo qui n'en a pas envie et qui ne veut pas partager avec elle une relation axée sur autre chose que des rapports sexuels. Yourda l'accepte, mais est-ce que cela la satisfait ? Cela reste incertain et nébuleux. Avant qu'ils ne se quittent, Ricardo a un élan romantique et lui demande si elle va rester avec lui pour attendre le train. Yourda refuse, trouvant cela trop romantique, ce qui la maintient dans son stéréotype de maîtresse qui n'accède pas au romantisme et qui n'en veut pas. Ricardo prononce alors son prénom et elle se fâche puisqu'on apprend que Yourda n'a rien avoir avec son vrai prénom — on ne l'apprend d'ailleurs jamais. Le personnage féminin devient encore plus dénaturalisé, accentuant l'idée qu'on ne connaît rien d'elle, pas même son véritable prénom.

Le problème des deux personnages féminins abordés, c'est que ces femmes sont si bien ancrées dans leur stéréotype qu'on se méprend sur qui elles sont et on ne connaît rien d'elles en dehors de la relation qu'elles ont avec le héros masculin, Ricardo. Au contraire, les personnages masculins du récit, tels que les amis de Ricardo, sont plus

profonds et réfléchis. Leurs aspirations sont même décrites. Ils existent hors de leur lien avec Ricardo. On assiste à divers moments de leur vie qui n'impactent pas nécessairement directement la vie de Ricardo.

Pour terminer ce bref survol des autres personnages féminins correspondant au stéréotype de la maîtresse dépravée, je vais regarder rapidement le personnage de Pascale, dans *De père en flic 2*.

Ce film, réalisé par Émile Gaudreault, est la suite du premier volet. Dans le premier film, Jacques et Marc, un père et un fils policiers, s'embarquent dans une aventure rocambolesque en s'infiltrant dans un camp qui vise la reconstruction des liens entre père et fils afin de faire parler l'avocat d'un groupe de motards. Dans le second film, le même scénario se répète, mais, cette fois, il s'agit d'un camp pour aider les couples à se reconstruire. Ainsi, Marc s'y rend avec sa petite amie, Alice, et son père, Jacques, prend la place d'un des psychologues responsables de leur groupe. Dans ce film, Jacques et Marc essaient de soutirer des informations à Martin Germain, le bras droit du chef de la mafia. Ce dernier vient au camp afin d'aider son couple qui bat de l'aile. Sa petite amie, Pascale, est celle qui m'intéresse pour cette analyse. Il est pertinent d'aborder brièvement Pascale puisqu'elle représente une maîtresse dépravée, vu sa capacité de séduction et sa position d'objet de désir pour Martin, et également pour Jacques. Elle entretient aussi plusieurs relations en même temps.

Pascale est la petite amie de Martin, un membre dangereux de la société, un « bad boy ». Elle ne cadre pas avec l'idée d'une femme respectable étant donné qu'elle fréquente des criminels. Toutefois, sa relation avec Martin est ternie par le fait qu'il l'a trompée avec deux femmes en même temps, ce qui a brisé leur lien. Pascale essaie de réparer leur relation en venant au camp. Toutefois, elle développe une attirance pour Jacques, malgré leur différence d'âge, et devient une tentatrice, une séductrice tout au long du récit. Ils ont des relations sexuelles, au grand désarroi de Marc qui croit que son père est en train de mettre en péril leur mission. Jacques a l'impression de partager une connexion avec elle et souhaite poursuivre, mais elle tergiverse toujours entre Martin et lui. Pascale cadre avec le stéréotype de la maîtresse dépravée, car elle offre l'image d'une séductrice infidèle capable de dérouter même le célèbre Jacques Laroche. À la fin du film, on comprend que Pascale joue un jeu depuis le début, feignant cette relation avec Martin. En plus d'être une policière en charge du dossier, elle devient libre pour Jacques, effaçant cette idée de n'être qu'une maîtresse, en quête de relations sexuelles. Cependant, elle n'atteindra pas le statut de partenaire à la fin du film. En effet, même si Jacques voudrait bien qu'ils soient ensemble, Pascale n'est pas d'accord, refusant d'être en couple avec lui, gardant alors ce statut de maîtresse, de partenaire non officielle. Elle insiste d'ailleurs pour qu'il lui soit fidèle, mais qu'elle ait la liberté, elle, de pouvoir aller voir ailleurs, lui permettant de garder son côté de maîtresse dépravée.

Ces trois personnages féminins présents dans les films québécois populaires nous montrent diverses façons qu'a le cinéma, et principalement les réalisateurs masculins, de mettre en scène le stéréotype de la maîtresse dépravée. Je vais désormais aborder deux derniers personnages en relation avec le stéréotype de la maîtresse dépravée, deux personnages féminins qui poussent ce stéréotype plus loin en offrant des variations marquées.

2.2 Variations de la maîtresse dépravée

Dans cette deuxième partie du chapitre, je vais me pencher sur les deux personnages féminins qui, à mon avis, sortent légèrement des sentiers battus de manière à ouvrir le champ des possibles pour la représentation des femmes dans le cinéma, plus précisément celui québécois. À l'aide des observations tirées des précédents personnages, je serai en mesure de mettre en lumière les différents aspects de ces personnages féminins qui viennent transformer le visage du stéréotype de la maîtresse dépravée. Dans un premier temps, je vais analyser une seconde fois le personnage de Dominique, la femme du frère le plus âgé, Rémi, dans le film *Les 3 p'tits cochons 2*. Bien qu'elle ait été abordée dans le précédent chapitre, je n'ai pas traité plus en détail de sa facette de maîtresse dépravée et c'est ce que je vais faire dans ce premier segment. Dans un second temps, je vais étudier le personnage de Roxanne, personnage du film

Le Mirage, l'amie d'Isabelle, celle de qui s'éprend Patrick Lupien, le héros masculin. J'ai glissé quelques mots sur elle, mais je vais, dans le deuxième segment de cette partie, approfondir la manière dont elle semble entrer dans le moule de la maîtresse dépravée, tout en étant véritablement en biais, hors d'atteinte des stéréotypes en général.

2.2.1 Dominique et le renversement du stéréotype de la femme-objet

Comme vu plus tôt dans ce mémoire, Dominique est l'épouse du frère aîné, Rémi, l'un des protagonistes du film *Les 3 p'tits cochons 2*. On a vu que, dans le premier volet, Dominique entre dans le stéréotype de la mère au foyer et que ce n'est qu'au deuxième opus qu'elle s'affranchit des barrières qui la retenaient prisonnière de ce stéréotype. Mettant hors de sa vie Rémi, elle bascule du côté du stéréotype opposé, la maîtresse dépravée. Ce basculement a lieu lorsque le plus jeune frère, Christian, développe une attirance au point de l'observer alors qu'elle prend sa douche. Dominique, le surprenant, se fâche, mais c'est le commentaire avant de retourner dans la maison qui la fait sourire et enclencher le processus. Il lui avoue qu'il trouve son corps attirant. À ce moment-là, Dominique dévoile une tout autre facette de sa personnalité cachée dans le premier opus. Cette mise en scène du stéréotype de la maîtresse dépravée est déployée dans plusieurs scènes. Dominique incarne désormais la femme séduisante pour le héros masculin et perd toutes les caractéristiques de la

mère au foyer qu'elle avait avec Rémi. Cependant, ce qu'il est intéressant de noter à travers ce personnage, c'est la manière dont elle subvertit les rôles sexuels dans un deuxième temps.

Dominique est plus âgée que Christian qui est le plus jeune frère de la fratrie. Bien que son âge ne soit pas explicitement dévoilé, les commentaires que cette dernière émet lorsqu'elle se rend compte que Christian l'a observée sont révélateurs : « Ben oui. Parce que ta vieille belle-sœur dans sa douche, c'était pas assez excitant, ça, j'imagine ? » (20 : 23) Pour Dominique, sa capacité de séduction est directement impactée par son apparence et son âge. Christian lui prouvera alors que son âge ne fait pas d'elle quelqu'un de moins intéressant pour lui. Cela est pertinent dans la mesure où il est rare que le cinéma nous offre des héros masculins entretenant des relations sexuelles et passionnées avec des femmes plus âgées qu'eux. Dominique représente le stéréotype de la femme-objet à travers le regard voyeur du héros masculin, mais elle renverse également la situation pour devenir en contrôle et ne plus être seulement objet de désir, mais sujet.

Je vais analyser plus en détail trois moments marquants du film qui montre bien la manière dont Dominique interagit avec Christian et change la situation habituellement présentée à l'écran. D'abord, il y a la scène de leur première relation sexuelle, le moment où ils avouent avoir une attirance l'un pour l'autre et où les choses

deviennent réelles entre eux. Christian est dans la cuisine et est incapable de mettre fin à une érection qu'il a en présence de Dominique. La scène se passe le lendemain du moment où Dominique a surpris Christian en train de l'observer sous la douche. L'ambiance est tendue et Christian choisit de sortir de la pièce, incapable de supporter sa condition devant Dominique. Cette dernière le rejoint et essaie de comprendre ce qui se passe. Il avoue alors : « T'es tellement belle. » (24 : 40) À la suite de cette remarque, Dominique l'embrasse. Ils ont ensuite une relation sexuelle. Dominique est libre, n'étant plus en couple avec Rémi. Toutefois, Christian s'inquiète pour sa relation passée avec son frère, mais Dominique n'éprouve clairement plus rien pour ce dernier et se concentre sur cette relation axée sur la sexualité. Elle lui assure qu'elle ne pense pas du tout à Rémi lorsqu'ils sont ensemble. Elle passe de ce qu'on croyait être la bonne épouse, la femme fidèle et éternellement amoureuse de son mari, à une femme libre et indépendante qui a de vraies envies sexuelles. Dominique incarne l'objet de désir du héros masculin. Dans les scènes suivantes, la relation entre les deux se poursuit. D'ailleurs, ils se font presque surprendre par Rémi qui débarque dans son ancienne demeure à l'improviste. Christian se cache, et Dominique fait tout pour éviter que les deux hommes se croisent. Après cette mésaventure où le couple est parvenu à garder leur secret, Christian se sent coupable. Dominique montre alors ce côté détaché, aguicheur de la maîtresse dépravée qui semble n'avoir aucune morale, se souciant peu de ce que Rémi peut ressentir et voulant poursuivre sa relation avec Christian. En effet, pour stimuler Christian et lui faire oublier son frère, elle s'habille en petite tenue,

grimpe sur le lit et l'invite à la rejoindre, le tout de manière sensuelle et gracieuse. Dans cette scène, on met son corps à elle en valeur sous le « male gaze », à travers ce plan de caméra subjectif qui nous montre ce que voit Christian. Ce dernier observait une photo du couple de Rémi et Dominique quelques secondes avant de se laisser charmer par la femme. Il jette alors cette photo sur le sol et un gros plan nous montre le verre fissuré, comme si par cette image on voyait que le cadre de l'épouse de Dominique, celui rattaché au stéréotype de la mère au foyer, avait volé en éclats. Ainsi, il n'y a plus que cette femme reprenant contact avec ses désirs et ses besoins.

Malgré le manque de « female gaze » dans les scènes qui présentent les deux personnages dans leur relation, on sent qu'il y a un renversement. Ce renversement des rôles est visible dans la dernière scène que je voulais aborder pour traiter une dernière fois du personnage de Dominique. Cette scène se situe beaucoup plus tard dans le récit alors que les deux personnages ont une relation ensemble depuis quelque temps. Lovés nus ensemble dans le lit, Christian et Dominique ont une conversation qui dévoile des aspects jusqu'à ce moment inconnus de Dominique. Comme je l'ai mentionné précédemment avec les autres personnages qui incarnent la maîtresse dépravée dans d'autres films québécois, les personnages féminins correspondant à ce stéréotype ont soit des relations sexuelles avec des héros masculins sans vouloir nécessairement d'engagement pour les deux parties ou soit entretiennent une relation avec le héros masculin, mais il ne sera jamais possible pour elle de transcender ce statut pour devenir

une partenaire officielle sans tomber dans la mère au foyer. Dans le cas de Dominique, les choses se transforment. En effet, dans cette scène, Christian lui confesse qu'il se sent bien et insiste pour tenter de lui faire comprendre ce qu'il sous-entend par cette confession. Dominique lui réplique : « T'es pas en train de tomber en amour, là ? » (1 h 1 min 11 s) Il affirme ensuite que c'est peut-être le cas. À cet instant, Dominique ouvre grand les yeux et on ressent son malaise. Elle se détache d'ailleurs de lui. Christian sent que quelque chose ne tourne pas rond et essaie de savoir ce qui cloche. Dominique lui énumère alors des excuses : ils n'ont pas le même âge, ils ne vivent pas dans le même monde et clairement ils ne seront jamais un couple. À cet instant, on sent le vent de changement dans leur relation. Dominique, qui semblait l'objet de désir du benjamin, devient soudainement plus et est capable d'être en contrôle, d'utiliser l'autre. Christian comprend qu'il est devenu l'objet dans cette relation, qu'il a développé des sentiments, mais que ce n'est pas le cas de Dominique. Il dit alors : « Dans le fond, moi, je suis juste... je suis juste un trip de cul, c'est ça ? » (1 h 2 min 18 s) Dominique ne lui répond pas, gardant le silence. Comprenant ce qui se passe et se sentant utilisé, Christian se détourne d'elle. Il lance : « J'aurais dû m'en douter. Je suis juste un objet pour toi » (1 h 2 min 42 s). Cette phrase fait basculer ce à quoi on est habitué dans la relation entre un homme et une femme dans le cinéma. En plus d'être la femme plus âgée, Dominique utilise l'autre, a des relations sexuelles sans vouloir de forme d'engagement et est celle qui refuse la relation entre les deux. Christian, contrairement à Pierre-Paul dans *Le chute de l'empire américain*, ne demandait pas à Dominique de

renoncer à ce qu'elle est ou à sa vie sexuellement active pour le suivre lui dans sa voie. Il ne voulait qu'être avec elle, acceptant ce qu'elle est, sans se soucier d'autres choses. Il a ainsi été celui qui a été blessé dans cette histoire. Par la suite, Dominique calme le jeu et à la fin du film, les deux personnages sont toujours ensemble, mais rien d'indique que Dominique a des sentiments pour Christian ou souhaite s'engager à long terme avec lui.

Dominique s'affirme, est indépendante et veut jouir de sa liberté comme bon lui semble. Elle est en mesure de refuser des engagements amoureux et de choisir les relations sexuelles qui lui font plaisir, jouant ainsi des coudes comme un homme le ferait. Ce n'est peut-être pas tout à fait un bon modèle de suivre l'exemple du personnage masculin pour changer les choses, mais Dominique offre un aperçu de ce qui est un rôle qui va à l'encontre des scripts habituellement présentés à l'écran, oubliant les codes contraignants de genre et les stéréotypes étouffants.

2.2.2 Roxanne, la femme parfaite

Je vais maintenant me pencher sur l'un des personnages féminins du film *Le Mirage*, de Ricardo Trogi, Roxanne. Roxanne est la meilleure amie de la femme de Patrick Lupien, le héros masculin de l'histoire. Patrick est attiré par elle et cette attirance va s'accroître à la suite d'une soirée où est dévoilée la chirurgie mammaire de

Roxanne. Il faut rappeler que le personnage de Patrick est insatisfait de sa vie familiale, conjugale et professionnelle et qu'il s'enferme dans ses fantasmes, principalement générés par les films pornographiques qu'il regarde en cachette. Lorsqu'il se met soudainement à diriger toute son attention sur la chirurgie mammaire de la meilleure amie de son épouse, il finit par développer une attirance et, par le fait même, une véritable obsession pour Roxanne.

D'abord, elle est introduite dans les fantasmes de Patrick, prenant la place des actrices pornographiques, puis elle devient la principale source de ses désirs. Il rêve d'elle constamment, l'imaginant près de lui dévêtue et prête à combler tous ses désirs. On comprend que Roxanne incarne un modèle de beauté et plaît au héros. En effet, Roxanne est toujours présentée comme une belle femme, bien dans sa peau, les seins refaits et fière de sa personne. Elle est toujours coiffée et habillée de manière à mettre son corps en avantage et à ne présenter que sa beauté physique. Toutefois, Roxanne, contrairement aux maîtresses dépravées analysées plus tôt, est mariée et a un enfant. Elle est toujours en couple avec Michel et vit une vie heureuse avec lui. Michel est l'ami de Patrick, mais il ne représente pas une barrière pour ce dernier. Roxanne et Michel ont de l'argent et peuvent se payer tout ce qu'ils veulent. Roxanne travaille dans l'immobilier, réussissant dans sa vie professionnelle, mais, également, elle n'a pas les travers d'Isabelle, l'épouse de Patrick. Elle n'est pas au régime, n'est pas en dépression et n'est pas réticente à toutes formes de sexualité. D'ailleurs, elle est celle qui insiste

pour qu'ils entrent dans le bar que le couple de Patrick et Isabelle voit comme un club échangiste. Elle est celle qui exprime son fantasme d'avoir une relation avec une autre femme en premier. À l'opposé d'Isabelle, personne ne viendra remettre en question la légitimité de ses désirs ou ne la croira incapable d'en avoir.

D'emblée, Roxanne est vue comme la femme parfaite : belle, intelligente et réussissant tout ce qu'elle entreprend. Patrick ne souhaite toutefois pas partager sa vie avec elle. Il veut assouvir le fantasme d'avoir une relation sexuelle avec elle puisqu'il est attiré par son corps et qu'il a développé une véritable obsession pour elle. Il est conforté dans son idée en apprenant qu'elle a déjà trompé Michel par le passé. En effet, alors que les deux couples assistent au match de soccer de leurs enfants, Michel confie à Patrick que Roxanne l'a trompé avec son ex-petit ami. Il affirme lui avoir pardonné puisque ce sont des choses qui peuvent survenir. À cet instant, plus rien ne retient Patrick, car Roxanne semble disposée à avoir des relations sexuelles extraconjugales. Cela renforce l'idée que Roxanne incarne la maîtresse dépravée.

L'aspect pertinent qui diffère dans cette analyse est la manière dont le personnage de Roxanne semble représenter ce stéréotype sans pour autant l'incarner réellement. En effet, dans la scène la plus importante du film où Patrick insiste auprès de Roxanne pour avoir une relation sexuelle avec elle, on constate que Roxanne paraissait entrer dans le stéréotype de la maîtresse dépravée. Toutefois, c'est plutôt

Patrick qui la voit comme ça et l'associe à ce stéréotype. Après de multiples péripéties mettant à rude épreuve le couple d'Isabelle et Patrick, en plus d'enfoncer Patrick davantage dans sa morosité, une occasion se présente enfin à lui. Lors d'une précédente conversation, Patrick a demandé à Roxanne de lui trouver un chalet pour sa famille et de lui dire, seulement à lui, lorsque ce serait fait, prétendant ne pas vouloir faire de faux espoirs à Isabelle. Cette demande n'a rien d'anodin puisqu'il s'agit de la première étape du scénario fantasmé que s'est créé Patrick. En effet, Patrick est incapable d'acheter un chalet puisqu'il est en faillite. Cet aspect prouve que Patrick n'agit pas de manière inconsciente. Lorsque Roxanne trouve enfin le chalet qu'elle croit parfait pour le couple, elle contacte Patrick et lui demande de la rejoindre dans ledit chalet. Patrick voit là une occasion en or de réaliser ses désirs les plus fous. Il ment à Isabelle, feignant avoir une rencontre avec une personne importante pour son magasin, et se prépare pour son rendez-vous. Il se rase même les parties génitales, ce qui d'ailleurs étonne beaucoup Isabelle qui n'est pas dupe. Patrick ensuite se rend au chalet. Les choses semblent d'abord se dérouler comme prévu; Roxanne fait visiter le chalet à Patrick en lui montrant les pièces avec enthousiasme. Pendant cette visite, Patrick ne voit que son désir pour elle. Il la dévore des yeux. De plus, toutes les positions qu'elle prend pour lui montrer l'étendue des lieux ne sont, selon Patrick, que des façons de le convaincre que le désir qu'il entretient pour elle est réciproque et qu'elle n'est pas fermée à une relation entre les deux. La situation va cependant se détériorer, ce que Patrick n'aurait jamais cru possible. En effet, depuis le début du récit, on pourrait penser que Roxanne

sera réceptive à ses avances, car elle est représentée principalement du point de vue de Patrick qui la voit comme une femme ouverte sexuellement et qui a déjà trompé son mari. C'est sans parler du fait qu'elle accepte d'aller jouer au tennis seule avec lui ou encore de lui faire visiter le chalet sans personne pour les accompagner, etc. Cependant, ce n'est pas la réalité. Patrick interprète ce qui se passe à sa manière. Tout ce que Roxanne fait est vu par Patrick comme des indices de son intérêt pour lui et de son envie d'avoir des relations sexuelles avec lui, ce qui est faux. Lorsqu'il décide d'avouer son désir, Roxanne le repousse doucement, mal à l'aise et surprise par ce contact. Patrick ne veut rien entendre, réitérant son désir d'avoir une relation sexuelle avec elle et devenant de plus en plus insistant. Roxanne essaie gentiment de refuser ses avances, mais il l'embrasse affirmant qu'il sait qu'elle en a envie. Cependant, on voit clairement dans le regard de Roxanne que ce n'est pas le cas et elle lui exprime fermement son refus. Toutefois, rien n'arrête Patrick qui est persuadé qu'il y a quelque chose entre eux. Devant l'acharnement de Patrick et ses continuels demandes et attouchements, elle le somme d'arrêter avant de finir par le gifler. Patrick se détache alors d'elle. Roxanne lui crie : « Qu'est-ce que tu fais ? Ça fait trois fois que je te dis d'arrêter. Qu'est-ce que tu fais ? » (1 h 16 min 1 s) Elle lui intime ensuite de partir. Néanmoins, Patrick ne veut pas quitter les lieux et essaie de régler la situation. Courroucée, Roxanne attrape son téléphone et le menace d'appeler la police. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il consent à sortir du chalet.

Par la manière dont Patrick interprète des signaux inexistants de la part de Roxanne, il est intéressant de voir la façon dont le personnage de Roxanne nous est faussement représenté comme une maîtresse dépravée. Comme mentionné plus tôt, Roxanne satisfait les standards de beauté. De plus, elle a subi une chirurgie mammaire, réussit professionnellement et semble plus intéressée par la sexualité. Cette image idéalisée de Roxanne se rapproche du stéréotype de la maîtresse dépravée dans la tête de Patrick puisqu'elle est à l'aise avec son corps et a déjà trompé son conjoint. Cependant, on apprend rapidement qu'elle ne cadre pas du tout avec l'image que Patrick s'est faite d'elle et qu'elle ne correspond pas à ce stéréotype. Roxanne est le personnage féminin qui nous semble le plus près de la maîtresse dépravée, selon les interprétations de Patrick, mais qui s'en éloigne le plus rapidement lorsqu'on constate que le regard de Patrick était biaisé par ses propres envies. Roxanne a beau être à l'aise avec sa sexualité, elle n'est pas dépravée et ne souhaite pas nécessairement avoir des relations sexuelles avec n'importe qui. Elle n'est pas intéressée par la position de maîtresse du héros masculin et tout ce que croyait Patrick à son sujet est faux.

En somme, on constate que le personnage de Roxanne correspond au stéréotype de la maîtresse dépravée uniquement selon le point de vue du personnage de Patrick. Ce n'est pas parce qu'elle est à l'aise avec sa sexualité et qu'elle a déjà eu une relation extraconjugale qu'elle est une maîtresse dépravée. Dans ce film, on voit de quelle manière les héros masculins peuvent influencer la perception des spectatrices et

spectateurs sur les personnages féminins qui sont présentés. En effet, puisque le « male gaze » domine le cinéma, les femmes sont souvent vues à travers ce regard et jugée également par ce dernier. C'est le regard masculin qui vient se coller aux femmes des stéréotypes. *Le Mirage* présente concrètement cette idée. Roxanne était coincée dans ce stéréotype et ce n'est qu'à la fin qu'on a pu comprendre qu'on l'avait associée faussement à une maîtresse dépravée.

2.3 La maîtresse dépravée, un objet de désir

En conclusion, les différents personnages féminins explorés à travers ce chapitre m'ont permis de relever certaines facettes possibles du stéréotype de la maîtresse dépravée. Toujours objets de désir, les femmes qui incarnent la maîtresse dépravée représentent les fantasmes du héros masculin et finissent ou non par les satisfaire. Ces personnages féminins sont toujours associés à une idée débridée de la sexualité et ne vont pas, la plupart du temps, de pair avec une petite vie tranquille ou une vie réussie sous tous ces angles. Que ce soit Charlène, la jeune employée qui a une relation sexuelle avec son patron beaucoup plus vieux, Marie-Josée, ayant une vie ratée et faisant défiler les partenaires sans s'engager, ou encore Camille, qui représente la maîtresse littéralement par le métier qu'elle fait et par son manque d'attachement amoureux envers le héros, chacune d'entre elles sont des femmes en apparence libres,

mais soumises au « male gaze », incapables de se sortir de l'idée qu'être encline aux rapports sexuels est synonyme de fille facile, prête à tout, et risquant de ne pas s'élever dans la société socialement ou intellectuellement.

Avec les deux contre-exemples traités à la fin du chapitre, il est possible d'extraire deux modes de pensées sur la place des femmes dans les représentations cinématographiques. D'une part, avec Dominique, le renversement de son rôle de femme-objet vers la femme-sujet entraîne irrémédiablement une soumission de la part de l'homme ou une utilisation de ce corps masculin pour son plaisir. Même si le personnage féminin s'émancipe ainsi du « male gaze » et le rend agent de sa sexualité, l'idée de rendre l'homme objet n'est pas davantage un modèle de la parité voulue. D'autre part, le personnage de Roxanne s'approche plus d'un modèle de femme hors du stéréotype de la maîtresse dépravée. En effet, elle réussit dans sa vie professionnelle, conjugale et familiale et est capable d'exprimer ses désirs et de refuser ce qu'elle ne veut pas. Il est simplement dommage que ce personnage ait été représenté comme objet de désir et incapable de se sortir de cette idée qu'elle doit succomber aux plaisirs du héros masculin, parce qu'elle représente une maîtresse dépravée aux yeux de ce héros masculin. Elle est seulement parvenue à éviter de subir des attouchements non désirés en menaçant le héros. Il aurait été préférable que ce personnage ne soit pas uniquement jaugé pour son potentiel sexuel, mais plutôt comme une femme à part entière, capable

de vouloir des rapports sexuels, expérimentant de nouvelles choses, mais n'étant pas contrainte par le regard masculin sexualisant.

Dans le troisième et le dernier chapitre de ce mémoire, je vais maintenant me pencher sur le personnage d'Estelle du film *Le trip à trois*, un personnage féminin que j'ai brièvement abordé lors de ce chapitre pour la comparer à sa sœur, Marie-Josée. Ce personnage est le plus près d'une représentation des femmes à l'écran qui s'extrait partiellement des stéréotypes pour se chercher et s'accepter en tant qu'humaine, en tant que femme et découvrir les différents aspects qui font d'elle ce qu'elle est.

CHAPITRE 3

FEMME FRIGIDE

Pour ce dernier chapitre, je vais aborder une tout autre facette de la représentation des femmes à l'écran dans le cinéma québécois populaire, soit un troisième stéréotype en croissance dans les films. Comme il a été vu précédemment, les femmes sont montrées à l'écran principalement de deux manières. Dans un premier temps, les femmes incarnent une mère au foyer, c'est-à-dire une femme désintéressée par la sexualité, sans emploi ou ne réussissant pas professionnellement, et concentrée sur la vie de famille. Dans un deuxième temps, les femmes peuvent être représentées comme une maîtresse dépravée, soit une femme aux relations axées sur la sexualité, sans enfant et en marge de la société par son incapacité à entrer dans le moule de la mère ou de l'épouse. Ces deux manières de représenter les femmes sont opposées et il ne semble pas possible pour elles de trouver un juste milieu. Toutefois, à travers l'analyse de mon corpus, j'ai noté l'existence d'une tendance différente qui pourrait aider les femmes à se détacher de ces deux stéréotypes omniprésents. Cette tendance se développe chez quelques personnages présents dans les films qui composent mon corpus. J'ai nommé ce stéréotype la femme frigide.

Tout d'abord, il faut comprendre que la femme frigide est représentée comme une femme n'éprouvant aucun désir sexuel et n'ayant aucune envie pour les rapports sexuels. Dans son essai *Les filles en série*, Martine Delvaux s'est attardée à la question de la frigidité féminine qu'elle présente comme un fantasme hétéropatriarcal :

Il faut se demander à quoi sert le fantasme de la frigidité féminine ? Quelle utilité y a-t-il à penser une femme sans désir ou une femme qui ne jouit pas, une femme « mal baisée » ? Pourquoi brandir la femme frigide en effigie sinon pour s'acharner à inventer sans cesse une féminité inadéquate, trouée, anormale, l'idée du féminin, donc, comme essentiellement manquant, le tout au profit de l'hétérocentrisme et d'une domination masculine omniprésente, qui sous-entend notre architecture et notre économie sociales ? (Delvaux, 2013, pp. 35-36)

Cette frigidité féminine telle qu'abordée par Martine Delvaux , décrit bien ce qu'est le stéréotype cinématographique de la femme frigide.

Contrairement à la mère au foyer, ce personnage féminin s'affranchit de l'épouse enfermée dans la maison et est pourvu d'une carrière professionnelle, réussie ou non, ou aspire à un métier qui la comblera en plus de sa vie familiale. Cependant, ce personnage féminin est prisonnier de l'idée qu'il ne peut sortir du cadre de l'épouse, de la femme sur qui l'homme peut compter. De plus, il n'est pas représenté comme la maîtresse dépravée qui est libre, agente de sa sexualité et qui répond aux fantasmes des hommes. Toutefois, même si les personnages féminins entrant dans ce stéréotype semblent être plus près de la mère au foyer, ces personnages, malgré leur frigidité,

comblent souvent les besoins sexuels de leur époux — sans nécessairement assouvir leurs fantasmes — et il n’y a pas que le rôle de mère qui leur tient à cœur.

Dans ce chapitre, j’explorerai plus en profondeur un personnage représentant bien la femme frigide dans le cinéma québécois populaire des dernières années, celui d’Estelle dans le film *Le trip à trois*, réalisé par Nicolas Monette. J’aborderai la manière concrète dont s’articule ce stéréotype dans le cinéma. Puis, je me pencherai sur un autre cas de femme frigide que j’ai pu relever dans mon corpus secondaire de films, Alice, personnage du film *De père en flic 2*.

3.1 Les personnages féminins incarnant la femme frigide

Je vais commencer mon analyse en dressant un portrait de ce qui constitue le stéréotype de la femme frigide à partir de différents personnages féminins de mon corpus de films comme il a été fait dans les chapitres précédents. Pour amorcer cette démonstration, je vais me pencher sur Estelle, le personnage principal du film *Le trip à trois*, réalisé par Nicolas Monette.

3.1.1 Estelle : femme frigide en quête de sa sexualité

Je m'intéresse particulièrement à ce film puisqu'à la différence des autres films qui mettent en scène des femmes frigides, le personnage, Estelle, très peu à l'aise avec sa sexualité, cherche à se découvrir et à explorer ses fantasmes. Elle veut changer cette étiquette de femme frigide. Ce personnage est présenté en opposition avec un autre personnage féminin, Marie-Josée, très en contrôle de sa sexualité, mais jugé négativement par ses proches en raison de sa sexualité. En plus de ce contraste entre les personnages d'Estelle et de Marie-Josée — personnage abordé dans le chapitre précédent —, il est important de noter que ce film est le seul de mon corpus à avoir une femme comme personnage principal. Cela signifie qu'il est le seul film de mon corpus traitant de relations amoureuses comme enjeu principal de l'intrigue et détenant plus de 200 000 entrées au Box-Office à mettre en scène une femme dans le rôle principal.

Le trip à trois est un film sorti en 2017 mettant en scène Mélissa Désormeaux-Poulin dans le rôle principal d'Estelle ainsi que Martin Matte dans le rôle de son conjoint, Simon. L'histoire est centrée sur la crise existentielle d'Estelle, tant professionnelle que sexuelle, qui découvre le jour de son anniversaire que Simon a une boîte remplie d'objets sexuels et de films pornographiques et qu'il, vraisemblablement, se masturbe en cachette dans le sous-sol. Estelle a alors l'impression d'être ennuyeuse et souhaite découvrir sa sexualité pour s'épanouir et rallumer la flamme dans son couple. Sur un coup de tête, un soir au bar avec ses amies, elle se lance le défi de faire un « trip à trois ». Elle part alors en quête de trouver les meilleurs partenaires pour

réaliser son défi, sans impliquer son conjoint dans le processus. Par la même occasion, elle essaie d'introduire de plus en plus de nouveaux jeux sexuels dans son couple qui se soldent perpétuellement par un échec cuisant. Au milieu du récit, Simon découvre les intentions d'Estelle et, même s'il est emballé par la nouvelle, il finit par se désintéresser du projet rapidement en étant de moins en moins à l'aise avec cette idée. Lorsqu'Estelle est prête à agir, il essaie de la dissuader de le faire et croit qu'elle souhaite se venger de lui puisqu'il l'a trompée quelques années auparavant. Estelle poursuit toutefois son idée, invitant deux personnes à se joindre à elle pour une relation sexuelle à trois, mais, pendant l'acte, elle sera mise de côté et choisira de quitter le couple pour retourner auprès de Simon.

Pour dresser le portrait du stéréotype de la femme frigide, je vais d'abord explorer quelques scènes qui montrent la manière dont Estelle est perçue comme une femme frigide par son entourage. Ensuite, je vais explorer diverses scènes où Estelle tente de réaliser le défi qu'elle s'est lancé. Certaines scènes traitées offrent plusieurs aspects du stéréotype de la femme frigide qui surgissent pour l'insécuriser ou la faire douter d'elle-même, tandis que d'autres scènes illustrent la manière dont sa confiance en elle se transforme. Finalement, je vais me pencher sur le moment où Simon change d'avis à propos de l'expérience sexuelle à trois et préfère arrêter, ce qui aura un impact sur le défi d'Estelle.

Tout d'abord, la première scène qui m'intéresse est celle où Estelle découvre la boîte secrète de Simon. Il s'agit de la première fois où on comprend qu'Estelle n'est pas vue comme une femme encline à la sexualité. Dans cette scène, Estelle descend au sous-sol pour récupérer des plats de service. Pendant sa recherche dans le placard, elle tombe sur une boîte et y trouve des films pornographiques et une vulve que Simon utilise pour se masturber. Marie-Josée, sa sœur, arrive sur l'entrefaite et elles sont rejointes par leurs amies, Myriam et Émilie. Ses amies essaient de la rassurer en lui disant que c'est normal, qu'il a un jardin secret et que c'est le cas de tout le monde. Estelle confesse alors qu'elle n'en a pas. À cette remarque, Marie-Josée lui mentionne qu'elle devrait en avoir un. Décontenancée, Estelle demande à ses amies : « J'suis tu plate ? » (10 : 46) Myriam agite la tête pour lui signifier que ce n'est pas le cas alors qu'Émilie détourne le regard. Cette dernière jette un coup d'œil en direction de Myriam qui lui dit silencieusement de se taire. Estelle comprend que ses amies essaient de lui cacher ce qu'elles pensent et réalise que celles-ci la trouvent ennuyeuse. Myriam essaie de contredire Estelle, mais Marie-Josée lui dévoile la vérité : « Oui, elle est plate » (11 : 01). Elle renchérit d'ailleurs : « Ah chéri, viens t'en dans chambre. Je t'ai préparé un beau tableau Excel. C'est plate. » (11 : 09) Les commentaires de sa sœur et la réaction de ses amies prouvent à Estelle qu'elle n'est pas considérée, même par ses proches, comme une femme intéressée par la sexualité. On pense plutôt qu'elle préfère travailler et qu'elle est lassante. Ces remarques vont ébranler Estelle qui commence alors à se questionner sur sa manière d'aborder la sexualité.

Dans la scène suivante, Estelle essaie de vérifier auprès de Simon que la perception de ses amies est fausse et que son conjoint a une image différente de sa personne. Cependant, les choses ne vont pas tourner comme elle l'espérait. Lorsque tous les invités ont quitté la maison, Simon et Estelle se retrouvent seuls. Cette scène suit un commentaire de la part de l'ami de Simon, Mathieu, qui révèle accidentellement devant Estelle qu'Alexe, leur collègue, est une femme. Estelle comprend alors que Simon a omis de lui dire et cela l'inquiète. Troublée, Estelle exprime son insécurité par rapport aux propos de ses amies et sur ce qu'elle a découvert dans le sous-sol : « Tu me trouves-tu plate ? » (12 : 49) Simon est alors confus, lui demandant d'où provient cette idée saugrenue. Estelle lui répond : « Je sais pas. J'ai passé la soirée à angoisser sur le bordel... pis... Marie-Pier. » (12 : 53) On comprend alors par les réponses de Simon que Marie-Pier est une collègue avec qui il a trompé Estelle il y a quelques années. Pour régler cette situation, ils ont fait, par le passé, une thérapie de couple qui leur a permis de tourner la page, comme le prétend Simon. Cependant, même si celui-ci essaie de la rassurer, Estelle insiste pour savoir si elle satisfait tous ses besoins, s'il n'y a pas un quelconque fantasme ou désir sexuel qu'elle ne comblerait pas. Simon semble mal à l'aise, détourne la conversation en lui disant qu'elle a des pensées étranges puis il conclut en disparaissant dans le sous-sol, où il y a, bien sûr, la boîte trouvée plus tôt par Estelle. On ne voit pas si Simon l'utilisera, mais la narration nous suggère qu'il y

a un problème d'ordre sexuel entre les deux partenaires et que Simon a préféré fuir plutôt que de discuter de la situation avec Estelle.

La prochaine scène qui m'intéresse est celle où Estelle se rend au restaurant avec ses amies et décide de se lancer un défi afin de s'épanouir sexuellement. La scène commence alors que ses amies lui font des commentaires au sujet de son physique et de sa sexualité. Marie-Josée lui dit : « T'es juste mal arrangée pis tes cheveux là... » (16 : 38), Myriam essaie de tempérer les choses : « T'as juste le phéromone timide. » (16 : 41) et Émilie conclut : « T'es "chick", mais tu pus pas le cul. » (16 : 44) Estelle s'exclame alors qu'elle ne veut pas « puer le cul ». Myriam suggère qu'elle n'a peut-être pas trouvé la source de ses fantasmes, mais Estelle croit plutôt qu'elle n'en a pas. Ce dialogue renvoie à l'idée de la femme frigide : Estelle est vue par les autres comme une femme désintéressée de la sexualité, mais, en plus, elle ne se voit pas elle-même comme un être sexuel. Sa sœur, Marie-Josée, essaie de savoir ce qu'elle pense quand elle a des relations sexuelles avec son conjoint. Estelle ne répond pas à la question, cherchant ce qu'elle pourrait dire. Marie-Josée se moque alors d'elle : « Tu penses à tes armoires de cuisine, hein ? » (17 : 06) Les autres éclatent de rire et Estelle la contredit. On voit une fois de plus, par le commentaire de sa sœur, qu'Estelle est perçue comme une femme obnubilée par son travail et par ses tâches ménagères. Plus tard dans la soirée, éméchée par l'alcool, elle voit un dessin d'une expérience sexuelle à trois dans les toilettes. Pendant qu'elles mangent dans un restaurant-minute encore sous

l'effet de l'alcool, elle pose le défi d'avoir une relation sexuelle à trois. Ses amies ne la croient pas capable de le faire, mais Estelle est confiante : elle va réaliser ce défi. Elle exprime alors ce qu'elle ressent : « J'vas avoir trente-cinq ans, là. J'suis tout pognée, j't'écœurée. La job, la cuisine, ma fille qui arrête pas de se battre, moi qui dors pas. » (19 : 16) Marie-Josée essaie de la toucher, mais elle la repousse avant de reprendre. « Mon chum qui fait sa petite affaire comme si j'existais pas. Quand est-ce qui a le temps de faire ça, lui ? Si je fais pas quelque chose je vais exploser... Je vais faire un "osti" de "trip à trois". » (19 : 30) Elle insiste cependant pour que ses amies ne disent rien à Simon, car elle ne veut pas l'impliquer. Elle croit qu'il va la voir d'un mauvais œil, renvoyant à l'idée qu'une femme qui est intéressée par la sexualité est nécessairement dépravée, mal vue. Alors qu'on pourrait croire qu'elle fait quelque chose uniquement pour elle, elle veut plutôt le faire pour que cela ait des répercussions positives sur son couple. Marie-Josée résume la situation ainsi : « Ok... Tu veux faire un "trip à trois" sans ton chum pour ton chum. » (20 : 06) Estelle approuve ses dires. Par cette remarque, Estelle ne sort pas véritablement du stéréotype de la femme frigide. Malgré le fait qu'elle cherche à conquérir sa sexualité, elle se retrouve toujours sous le regard masculin. Dans un premier temps, elle craint que Simon ne la juge et qu'il ne la voie plus comme avant s'il apprend ses intentions. Dans un deuxième temps, elle veut réaliser ce défi pour stimuler son couple et ranimer la flamme entre Simon et elle. Tout découle du fait qu'elle a trouvé des objets sexuels cachés dans le sous-sol et qu'elle a

eu l'idée de ce fantasme en voyant une dessin dans les toilettes. Elle a alors besoin de découvrir sa sexualité pour faire plaisir à Simon. Cela ne vient pas d'elle.

D'ailleurs, plus tard dans le film, ses amies lui suggéreront d'essayer de nouvelles expériences avec Simon. Estelle tente de préparer une soirée sensuelle avec des chandelles et de l'huile à massage, mais l'expérience prend fin abruptement lorsque sa fille les dérange et que Simon s'endort en attendant qu'Estelle la console. Estelle veut ensuite enduire d'huile le corps de Simon, mais celle-ci est brûlante. Simon se réveille à ce contact chaud et hurle de douleur. Cela montre une fois de plus qu'en raison de sa responsabilité de mère, elle n'a finalement pas pu avoir de relation sexuelle avec Simon.

L'une des bonnes choses qui ressortent de ce défi qu'Estelle s'est lancé est qu'elle développe une plus grande confiance en elle, en son corps et ses capacités. Au fil de l'intrigue, elle est plus audacieuse et s'évalue de plus en plus comme un être humain ayant des besoins et étant capable de mettre ses limites. Dans une scène suivant celle de la soirée romantique ratée, elle ose d'ailleurs dire à Simon tout ce qu'elle n'aime pas dans leurs rapports sexuels. Il s'agit de la scène où le couple assiste au match de football de leur fille. Estelle s'excuse pour la brûlure faite par l'huile de massage la veille et il lui affirme qu'elle peut lui dire s'il essaie des choses qui ne lui plaisent pas. Elle lui dit que tout est à sa convenance. Après réflexion, elle lui énumère une multitude

de choses qu'elle n'aime pas : elle n'apprécie pas sa langue dans son oreille, elle aimerait qu'il se lave le pénis avant leurs rapports sexuels et elle trouve qu'ils font toujours la même chose, ce qui finit par la faire rêvasser pendant l'acte. Elle termine en affirmant qu'elle n'a rien de plus à dire et que tout le reste la satisfait. Simon ne semble pas rassuré par ses paroles et est perturbé par sa franchise.

La confiance d'Estelle augmente au fur et à mesure qu'elle apprend des astuces de sa sœur ou expérimente des techniques de séduction. Lors d'une scène en pleine rencontre d'affaires, Estelle décide d'essayer une technique que Marie-Josée lui a apprise qui consiste à regarder un homme dans les yeux et lui faire comprendre qu'elle est prête à aller loin. Elle tente sa chance sur un de ses collègues masculins qui, plus tôt, ne prenait même pas la peine de la saluer ou de la regarder, comme si elle était invisible. Lorsqu'elle le regarde comme le lui a appris sa sœur, son collègue la remarque et, quand ils sortent de la rencontre, il lui dit qu'ils vont se reparler tous les deux. Cela est une petite victoire pour Estelle qui se détache de son stéréotype de la femme frigide pour devenir attirante et désirable. Cette scène présuppose qu'être frigide sous-entend qu'on est invisible aux yeux des autres, qu'on ne vaut pas la peine d'être séduite et qu'on n'a pas d'estime de soi. On montre que la femme est frigide puisqu'elle est subordonnée à son rôle d'épouse fidèle. Elle ne peut s'en défaire qu'en adoptant un nouveau rôle, celui de la « cochonne ». Cette idée de la femme frigide s'oppose à celle de la « cochonne ». Comme abordé dans les autres chapitres, la

« cochonne » est un terme associé aux femmes qui sont prêtes à tout pour répondre aux désirs et fantasmes de leur partenaire. C'est dans ce contexte qu'apparaît une fois de plus ce terme. Mathieu, l'ami de Simon, est celui qui lui révélera la vérité sur le défi d'Estelle d'avoir une relation sexuelle à trois. Il l'apprend de sa femme et amie d'Estelle, Émilie, et le répète à Simon au travail. Il le croit au courant de la situation et Simon prétend, d'ailleurs, que c'est le cas, ne voulant pas avouer qu'il n'en savait rien. Mathieu affirme alors qu'il n'aurait jamais cru cela possible de la part d'Estelle. Leur collègue, Alexe, présente pendant la discussion, ne comprend pas. Mathieu fait alors des remarques s'accordant avec l'idée qu'Estelle est perçue comme une femme frigide : « Mais tu connais pas Estelle. Tu penserais vraiment pas qu'elle est portée sur le sexe. » (48 : 19) Leur collègue, Alexe, soutient que toutes les femmes ont une « cochonne » intérieure. Dans les films québécois de manière générale, on revient toujours avec cette idée que les femmes sont d'abord considérées comme frigides, mais qu'elles ont toutes ce pouvoir de se transformer en « cochonne » à leur guise pour satisfaire les fantasmes de leur partenaire.

Quand Simon apprend l'idée du triolisme, il est emballé, mais comprend qu'Estelle la lui a cachée. Le couple discute alors de la situation et Estelle décide finalement d'impliquer Simon dans le défi. Ce dernier est d'abord réticent avant de lui proposer une liste de femmes à la forte poitrine et répondant aux critères de beauté de type *Playboy*. Estelle n'est pas enchantée par les propositions de Simon, mais elle

essaie d'inclure les désirs de Simon à son défi. Une scène pertinente qui suit le moment où Estelle et Simon sont désormais tous les deux impliqués dans le projet de l'expérience à trois se déroule lorsqu'ils vont dans un bar de danseuses. Les deux protagonistes passent la soirée ensemble et regardent des femmes danser dans un bar afin d'en choisir une pour leur triolisme. Estelle essaie de s'acclimater à ce lieu et à cette énergie entre eux. Toutefois, quand le couple choisit une femme pour une danse en privé, la situation se déroule différemment de ce qu'avait prévu Simon. Simon et Estelle se retrouvent dans une salle privée avec la danseuse. Estelle lui propose d'avoir une relation sexuelle à trois avec eux, mais la femme se fâche disant qu'elle a une famille. Estelle est surprise et lui explique qu'ils ont, eux aussi, une fille de neuf ans. La conversation change subitement et les deux femmes se mettent à discuter d'enfants entre elles pour le grand déplaisir de Simon. Il tente de faire cesser la discussion et la danseuse s'empporte avant de sortir de la pièce. Cette scène montre la manière dont les femmes qui ont des enfants et qui en parlent perdent toute leur attirance sexuelle. De plus, cela donne l'impression que les femmes n'arrivent pas à abandonner leur rôle de mère et que celui-ci prime sur tout le reste. Dès que les femmes se rapprochent du rôle de mère ou d'épouse, elles deviennent sexuellement lassantes pour les hommes. C'est ce que Simon exprime par son attitude, c'est-à-dire son incapacité à arrimer les deux facettes des femmes ensemble. Bien que dans le stéréotype de la femme frigide, les femmes peuvent réussir professionnellement et dans leur vie de couple, elles ne peuvent être associées à des êtres sexuellement actifs si elles ont une vie de famille ou

sont des épouses. La danseuse du bar transgresse tous les codes et refroidit les ardeurs de Simon.

À la suite de plusieurs mésaventures où le couple ne trouve pas une troisième personne pour leur expérience sexuelle à trois, les deux protagonistes se retrouvent dans une maison avec des inconnus qui veulent faire des échanges de couple. Mal à l'aise, ils vont s'enfermer dans les toilettes. Simon demande alors à Estelle les raisons qui les ont poussés à se retrouver dans un pareil endroit. Il affirme qu'ils vivaient bien avant ce défi. Estelle réplique : « Tu trouves pas que notre vie est plate. Moi, tu me trouves pas plate. » (1 h 10 min 8 s) Il lui répond : « Oui, mais je t'aime plate. » (1 h 10 min 12 s) Estelle croit qu'il est fatigué de la routine et des tâches ménagères et que c'est pour cette raison qu'ils en sont là. Ils découvrent qu'on les observe et s'enfuient. À partir de ce moment-là, Simon est moins enthousiaste à l'idée d'avoir une relation sexuelle à trois. Il ne souhaite plus changer de vie et veut que les choses reviennent comme elles étaient avant.

Plus tard dans le film, Estelle reçoit un appel au travail de Myriam qui a rencontré la femme parfaite avec qui Estelle et Simon pourraient faire leur triolisme. Cependant, cette candidate part bientôt et cela doit se réaliser tout de suite. Incapable de joindre Simon, Estelle surgit à son travail pour lui en parler. Cependant, Simon se dérobe. Il ne veut plus faire cette expérience sexuelle à trois et croit que ça ne peut pas être bon

pour leur couple. Estelle ne démord pas : elle veut qu'il le fasse pour l'encourager dans ses projets à elle. Il déclare : « Refaire la cuisine, ça, c'est un projet. Ça là, c'est juste "fucké". » (1 h 16 min 46 s) Elle explique qu'elle s'est toujours sacrifiée pour les autres et qu'elle fait ça pour elle. Il avoue que ce défi ne l'excite plus sexuellement et que, quand il s' imagine la scène, la situation tourne mal et il est en colère. Fâchée, Estelle le prévient qu'elle le fera quand même, mais sans lui, avec un autre homme. Simon croit qu'elle veut faire ça pour se venger du fait qu'il l'a trompée, ce qui choque Estelle. Il finit par consentir à ce qu'elle le fasse sans lui, si ça la rend heureuse. Toutefois, dès que Simon décide de ne plus s'impliquer dans le défi d'Estelle, ce dernier prend une autre tournure et finira par avorter. En effet, même si elle trouve deux partenaires avec qui réaliser une expérience sexuelle à trois, elle se sent exclue pendant l'acte et décide de quitter la pièce, les laissant entre eux. Même si elle insistait pour dire que ce défi était pour elle, au moment où Simon n'est plus en accord, Estelle n'a plus d'intérêt à poursuivre sa quête.

Je vais terminer le portrait du stéréotype de la femme frigide avec la dernière scène du film qui en dit long sur le positionnement des femmes entrant dans ce stéréotype. Malheureusement, même si ces femmes frigides se détachent de la mère au foyer et que les femmes plus présentes sur le marché du travail ouvrent de nouvelles possibilités pour elles, elles sont toujours soumises au regard de l'homme et à ses désirs. Et cela est vrai même lorsqu'elles ont le rôle de maîtresse et sont à l'aise avec

la sexualité. Dans cette dernière scène, Estelle revient de sa soirée où son projet de triolisme a échoué et entraîne Simon sur le toit de leur maison. Elle lui rappelle la première fois qu'ils ont eu une relation sexuelle et Simon se sent coupable de leur relation déclinante. Estelle affirme que c'est de sa faute puisqu'elle voulait se prouver quelque chose. Ils se disent qu'ils s'aiment et ont une relation sexuelle sur le toit. Une femme passant par là avec sa famille les voit et cela semble provoquer chez elle les mêmes questionnements qu'Estelle.

En somme, ce qui ressort de ce film est le fait que même si les femmes échappent aux rôles de ménagère, d'épouse et de mère, elles seront toujours soumises au regard masculin dans leur sexualité et s'en détacher ne leur permet pas de s'épanouir. C'est uniquement en répondant aux attentes du partenaire légitime que ces femmes frigides sont à leur place. En effet, Estelle prend son envol, mais Simon lui coupe les ailes, la gardant près de lui.

3.1.2 Alice, la petite amie du héros

Je vais désormais me pencher sur un autre personnage féminin présent dans mon corpus secondaire de films québécois populaires pour poursuivre le portrait de ce que représente le stéréotype de la femme frigide.

Le personnage abordé est Alice, l'un des personnages secondaires du film *De père en flic 2*. Je m'intéresse particulièrement à ce personnage qui exerce un métier considéré davantage masculin, soit une femme policière. De plus, elle entretient une relation avec un des héros, une relation où elle a l'impression d'être accessoire et où les relations sexuelles sont présentes, mais sont surtout importantes pour l'homme. Alice est la petite amie de Marc, l'un des deux personnages principaux que nous avons suivis dans le premier opus du film *De père en flic*. Elle est policière comme lui et effectue une maîtrise en gestion de projet. Elle est intelligente, belle, bien dans sa peau et douée dans son métier. Nous avons abordé brièvement la relation entre Jacques, le père de Marc, et Pascale dans le précédent chapitre, montrant la manière dont celle-ci évolue dans le film comme maîtresse dépravée. Pour le cas d'Alice, nous l'associerons davantage au stéréotype de la femme frigide. Bien que les personnages d'Alice et Marc partagent quelques moments intimes dans le film, il est important de noter que la sexualité ne fait pas partie intégrante du personnage d'Alice et est une fois de plus intéressante uniquement pour le personnage masculin. Alice est celle qui exprime un malaise dans leur couple. Elle a l'impression que Marc n'est pas présent mentalement, qu'il a toujours l'esprit tourné vers le travail ou sa relation tendue avec son père. Alice ne peut plus le supporter et pense même à aller « planter sa pancarte sur un autre gazon » (25 : 45). Malgré la tension entre les deux, Alice et Marc sont envoyés en mission pour se rapprocher du bras droit de la mafia dans un camp qui vise à réparer les couples. Cependant, le film ne porte pas réellement sur leurs problèmes de couple,

mais plus sur la relation père et fils de Jacques et Marc qui a un impact direct sur la vie personnelle du fils. Ainsi, le personnage d'Alice se retrouve pris dans une relation amoureuse avec un homme qui ne pense qu'aux problèmes qu'il a avec son père et non à leur relation.

Alice et Marc entretiennent une relation conflictuelle. L'extrait qui m'intéresse dans ce portrait pour comprendre la manière dont Alice interprète ce stéréotype de la femme frigide est lorsque le couple a une dispute le lendemain d'un rapport sexuel. Alice lui dit qu'elle est fatiguée de leur relation et Marc dit ne pas la comprendre : « Non, mais tsé, hier tout va bien. On a du fun, on le fait deux fois. Tout est revenu comme avant. » (1 h 20 min 34 s) Elle lui réplique : « Tu mélanges tout. On a fait l'amour. Ça règle pas tout. » (1 h 20 min 38 s) La situation s'envenime et Alice décide de partir. Marc lui lance alors en pointant ses parties génitales : « Ben ça là, penses-y même pu ! Ok. Oublie ça. Zone interdite madame. » (1 h 21 min 7 s) Nullement impressionnée, Alice riposte : « Maudite bonne nouvelle, ça ! » (1 h 21 min 12 s) Marc change d'avis lui disant que l'accès est illimité pour elle. Par cette conversation, on assume que la sexualité est importante pour Marc, mais que ce n'est pas le cas pour Alice. Cela reprend les stéréotypes genrés qui poussent l'homme à vouloir des rapports sexuels sans cesse, contrairement aux femmes, comme s'il s'agissait de quelque chose d'attrayant uniquement pour les hommes. Par ses paroles, Alice montre qu'elle peut se passer de relations sexuelles, comme si elle en avait seulement pour le plaisir de Marc.

Ce personnage féminin présenté dans cette section a permis de dresser un portrait plus large de la femme frigide qui est de plus en plus présent dans les films québécois. La représentation de ces personnages féminins laisse penser que les femmes ne sont pas naturellement intéressées par les relations sexuelles et que, lorsqu'elles en ont, c'est uniquement pour faire plaisir à leur époux et non pour leur plaisir à elles.

3.2 La femme frigide, une sexualité déterminée par les personnages masculins

Par l'analyse du personnage d'Estelle, j'ai pu mettre en lumière du stéréotype de la femme frigide, un stéréotype de plus en plus présent dans les films québécois. Ce stéréotype fait écho aux deux autres présentés dans les précédents chapitres : celui de la mère au foyer et celui de la maîtresse dépravée. La femme frigide est un mélange des deux, prenant l'aspect désintéressé de la sexualité de la mère au foyer et l'affirmation de soi de la maîtresse dépravée. On lui permet plus de liberté qu'aux deux autres stéréotypes. La femme frigide peut se réaliser dans sa vie professionnelle. Cependant, elle sera toujours soumise au regard masculin, qu'elle accepte sa frigidité ou veuille la dépasser.

Le personnage d'Estelle dans *Le trip à trois* montre bien l'envie de dépasser le stéréotype de la femme frigide, cette idée que la mère et l'épouse n'ont pas d'intérêt pour la sexualité et qu'elles préfèrent se concentrer sur les sphères familiale et professionnelle. C'est ce qui distingue principalement la femme frigide de la mère au foyer. La femme frigide a des relations sexuelles pour son couple, bien qu'elle ait conscience de son absence de désir sexuel, et elle veut avoir une carrière professionnelle. Pour Estelle, cette quête pour découvrir sa sexualité passe par l'envie de satisfaire les besoins de son conjoint et non les siens. Lorsque ce dernier se détache du projet et n'a pas l'impression que ce sera bénéfique pour leur couple, Estelle finit par abandonner, comprenant qu'il l'aime comme elle est et qu'elle n'a pas besoin de changer pour lui.

Le personnage d'Alice dans *De père en flic 2* montre que même si la femme frigide a des relations sexuelles, la privation affectera uniquement le personnage masculin et non le personnage féminin. Cet aspect renforce l'idée que les femmes n'ont pas d'intérêt pour la sexualité autre que pour satisfaire leur partenaire et que ce n'est pas inné chez elle.

Ce qu'il est important de retenir de ce stéréotype est le fait que la femme doit satisfaire le regard masculin et que la sexualité vécue ou non par les personnages

féminins passe par leur partenaire masculin. Tout doit être en accord avec les désirs et les souhaits du héros masculin.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai voulu dresser un portrait des différents stéréotypes féminins présents dans les films québécois populaires des dernières années. Pour y parvenir, j'ai analysé trois stéréotypes dominants, soit la mère au foyer, la maîtresse dépravée ainsi que la femme frigide, tous présents dans mon corpus composé des films suivants : *Le Mirage*, 1987 et 1991 de Ricardo Trogi, *La chute de l'empire américain* de Denys Arcand, *Le trip à trois* de Nicolas Monette, *Les 3 p'tits cochons 2* de Jean-François Pouliot ainsi que *De père en flic 2* d'Émile Gaudreault. L'analyse de cette représentation des femmes à l'écran m'a permis de mettre en lumière ces stéréotypes, de les questionner, et, je l'espère, d'ouvrir le champ des possibles sur la manière de présenter des personnages féminins en plus d'induire l'envie d'un cinéma où les rôles féminins seraient plus diversifiés. Pour ce faire, je me suis d'abord intéressée au stéréotype de la mère au foyer définie comme étant une femme à la maison, sans emploi, s'occupant des enfants et n'ayant aucun désir pour les relations sexuelles. Dans un premier temps, à partir du personnage d'Isabelle, l'épouse du héros masculin dans *Le Mirage*, il a été possible de montrer un exemple parfait de ce stéréotype présent dans le cinéma. Cet exemple a dévoilé que les partenaires des héros masculins doivent passer par le regard masculin pour obtenir une approbation. Elles voient aussi les relations sexuelles comme une tâche parmi tant d'autres dont elles s'occupent et n'expriment

aucun désir ou fantasme sexuel. Dans un second temps, j'ai exploré deux variations du stéréotype de la mère au foyer qui proposent soit des personnages féminins qui se transforment en maîtresses dépravées, comme Dominique dans *Les 3 p'tits cochons 2*, ou soit des personnages féminins réussissant professionnellement, comme Geneviève dans *Les 3 p'tits cochons 2*, mais qui sont incapables de s'affranchir complètement de cette envie de plaire au héros masculin. Ensuite, je me suis penchée sur le stéréotype opposé à celui de la mère au foyer, c'est-à-dire celui de la maîtresse dépravée. J'ai montré que ce stéréotype représente des femmes à l'aise avec leur sexualité, capables d'exprimer leurs fantasmes, mais pour qui il est impossible d'atteindre le statut de partenaire du héros. Par l'analyse de divers personnages féminins de mon corpus, j'ai pu relever que ces personnages sont toujours objets de désir du héros masculin et satisferont parfois ces désirs. Chacune de ces femmes semble s'être affranchie du contrôle masculin en ne formant pas un couple avec eux. Malgré tout, ces femmes sont soumises au regard masculin, à cette envie de plaire, et sont toujours vues comme « débridées ». Certaines variations de ce stéréotype ont été explorées et ont permis de montrer deux manières d'aborder des personnages qui peuvent être perçus comme des maîtresses dépravées, mais qui ne le sont pas. D'un côté, Dominique dans *Les 3 p'tits cochons 2* subvertit les rôles et devient femme-sujet et c'est son partenaire masculin qui incarne alors l'objet dans leur relation. D'un autre côté, dans *Le Mirage*, Roxanne réussit dans sa vie professionnelle, conjugale et familiale et elle est capable d'exprimer ses désirs et de refuser ce qu'elle ne désire pas. On constate d'ailleurs avec ce

personnage qu'elle est vue comme maîtresse dépravée par le héros masculin, mais qu'elle ne l'est pas réellement, prouvant que le regard masculin teinte le jugement que l'on place sur les femmes. Finalement, j'ai terminé cette analyse en abordant le stéréotype de la femme frigide, stéréotype proche des deux précédents, mais ayant plus de liberté dans son métier. Toutefois, la femme frigide, qu'elle soit réellement frigide ou veuille s'affranchir de ce jugement porté sur elle, sera toujours soumise au regard masculin. À travers le personnage d'Estelle dans *Le trip à trois*, j'ai montré que la femme frigide, contrairement à la mère au foyer, a conscience de sa frigidité et peut vouloir la dépasser. Cependant, Estelle part à la conquête de sa sexualité pour raviver son couple et réussir à combler les désirs de son mari, ce qui ne la libère pas du regard masculin. Par ailleurs, le personnage d'Alice, dans *De père en flic 2*, renforce l'idée que les femmes n'ont pas d'intérêt pour la sexualité si ce n'est que pour l'utiliser afin de satisfaire leur partenaire ou le priver en cas de dispute. En somme, les femmes frigides doivent accorder leur vie avec les désirs et les souhaits des héros masculins qu'elles côtoient.

Il m'est impossible de terminer cette analyse sans noter que le cinéma québécois manque cruellement de diversité sexuelle, corporelle et culturelle. En effet, chacun des personnages présentés dans cette analyse — qui ont des rôles secondaires, mais présents tout de même — sont des femmes blanches, hétérosexuelles, cisgenres et satisfaisant les standards de beauté. Même si les mères au foyer sont moins mises en

valeur que les maîtresses dépravées, elles s'accordent toujours avec l'image sociale d'une femme belle et mince. Les actrices choisies pour incarner les personnages féminins à l'écran proviennent rarement de diversité culturelle, rendant invisibles les femmes de couleur dans les normes de beauté. Cette manière de présenter les femmes est un véritable fléau qu'il faut nommer. Comme le dit si bien Martine Delvaux dans son ouvrage *Le boys' club* : « Si la masculinité et la blancheur restent innommées, c'est qu'elles vont de soi, qu'elles n'ont pas à être interrogées; elles existent par défaut. » (Delvaux, 2019, p. 119) Il s'agit du même problème en ce qui concerne la diversité sexuelle. En effet, l'hétéronormativité règne dans le cinéma québécois actuel qui présente très peu de personnages féminins hors de cette contrainte. Bien que le personnage d'Estelle dans *Le trip à trois* cherche à avoir une relation sexuelle avec un homme et une femme et que les personnages de Roxanne et Isabelle échangent un baiser en avouant leur fantasme d'avoir une relation sexuelle avec une autre femme, leur orientation sexuelle n'est pas contestée. D'ailleurs, cela attisera davantage le désir masculin, entrant dans l'idée que l'homosexualité féminine sert à exciter sexuellement les hommes. Force est de constater que les femmes ont très peu leur place dans le cinéma québécois actuel et que c'est encore plus le cas pour les femmes de diversité culturelle, sexuelle ou corporelle.

Pour conclure ce mémoire, je vais aborder une piste de solution au problème de la représentation des femmes dans le cinéma en m'intéressant au concept de Kaja

Silverman, l'« autorship ». Ce concept repose sur l'idée que la personne derrière la caméra, qui est l'auteur ou l'auteure de ce film, influence la représentation des femmes et leur importance à l'écran :

« Although she has no wish to restore the author as the transcendent source of meaning, Silverman asserts that it does matter who is speaking. Not crediting women filmmakers with authorship obviously deprives them of their voice and authority, and also starves recognition of some of the ways in which female subjectivity is inscribed in cinema. Silverman salvages the notion of the director as author and suggests he or she may be regarded as 'one of the speakers of his or her films' (Silverman 1988:202). As she does not wish to dispense with the biographical author altogether, she subtly indicates that the author 'outside' the film is articulated through the author 'inside' the film. » (Chaudhuri, 2006, p. 59)

Plus les femmes seront derrière la caméra à rédiger les scénarios, à cadrer les images, à réaliser et à produire les films, plus les femmes seront représentées hors des stéréotypes actuels et pourront obtenir des rôles justes et des personnages profonds. La même chose se répétera lorsque toutes les femmes, peu importe leur diversité culturelle, corporelle et sexuelle auront une voix derrière la caméra qui pourra se répercuter à l'écran. Les femmes ne sont pas condamnées à être invisibles, stéréotypées et objectifiées. Il est de notre devoir de leur ouvrir la porte au cinéma pour déconstruire le système patriarcal présent dans notre industrie cinématographique.

ANNEXE

Analyse des scènes stéréotypées dans *TITRE DU FILM*

Public cible (est-ce qu'on le discerne clairement ?) :

Nombre d'entrées au box-office québécois :

Titre du film :

Synopsis :

Principaux personnages féminins et leur rôle :

Discours cinématographique	
Comment les femmes sont-elles présentées sous le regard du réalisateur ?	
Décor	
Cadre (objectification de la femme ? <i>Male gaze?</i>)	
Éclairage	
Musique	
Sons	
Type de plan (plans sur le corps féminin ? Façon de montrer les femmes spécifique versus les hommes ?)	
Personnages féminins	
Habillement des personnages	
Maquillage, coiffure, look en général	
Personnages féminins	
Qui sont les personnages féminins, sont-elles les héroïnes ou les personnages	

secondaires entourant le héros ou l'héroïne ?	
Dans quel cadre les femmes sont-elles montrées ? (à la maison, au travail, avec leur(s) enfant(s), etc.)	
Quel type de personnages féminins, par quoi sont-elles définies ? (maîtresse dépravée, femme frigide ou mère au foyer) ?	
Est-ce que les personnages féminins sont importants à l'intrigue, prennent leurs propres décisions indépendamment des personnages masculins ?	
Femme = objet/sujet du désir ? Désire quoi, qui ? (Y a-t-il des doutes, laisse-t-on sous-entendre, est-ce qu'on devine ?)	
Comment est présenté le désir masculin par rapport aux personnages féminins ? (désir absent, fort, fantasmes)	
Comment est présenté le désir féminin ? (désir absent, fantasme, dépravation)	
Comment les personnages masculins parlent-ils des personnages féminins dans leur vie (épouse, maîtresse, collègue de travail, etc.)	
Scènes pertinentes aux stéréotypes féminins	
Quelles sont les scènes qui reconduisent les stéréotypes féminins ? (minutage)	

Quels sont les aspects qui permettent de reconnaître les stéréotypes féminins mis de l'avant ?	
Sur quel ton sont présentés les personnages féminins (humour, ironie, dramatique, etc.) ?	
Quelle est la relation entre les personnages de ces scènes ?	
Fonction des scènes dans l'intrigue ? (articulation narrative, est-ce que ça sert à caractériser les personnages, à justifier les actions du héros, etc.)	

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Arcand, D. (Réalisation), Robert, D. (Production). (2018). *La chute de l'empire américain* [Film]. Les Films Séville.

Gaudreault, É. (Réalisation), Robert, D. & Gaudreault, É. (Production). (2017). *De père en flic 2* [Film]. Les Films Séville.

Monette, N. (Réalisation), Lespérance, G. & Dupuy, A. (Production). (2017). *Le trip à trois* [Film]. Les Films Séville.

Pouliot, J.-F. (Réalisation), Larouche, C. & Gendron P. (2016). *Les 3 p'tits cochons 2* [Film]. Les Films Séville.

Trogi, R. (Réalisation), Robert, N. (Production). (2014). *1987* [Film]. Les Films Séville.

Trogi, R. (Réalisation), Larouche, C. (Production). (2015). *Le mirage* [Film]. Les Films Séville.

Trogi, R. (Réalisation), Robert, N. (Production). (2018). *1991* [Film]. Les Films Séville.

Ouvrages théoriques

Agacinski, S. (2012). *Femmes entre sexe et genre*. Éditions du Seuil.

Bastide, L. (2020). *Présentes : villes, médias, politique... : quelle place pour les femmes ?* Allary Éditions.

Brey, I. (2020). *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier.

Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. La Découverte.

Butler, J. (2018). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Éditions Amsterdam.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.

Creton, L., Jullier, L., & Moine, R. (2012). *Le cinéma en situation : expériences et usages du film*. Presses Sorbonne Nouvelle.

De Beauvoir, S. (1949), *Le deuxième sexe 1 : Les faits et les mythes*. Gallimard.

Delvaux, M. (2019). *Le boys' club*. Remue-ménage.

Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Remue-ménage.

Fausto-Sterling, A. (2013). Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 251-254.

Gagnon, J. H. (2008). *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*. Payot.

Garneau, M.-J. (2008) *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)*. Réalisatrices Équitables.

Goliot-Lété, A., & Vanoye, F. (2015). *Précis d'analyse filmique* (4e édition.). Armand Colin.

Heine, S. (2015). *Genre ou liberté : vers une féminité repensée*. Academia L'Harmattan.

Lupien, A. (2013). *L'avant et l'arrière de la caméra*. Réalisatrices Équitables.

Université de Metz, Réseau lorrain de formation et de recherche en action sociale, Laboratoire lorrain de sciences sociales, & Sinigaglia-Amadio, S. (2014). *Enfance et genre : de la construction sociale des rapports de genre et ses conséquences*. Presses universitaires de Nancy : Éditions universitaires de Lorraine.

Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen.

Ravary-Pilon, J. (2018). *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*. Les Presses de l'Université de Montréal.

Rebreyend, A.-C. (2013). Anne Fausto-Sterling, Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 251-254.

Salih, S. (2002). *Judith Butler*. Routledge Ltd. <https://doi.org/10.4324/9780203118641>

Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press.

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*.

Articles

Achin, C. (2012). Au-delà de la parité. *Mouvements*, 69(1), 49-54. <https://doi.org/10.3917/mouv.069.0049>

Ambroise, B. (2003). Judith Bulter et la fabrique discursive du sexe. *Raisons politiques*, (12).

Benato, R. (2013). *Katie Milestone and Anneke Meyer, Gender and Popular Culture*. 23, 262-264. <https://doi.org/10.1177/0959353512470376>

Fausto-Sterling, A. (1993). THE FIVE SEXES. *Sciences*, 33(2), 20-24. <https://doi.org/10.1002/j.2326-1951.1993.tb03081.x>

Fausto-Sterling, A. (2015). Concept of multiple sexes is not new. *Nature*, 519(7543), 291-291. <https://doi.org/10.1038/519291e>

Gagnon, J. H. (1999). Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 128(1), 73-79. <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3515>

Galster, I. (2004). *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Halimi, G. (2002). Féminisme: Deux ou trois choses sur l'avenir. *Cités*, 9(1), 49. <https://doi.org/10.3917/cite.009.0049>

Haslam, S. A., Turner, J. C., Oakes, P. J., McGarty, C., & Reynolds, K. J. (1997). The Group as a Basis for Emergent Stereotype Consensus. *European Review of Social Psychology*, 8(1), 203-239. <https://doi.org/10.1080/14792779643000128>

L. Smith, Dr S., Choueiti, M. et Pieper, Dr. K. (2014). An investigation of female characters in popular films across 11 countries. *Gender Bias Without Border, Geena Davis Institute on Gender in Media*.

Laborde, B. (2018). L'enseignement du cinéma en question : bilans et mutations. Propositions pour une médio-pragmatique. *Le Télémaque*, 53(1), 113-126. <https://doi.org/10.3917/tele.053.0113>

Lang, M.-E., Lebel, E., Beaulieu, E., & Rousseau, S. (2011). L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. *Recherches féministes*, 24(2), 189-209. <https://doi.org/10.7202/1007759ar>

Morin, C. (2017). *Les héroïnes de séries américaines*. Presses universitaires François-Rabelais (PUFR). <https://doi.org/10.4000/books.pufr.9023>

Mulvey, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Oxford Journals*, 16(3), 6–18.

Seabrook, R. C., Ward, L. M., Cortina, L. M., Giaccardi, S., & Lippman, J. R. (2017). Girl Power or Powerless Girl? Television, Sexual Scripts, and Sexual Agency in Sexually Active Young Women. *Psychology of Women Quarterly*, 41(2), 240-253. <https://doi.org/10.1177/0361684316677028>

Thèses et mémoires

Beaulieu, R. (2017). *La mise en scène du mâle : étude des rôles masculins et féminins dans les films québécois les plus populaires*. Université Laval.

Laland, D. (2012). *La parentalité des mères mise à l'épreuve sociale*. Université du Québec à Montréal

Rouleau, J. (2009). *La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain*. Université de Montréal.

Verrette, J.-F. (2010). *Les scénarios culturels du cinéma québécois en matière de comportement sexuel*. ProQuest Dissertations Publishing.

Box-office québécois

Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ). (2021). *Palmarès évolutif des films présentés en programme simple, par région administrative et pour l'ensemble du Québec*.
https://statistique.quebec.ca/fr/document/palmares-evolutif-des-films-presentes-en-programme-simple-par-region-administrative-et-pour-lensemble-du-quebec/tableau/palmares-evolutif-des-films-presentes-en-programme-simple-par-region-administrative-et-pour-lensemble-du-quebec#tri_periode=18400000000&tri_film=20&tri_regn=500400000000000000&tri_assis

- Agacinski, S. (2012). *Femmes entre sexe et genre*. Paris]: Éditions du Seuil.
- Ambroise, B. (2003). Judith Bulter et la fabrique discursive du sexe. *Raisons politiques*, n° 12.
- Beaulieu, R. (2017). *La mise en scène du mâle : étude des rôles masculins et féminins dans les films québécois les plus populaires*. Université Laval.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London
New York: Routledge.
- Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal (Québec): Remue-ménage.
- Delvaux, M. (2019). *Le boys' club*. Montréal (Québec): Remue-ménage.
- Dr S. L.SMITH, M. C. e. D. K. P. (2014). An investigation of female characters in popular films across 11 countries *Gender Bias Without Border*.
- Garneau, M.-J. (2008). *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)*.
- Goliot-Lété, A., & Vanoye, F. (2015). *Précis d'analyse filmique* (4e édition.). Paris: Armand Colin.
- Haslam, S. A., Turner, J. C., Oakes, P. J., McGarty, C., & Reynolds, K. J. (1997). The Group as a Basis for Emergent Stereotype Consensus. *European Review of Social Psychology*, 8(1), 203-239. doi: 10.1080/14792779643000128
- Heine, S. (2015). *Genre ou liberté : vers une féminité repensée*. Louvain-la-Neuve: Academia L'Harmattan.
- Lalande, D. (2012). *La parentalité des mères mise à l'épreuve sociale*. (Mémoire). Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Lang, M.-E. v., Lebel, E., Beaulieu, E., & Rousseau, S. p. (2011). L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. *Recherches féministes*, 24(2), 189-209. doi: 10.7202/1007759ar
- Lupien, A. (2013). *L'avant et l'arrière de la caméra*.

Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. New York : Oxford UP:
Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen.

Université de Metz, Réseau lorrain de formation et de recherche en action sociale,
Laboratoire lorrain de sciences sociales, & Sinigaglia-Amadio, S. (2014).
*Enfance et genre : de la construction sociale des rapports de genre et ses
conséquences*. Nancy: Presses universitaires de Nancy : Éditions universitaires
de Lorraine.