

the movie were cut to facilitate commercial distribution: intuitive understandings do at times cross gender lines, splitting instead in terms of sexual orientation.

The Cheat, by French director Yannic Bellon, a woman, takes the conventions of good old-fashioned *film noir* and turns them slightly askew. The story revolves around a respectable, happily-married bisexual police inspector. The uncertain hours of his job have enabled him to keep his gay sexual encounters sleazy, simple and unnoticed. Things become complicated once he falls in love with Bernard, a musician in a disreputable nightclub.

Bellon deploys a number of the visual conceits used to express male/female sexual dynamics to expose their underlying power dimensions. For instance, after Bernard leaves the police station for the first time, he walks down a long corridor. As he does so, the camera's lens — and by extension the inspector's gaze — is fixed steadily on Bernard's tightly-clad behind. Usually, when it's a man ogling a woman, the implications of the look are as much about power and possession as they are about erotic desire; in this case, the power differentials are lessened but not entirely removed.

The first time the two men make love, the inspector flops on the bed and dispassionately watches as the shy boy faces the wall and undresses. Once naked, Bernard hesitatingly approaches, then embraces his still fully-clothed (and thereby more powerful) lover. The entire scene is reminiscent of dozens of heterosexual screen encounters.

In traditional patriarchal mythology and *film noir* imagery the feminine represents an evil that must be subdued, either through direct physical domination or through acquiescence to patriarchal social mores. If this order is transgressed, either by the woman or her lover, then she must suffer or even die. In *The Cheat* the broken taboo is predominantly homosexuality, rather than adultery. In the end, Bernard, still assuming the female role, sacrifices himself for his beloved inspector.

Paradise is Not for Sale is a Danish documentary about four transsexuals. The three male-to-female transsexuals all seem gloriously happy with their remade bodies and lives, but the single female-to-male changeover presents a more complex picture. As a girl in a Catholic school, he fell in love with women. Now bearded and muscular, he has been married twice. His constructed

penis is not fully functional but, as he says, "as far as women are concerned, a penis is absolutely not necessary." For someone unconventional enough to change his sex, he holds surprisingly traditional views of social relations: "I think being pursued by a woman is shameful," he says. "I think women should stay at home." Later, he adds, "All the girls I've dated have been absolutely normal."

He adopted a masculine ethos in other areas too. He says he "always wanted to have the status of a man in society... I don't like to be touched very much. I don't like my body. I like to be in control." Despite all this, he tentatively suggests that, faced with the same set of decisions today, he might well choose to be a lesbian.

Perhaps his conservatism is a key factor here. Concerned with fitting into mainstream ideology, yet finding his attraction to women irrevocable, he may subconsciously have seen bodily mutilation as a means of 'normalizing' his sexual desires. In a post-Stonewall world where lesbians and gays are more visible and somewhat more accepted, not as many people may require such drastic measures in order to feel comfortable with who they are.

LE DECLIN DU PATRIARCAT ET L'IMPRESARIO FEMINISTE

dans *Le Déclin de l'empire américain*
de Denys Arcand

Angéline Martel

On voit *Le Déclin* un peu comme on a vu *My Dinner with André* de Louis Malle. La parole analyse, l'esprit contemple le spectacle, mais à une différence près. Ce qui était chez Louis Malle un discours intellectuel de premier ordre devient chez Denys Arcand l'occasion de poser l'antithèse ou l'envers de la médaille; de l'esprit au corps, de l'intellectuel au sexuel. C'est donc le spectacle d'une sexualité contemporaine; peut-être de notre sexualité en tant qu'individus, qu'il nous présente. Dans la salle, les rires fusent, parfois de bon coeur, parfois avec gêne. Aussitôt sorti(e)s, on veut en parler et c'est là la plus grande qualité du film de Denys Arcand. Il sait nous pousser à placer au grand jour des expériences de sexualité gardées trop souvent cachées. Cette parole mène à la prise de conscience et

nous continuons à grossir le fleuve de mots que le film provoque. La réaction verbale sert à prouver le titre du film: le déclin. C'est un déclin des tabous sur les expériences sexuelles, déclin que le féminisme a amorcé et que le film de Denys Arcand vient favoriser.

Le discours public sur *Le Déclin* tente de circonscrire les limites du réel et de cerner les éléments de fantaisie, voir même de pré-vision. Denys Arcand nous décrit-il la sexualité d'aujourd'hui, ou la société de demain? Pour les femmes, la question devient la suivante: Est-ce vraiment le déclin d'un empire (qui nous avait réduites au quasi-silence et au rang des manoeuvres) que nous présente Denys Arcand ou n'est-ce qu'une mutation (si mutation il y a) du statu quo? La notion de déclin, au coeur du débat public et de nos conversations s'avère cependant être la clef de différentes perceptions du film.

L'histoire du film est banale: quatre femmes se détendent et se font des "muscles" au centre sportif de l'Université pendant que leurs hommes préparent le repas. La mise en scène démontre un désir évident de renverser les rôles traditionnels. Le tout est fortement assaisonné de paroles, interrompues parfois par un plongeon dans la piscine ou par une étrange visite au chalet.

Tout ce monde se retrouve enfin pour savourer le coulibiac si "amoureuxment" préparé, c'est-à-dire préparé en parlant de "cul" sous-entendant "sexe sans liens émotifs" (un autre renversement des valeurs traditionnelles). La soirée atteindra son apogée lorsque Louise (Dorothy Berryman) découvrira l'infidélité chronique de son "époux" (Rémy Girard).

Le matin apporte un bilan des liens entre ces huit êtres. Louise est anéantie par l'infidélité de Rémy; elle croyait à

l'amour et au mariage. Rémy implore Louise de ne pas le divorcer mais ne sera-t-il pas toujours "le" baiseur du grand Montréal? Dominique (Michel), la directrice d'un département d'histoire d'une université (quelconque) montre à son jeune ami, Alain (Daniel Brière), à faire une omelette. On a l'impression qu'elle a trouvé le confort d'un corps chaud, un dimanche matin, mais que l'omelette (et la relation) a le goût fade de toutes les omelettes. Ce ne sera pas l'apport de fines herbes qui la changera. Quant au jeune Daniel Brière, il représente l'espoir que des relations amoureuses et aimantes peuvent exister, ou existeront un jour dans sa (la) vie, alors que Danièle, 23 ans (Geneviève Rioux), passive, impassible, est plus cynique. Sa relation avec Pierre (Curzy), son professeur, sera temporaire; elle en est consciente mais cela ne l'empêche pas d'y attacher une certaine importance. "J'aimerais avoir un enfant de toi" dit-elle, un peu comme on achète un souvenir de voyage. Pierre (Curzy), lui, prévoit qu'il vieillira seul, et dans le fond, cela a peu d'importance pour lui. La quatrième femme, Diane (Louise Portal), dit au revoir à son homme (Gabriel Arcand), un macho qui lui fait vivre des nuits pornos. Le sexe pour elle l'ancre dans le rôle de la victime qui jouit (si une telle victime peut exister). Sa relation à l'homme est basée sur une violence qui sépare, qui la laisse seule. Le quatrième homme, Claude (Yves Jacques), est un homosexuel qui devra faire face, aujourd'hui ou demain, à sa maladie inconnue, au Sida peut-être.

A travers ce bilan du dernier matin gris et frisquet, où trouver l'empire? Il semble que le titre du film est un euphémisme et que "Le déclin de l'empire américain" devrait plutôt être "Le déclin du patriarcat". Ceci est corroboré par les paroles du film:

Pierre: "Je ne suis pas sûr qu'elle ait eu envie de poser l'équation du pouvoir féminin et de la décomposition sociale."

Rémy: "Non, mais ce que je veux dire, c'est que l'accession des femmes au pouvoir a toujours été liée au déclin. Tu sais ça aussi bien que moi, c'est presque un symptôme."

Dans un système patriarcal, la civilisation, c'est bien sûr le patriarcat. Toute autre forme sociale (y compris un système matrilinéaire) est sous-développée, non-civilisée, primitive.

Les paroles du film éclairent bien notre recherche. Nous savons que le pouvoir des femmes joue un rôle principal dans la chute des empires du moins, selon l'historien cité. Il en découle donc que cet empire doit être masculin, c'est-à-dire patriarcal.

Comment, cependant, peut-on documenter le déclin du patriarcat? C'est ici que se présentent les problèmes les plus épineux puisque parler de "déclin" ou même de "commencement de chute" présume que les femmes ont accédé au pouvoir; ce qui reste à prouver au niveau social et à vivre au niveau personnel. La notion même de déclin dépend du point de vue. Beaucoup de femmes seraient tentées de dire qu'il n'y a effectivement aucun déclin et que le patriarcat est toujours aussi puissant. Le système se cache un peu mieux derrière la rhétorique de l'égalité et le fétichisme de quelques femmes qui ont réussi, c'est-à-dire qui ont accédé au pouvoir masculin. Mais le patriarcat ne commence-t-il pas au niveau des relations humaines, dans la vie quotidienne?

Dans *Le Déclin*, la perception de déclin, de chute du pouvoir (masculin) s'avère cependant située au niveau des relations sexuelles: la chute commence par le sexe. Denys Arcand présente des relations qui ont réussi à séparer sexe et amour, sexe et *relations* sexuelles. La vie de couple se modifie en conséquence, elle devient (ou demeure) une institution pratique pour certains hommes.

Rémy: "Non! Moi mon principe c'est de jamais confondre la vie conjugale avec les histoires de cul. J'adore Louise, même quand je la trompe. Je sais très bien que c'est la personne avec qui je suis le mieux au monde."

Pour les femmes, celles du film (à l'exception de Louise) ont finalement rejeté l'option du mariage comme Pierre, comme Claude (on n'en sait rien pour Alain). Mais le rejet va plus loin; c'est aussi le rejet de la fidélité, de l'émotion: "L'amour c'est un sentiment qui dure deux ans. Après deux ans, les compromis commencent" de dire Rémy ou encore "Le plus fou c'est que c'est quelqu'un que j'aime pas du tout. Mais... on dirait qu'il sait exactement comment... comment venir me chercher, comment m'avoir," de dire Diane de son amant. Les émotions deviennent le terrain propice à des stratégies d'accommodation entre individus. Des relations, il reste peu ou rien.

La vision populaire de l'émancipation et de la libération, de la femme en particulier, s'avère être un clivage entre sexe et amour, entre sexe et relation (sexuelle). C'est l'impresario féministe du point de vue du patriarcat. C'est ainsi qu'on a l'illusion de la femme féministe qui baise et qui ensuite jette l'homme hors de son lit. En prenant conscience de leur soumission au pouvoir patriarcal, les femmes ont pris une certaine distance, ont posé certaines exigences, mais elles n'ont pas rejeté, d'emblée, ni l'amour ni les relations (elles se méfient un peu, c'est vrai!).

Denys Arcand a mis en scène deux camps, deux classes d'êtres humains. Les hommes continuent leur discours misogynne et gardent leur liberté émotive - aucun déclin à ce niveau. Les femmes de Denys Arcand ont tenté de se libérer d'un esclavage émotif, ou bien en sont encore victimes, comme Louise (Dorothy Beryman). Le déclin, c'est donc ici une séparation des sexes, une sclérose de l'amour et des relations. *Le Déclin de l'empire américain* est le témoignage de cette rupture. En ce sens, le film est-il avant-gardiste, prévoyant un état prochain? Chacun(e) d'entre nous, seul(e) peut répondre d'après son évolution.

La notion de déclin s'avère problématique. Denys Arcand suggère que le système de relations sexuelles et sociales est en train de changer. Le déclin de l'empire est perçu par le biais des relations sexuelles. Par le scénario qu'il nous propose, il indique que les hommes et les femmes apprennent à vivre, chacun de leur côté parce que les femmes adoptent l'indépendance masculine traditionnelle. Ce ne sont pas les hommes qui ont changé, ce sont les femmes et voilà le déclin: "Il n'y a plus de rôles..." dit Denys Arcand en guise de conclusion au film. Non, il n'y a plus de "femmes", dans *Le Déclin*.

Une hypothèse sous-tend le discours du *Déclin*... Le féminisme, cette bête noire du patriarcat, change les femmes... en hommes ou, donne aux femmes le droit (l'illusion?) de jouer parfois un rôle d'homme. Cette hypothèse devrait être révisée pour deux raisons: (toutes) les femmes ne peuvent jouer aux niveaux social, économique et politique le rôle des hommes; et le féminisme prend une multitude de formes et d'idéaux qui ne peuvent être cernés par quelques stéréotypes féminins.

Le Déclin est un excellent film aux images impressionnantes, voire même symboliques, à la synchronisation habile entre divers lieux et temps, et au réalisme d'un quotidien banal même pour

ceux et celles qui ne sont pas universitaires. De plus, il nous fait réfléchir, mais même en voulant être une réflexion historique, il ne peut se départir de l'idéologie dominante. Tout en annonçant un déclin, il perpétue le statu

quo. Le titre même du *Déclin de l'empire américain* s'évertue à ne pas nommer la vraie phobie historique, le déclin du patriarcat. Il remet en scène les modèles habituels de femmes libérées ou non, de femmes devenues "hommes", ou

restées femmes-victimes. Mais Denys Arcand comme le patriarcat ne reconnaît pas encore l'existence de femmes et d'hommes qui cherchent à vivre de nouvelles co-relations sexuelles qui pourraient servir de scénario à un autre film.

ELLES TOURNENT, ELLES TOURNENT...

Jeanne Painchaud

La deuxième édition du Festival international de films et de vidéos de femmes - Montréal 1986 se terminait le 15 juin dernier, après 10 jours de projection organisés par Cinéma Femmes. On y a vu 77 films, 33 vidéos, en provenance de 14 pays, répartis en 54 sessions de visionnement, et plus de 22 invitées (réalisatrices et vidéastes), venues présenter leurs productions et critiques étrangères. Les buts du festival se résumaient cette année encore à "faire redécouvrir l'apport des femmes dans l'Histoire du cinéma et reconnaître leur place dans le cinéma en train de se faire." L'éventail des productions offertes était donc très large et on a eu droit, en fiction ou en documentaire, à des longs, moyens ou courts-métrages ainsi qu'à une programmation vidéo sélectionnée par Vidéo Femmes.

Une ligne directrice? Un fil conducteur? Une tendance? C'est vainement qu'il fallait en chercher. Le seul lien qui unissait tous ces films et ces vidéos était le fait qu'ils étaient tous faits par des femmes. Pourquoi aurait-il fallu qu'il y en ait un autre?

D'abord les longs-métrages en compétition: allant du thriller à l'histoire intimiste, en passant par le portrait d'un village, dix films aussi variés essayaient de plaire au public à qui on avait demandé de voter. Le Prix du public avait donc l'avantage de mettre les spectatrices et les spectateurs dans le coup, et de minimiser les complications politiques de tout acabit qui peuvent survenir lorsqu'un jury officiellement nommé est chargé de se pencher sur les mètres de pellicules en concours. *Beyond Sorrow, Beyond Pain* d'Agneta Elers Jarleman (Suède, 1983) remportait la palme. C'est avec un rare bonheur (pourrait-on employer le mot vérité?) que la réalisatrice parvient à dépeindre ce qui se transforme entre elle et son amour, Jean, photographe devenu aveugle et impotent après un grave accident.

Le film fait définitivement reculer les frontières de ce qui peut et de ce qui ne peut pas être filmé au cinéma (il avait d'ailleurs suscité tout un émoi à Cannes lors de sa sortie). Mes espoirs se dirigeaient pourtant vers *Madame P.* (Belgique, 1985), premier film d'Eve Bonfanti (une vidéo gonflée en 35 mm). Cette histoire d'une dame-pipi exilée au casino de Spa, défile tout en nuances et en demi-teintes à travers l'émotion discrète retenue par la pudeur du regard, tandis que *Havre ou Lili chez les dockers* de Juliet Berto (France, 1986) éveille l'intérêt par la liberté débridée de son propos, de ses plans et de sa photo.

Côté histoire du cinéma, une salle comble a pu accueillir avec plaisir un petit film muet d'Alice Guy *The Girl in the Armchair* (vers 1910-15), qu'on n'a pas l'occasion de visionner très souvent à Montréal. Cette pionnière du cinéma qui sort tranquillement de l'ombre (*Qui est Alice Guy?* de Nicole-Lise Bernheim, France, 1975) a été la première femme à tourner un film de fiction, en 1896, soit avant Méliès. C'est donc à elle que revient l'invention du film de fiction.

On rendait aussi hommage à la réalisatrice hongroise Juliet Elek (comme à Mai Zetterling l'an dernier) par une grande rétrospective de dix de ses oeuvres. Travaillant depuis vingt ans dans le domaine du cinéma entre le documentaire et la fiction, elle a été en outre co-fondatrice du fameux studio Béla Balazs après les événements d'octobre 1956 en Hongrie. Pour ce qui est de la section "Cinéastes du Portugal," cinq films visaient à faire connaître le cinéma de ce pays; malheureusement, ils étaient d'inégale valeur, et somme toute, assez inintéressants.

Les organisatrices du festival ont tenu, cette année encore, à mettre l'accent sur les moyens et courts-métrages et sur les vidéos, qui semblent particulièrement privilégiés par les femmes. Ce sont des formats qui n'ont d'ailleurs pas l'occasion de se faire diffuser

dans les circuits commerciaux, et qui sont souvent le lieu pour exploiter de nouvelles idées et des formes neuves. *Ten Cents a Dance (Parallax)* de Midi Onodera (Canada, 1985) retenait l'attention par l'originalité du traitement de la sexualité comme moyen de communication: des écrans partagés renforçant l'idée de solitude, ou encore ce plan en plongée de deux toilettes communicantes (comme des vases?) où deux étrangers tentent d'assouvir leur désir mutuel. *A Venerable Occasion* de Maureen Judge (Canada, 1986) parvenait avec un humour strident à égratigner tous les préparatifs qui entourent le mariage. Dans un autre registre, *Il était une croix*, Nina Barbier (France, 1984) cernait brillamment le personnage d'un excentrique vendeur de pantalons, inventeur à temps perdu de machines désarçonnantes.

Aussi courts soient-ils, les moyens et courts-métrages réussissent à faire passer des émotions inattendues. Ainsi, *The Drover's Wife* (Australie, 1985) de Sue Brooks, est un film basé sur une nouvelle écrite en 1894, illustrée par la suite dans un tableau avant d'être adapté en film: On s'attendrit sur la quête de cet homme pour le portrait d'une femme. Et que dire de *Une pierre, un arbre, un nuage* de Christine Van De Putte (France, 1981) sur le silence et la solitude qui trouvent refuge dans l'attention d'un enfant?

Parmi les films d'animation, il faut retenir *Ah! vous dirais-je maman* de Francine Desbiens (Québec, 1985) et *Téléphone* de Luce Roy (Québec, 1985), qui rivalisent d'astuce et d'imagination. On a aussi rendu hommage à Caroline Leaf, une Canadienne, en nous présentant 70 minutes de ses films d'animation: heureuse occasion qui ne se présente pas souvent.

Dans la section vidéo, il ne fallait pas manquer *Demain la cinquantaine* d'Hélène Roy et produit par Vidéo Femmes (Québec, 1986). Cette vidéo