



Françoise Durocher, waitress figure 1

figure 1 « Françoise Durocher,
waitress (André Brassard) », dans
Cinémathèque qc. Photos, consulté
le 20 décembre 2024, [en ligne].

Neyla Mimouni

Françoise Durocher, *waitress* (1972) ou La révolution du **L**angage **C**inématographique

Le cinéma d'avant-garde s'est historiquement chargé d'une dimension politique et révolutionnaire¹, et les cinéastes québécois des années 1960 et 1970 s'inscrivent de manière similaire dans un effort culturel de rupture avec les codes formels de l'art. De la même façon que les artistes d'avant-garde ont fait proliférer un art émancipateur, contre les institutions, le conformisme intellectuel, et le pessimisme des masses, le cinéma expérimental québécois souligne les contradictions de l'ordre social en déstructurant les codes de son médium. C'est sur ce terrain bouillonnant qu'est né le film d'André Brassard, *Françoise Durocher, waitress* (1972), un court-métrage expérimental mettant en scène la serveuse des gargotes montréalaises dans la multiplicité – donc l'anonymat – de ses nombreux visages : Françoise est brune, blonde, mince, replète, timide, blasée, jeune et vieille tout à la fois. Ce qui fait d'elle une « waitress », c'est la commande hypnotisante, entendue tout au long du film et répétée jusqu'à l'évasion de son sens. Au-delà des prises de vues purement expérimentales et des jeux de lumière abscons, la singularité du film de Brassard se situerait dans ce bris du langage, cette saturation langagière qui dépouille de tout sens les codes ultra-concrets de la vie de service. Le film est empreint de ruptures, de répétitions ; il donne l'impression d'être devant une parodie autoréférentielle, de regarder une chose et son contraire : quel exemple criant d'un montage parfaitement dialectique ! Nous tenterons, dans cet essai, de prouver la teneur signifiante du bris de l'image ainsi que celle de la rupture du langage, qui ensemble font de *Françoise Durocher, waitress* un film révolutionnaire au sens où Julia Kristeva l'entend dans *La révolution du langage poétique* (1974).

¹ Nicole Brenez, « La notion d'« avant-garde » », dans *Cinémas d'avant-garde*, Lyon, Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers », 2007, p. 3-15.

La répétition tient, dans ce film, un rôle subversif tranchant. Dès les premières minutes, la première Françoise Durocher énonce de façon monotone la commande de restaurant qui sera répétée tout le reste du film : « *un café deux crèmes deux clubs, deux clubs un pas de mayonnaise l'autre pas de bacon d'la moutarde en masse deux cokes...* ». Tout de suite, elle est rejointe par une deuxième Françoise, et le sens est disséminé dans la double voix. Chacune des voix se rajoutant ensuite au chœur participe à cette machine à détruire le langage : la commande familière de restaurant typique est dissoute dans une cacophonie peu à peu réduite à un bruit de fond. Il ne s'agit bientôt plus que du *bruit* dont la matière première est le langage ; sans que l'on s'en rende compte, les signifiants sont devenus des coquilles vides, et leur entrechoquement produit un vacarme creux de sens. Il y a une saturation complète du langage, une désacralisation du signe dans sa relégation au bruit de fond.



² Julia Kristeva, « Préliminaires théoriques. 1. Sémiotique et symbolique », dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 23. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

Ce chaos, cette abstraction langagière n'est pas sans rappeler ce que Julia Kristeva théorise dans les premiers chapitres de sa *Révolution du langage poétique*, lorsqu'elle explique ce qui se trouve de part et d'autre du procès de la signifiante. Il est particulièrement intéressant de s'arrêter sur ce qui se situe avant, ou à l'extérieur du langage, et qu'elle appelle la *chora*, concept théorique essentiellement inintelligible, car développé dans le langage même qu'il repousse². C'est en exploitant l'idée de *chora* que nous pouvons expliquer, par le langage – mais surtout à travers le langage – la subversion de ce dernier dans l'acte répétitif du film *Françoise Durocher, waitress*. Ainsi, même si nous considérons ce film, en tant qu'objet sémiotisable, comme obéissant aux règles formelles du cinéma et de la langue, nous pouvons toutefois observer une subversion de ces codes sémiotiques dans la déconstruction de l'unité de sens de l'énonciation. Montrons ce chœur décharné dans son cadre par son fond noir et sa lumière rouge (20:38), psalmodiant le rythme familial de commandes de restaurant, où finalement n'est intelligible que le rythme extrait du langage, «la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme [...] préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité» (p. 23). Si nous considérons le langage ou le *symbolique* comme «un produit social du rapport à l'autre» (p. 29), il devient alors intéressant d'examiner le dispositif translinguistique de *Françoise Durocher*, d'autant plus significatif qu'il exploite un sujet particulièrement «social», soit cette figure type de la serveuse. La répétition et la longueur de la commande impliquent

une multiplicité des interactions serveuse/client ; pourtant le film ne présente aucun de ces clients sous-entendus, effectuant comme une décontextualisation du rapport social jusqu'à sa perte totale de cohérence. De ce rapport ultra-social ne survit que le rythme, «indifférent au langage» et «sous-jacent à l'écrit» (p. 29). C'est justement cette transcendance langagière, dans la relation représentée, qui se dote d'une teneur politique et révolutionnaire en déstructurant le système de signes posé comme seul véhicule intelligible de sens. Il s'agit, pour reprendre le mot de Kristeva, de créer une *brèche* (p. 81) dans l'organisation sociale en s'en prenant au règne du symbolique : l'idéologie capitaliste, comme toute idéologie, est matérialisée par le langage qui la rend intelligible : «Ce que la théorie de l'inconscient cherche, le langage poétique le pratique à l'intérieur et à l'encontre de l'ordre social : moyen ultime de sa mutation ou de sa subversion, condition de sa survie et de sa révolution.» (p. 79) Ce serait donc les contradictions symboliques et sociales, les incohérences de *Françoise Durocher* qui pratiquent, dans leur retour poétique à une *chora* présymbolique et inconsciente, une transgression à l'intérieur d'un ordre social dont les effets sont matérialisables par le langage. Que signifie le rôle subordonné de la serveuse lorsqu'on décapite le signe ?

Lorsque nous poursuivons la pensée de Kristeva, nous nous rendons compte du potentiel subversif et révolutionnaire du film de Brassard. En effet, d'exploiter ce que le rapport social engendre en l'individu serveuse et d'en déconstruire les fondements d'intelligibilité font du visionnement du film une expérience révolutionnaire. Le public se trouve, dans son embarras face aux scènes dénuées de cohérence, dans une disposition d'esprit propice à la remise en question :

Étant en dehors de la sphère de la production matérielle proprement dite, [...] le procès de la signifiante tel que le pratiquent les textes [...] transforme le sujet opaque et impénétrable des relations et des luttes sociales, pour en faire un sujet en procès. Dans cette apparente asocialité réside pourtant la fonction sociale des textes : produire un sujet différent, susceptible d'induire de nouveaux rapports sociaux, et s'inscrivant ainsi dans le processus de subversion du capitalisme [...] (p. 99-100).

Autrement dit, ce n'est pas seulement les gestes cinématographiques transgressifs qui sont intéressants à soulever dans le film, mais surtout le fait même que l'opération soit de nature artistique et donc, située à l'extérieur de « la sphère de la production matérielle proprement dite ». Ainsi, dans la subversion de la structure même du langage se transpose une mise en procès du système de pouvoir et de l'ordre social. Il n'est pas négligeable que l'objet de l'œuvre soit la serveuse typique d'un restaurant montréalais : avec elle se meuvent les dynamiques de pouvoir auxquelles est enchaîné l'ensemble de la classe ouvrière. Le travail poétique sur les modes d'intelligibilité dans le film de Brassard (la langue, les codes cinématographiques) dépouille de sens le même langage qui rend symboliques et matérielles les structures de pouvoir dans la société. L'activité révolutionnaire commence nécessairement par une prise de conscience collective, animée des contradictions de la vie prolétaire ; les manipulations cinématographiques et langagières du film sont une loupe subversive sur cette réalité dogmatique.

[...] ces femmes ont toutes le même
emploi, touchent le même salaire,
ramassent les mêmes pièces de
« **dix cennes** » laissées sur les tables
en espérant les voir s'accumuler
en « **dix piasses** » (25:09);

elles jouent toutes le jeu,
et on retrouve chacune d'entre elles
dans le chœur désabusé,
désingularisé, des serveuses
qui scandent leurs commandes.

À cet égard, les exemples ne manquent pas. Les manipulations du médium et du langage défilent rapidement, dans un exercice de morcellement, de redoublement et d'hyperbolisation : le jeu est joué à l'intérieur et à l'extérieur du film. Par exemple, la répétition comme outil subversif est parfois intradiégétique ; on sent l'ironie poindre lorsque la serveuse donnant sa formation³ à Françoise anonyme (26:53) est filmée à plusieurs reprises, sous différents angles, disant « c'est un métier bien dur Françoise, mais c'est un beau métier », la dernière partie de sa phrase en écho comme pour s'assurer de son effet tragicomique. S'ensuit la scène de lutte entre deux serveuses du restaurant, sur le trottoir d'une rue, la nuit. Hypnotisantes, les différentes prises de vue se succèdent et semblent interrompre la progression linéaire de l'altercation. Les points de vue s'accumulent et le mouvement de la scène s'interrompt, se répète, bref, se ressent comme aberrant : le regard est sans cesse suspendu, l'interprétation, déjouée. Il y a là faux raccord⁴. Le mouvement anormal de la caméra agit presque à titre d'un multiplicateur de regards : tout à coup nous nous sentons plusieurs devant l'image, à regarder la scène de plusieurs angles différents. Nous sommes les spectateurs et les spectatrices à l'intérieur et à l'extérieur du film, dans un double acte de voyeurisme, de part et d'autre de l'écran. *Françoise Durocher* étant un film ne mettant en scène que des femmes, cette pluralité de regards évoque aussi l'expérience féminine du sentiment de la honte⁵. La scène se termine d'ailleurs avec la serveuse triomphante arrachant la perruque de la perdante, dans un ultime geste d'humiliation. Le faux raccord instaure un malaise presque intrusif devant la scène ; nous sommes les passants et les passantes, nous volons ces regards coupables à bord des voitures ralentissant devant le spectacle.



³ Ici, « formation » est entendu au sens professionnel : « Action de donner à quelqu'un, à un groupe, les connaissances nécessaires à l'exercice d'une activité », Larousse, « Formation », dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/formation/34643>, consulté le 10 avril 2025.

⁴ Gilles Deleuze, *L'image temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1985, p. 53.

⁵ Dans un contexte sociologique précis, et dans le postulat de l'existence matérielle et symbolique d'une catégorie sociale « femme », rendue intelligible par et dans le rapport social de pouvoir entre les sexes – rapports que nous pouvons synthétiser sous le concept du *patriarcat* – nous nous permettons ici de relever l'injonction implicite et explicite faite aux femmes d'être enchaînées par la honte. Cette injonction symbolique, à la fois individuelle et collective, traverse diverses structures sociales : on peut penser notamment à la répression sexuelle, à la culture du viol, à l'institution du mariage, bref, à toutes les façons dont une essentialisation de l'identité féminine se lie à une dévalorisation systématique du groupe qu'elle désigne.

Françoise Durocher, waitress (détail) figure 2

figure 2 « Françoise Durocher, waitress », dans *IMDB*, consulté le 20 décembre 2024, [en ligne].

Ensuite, les manifestations concrètes de la transgression pullulent dans le film ; discutons seulement des plus signifiantes. D'abord, au temps 22:43, lorsque les femmes dans la salle d'attente réagissent explicitement à l'interruption de la litanie en bruit de fond, celle-ci, dans sa suspension, devient soudainement intradiégétique (*fig. 2*). Le fait que la commande soit répétée par les serveuses du film dans une sorte d'espace tiers, extérieur au récit, met en tension le réel et le fictif, le film et le non-film ; il est intéressant de remarquer les ruptures aberrantes⁶ se heurtant dans un choc dialectique, les moments du film où visiblement l'asymptote toucherait sa droite. Toute tentative dans le film d'individualiser ou de singulariser les subjectivités à l'écran est généralement suivie d'une contradiction contre-narrative : les gros plans sur les visages des serveuses s'enchaînent de manière frénétique dans une opposition dialectique anonymisante. Chacune de ces tentatives subjectivantes est contrecarrée par une séquence en disséminant le sens : l'individu est sans cesse dissout dans l'expérience prolétaire homogène qu'il partage avec les autres. Le monologue éploré de la femme dans la rue se distingue des autres par sa longueur et son intensité émotionnelle ; pourtant, sa sincérité est éclipsée insidieusement par le bruit de fond, et rendue purement *figurale* : on « regarde le cinéma voir⁷ », ou tenter de représenter. Nous remarquons, au début de la scène, une main passant effrontément – délibérément, donc ? – devant l'objectif (15:55) ; ce marqueur généralement sincère d'un produit documentaire ne s'interprète pas tout à fait ainsi dans le contexte volatile et expérimental de ce film. Même l'authenticité d'un mouvement traditionnellement accidentel et extradiégétique, révélant la présence d'une personne derrière la caméra, se corrompt d'une teneur ironique, intentionnelle.

⁶ Ici entendu dans la définition commune du mot : « Qui s'écarte du bon sens, de la norme ; absurde. » *Le Petit Larousse illustré* 2015, Paris, Larousse, 2014, p.34.

⁷ Philippe Dubois, « La question du figural. » dans Pierre Tamineux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/ Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, p. 169.

⁸ Les italiques sont reproduites selon le texte original.

Si ce n'était pas assez évocateur, le plan rapproché de la femme, son monologue terminé, est interrompu par un plan plus éloigné (*fig. 3*), la montrant de côté et dévoilant l'homme lui tenant le micro (19:55). Elle répète les mêmes lignes pleurées plus tôt dans une parodie d'elle-même, dans une répétition aux deux sens du terme : elle répète comme les comédiens répètent au théâtre. C'est ainsi qu'est vaporisée sa subjectivité ; elle dit « pas pour les filles comme moi » : qui est ce *moi* dans la grappe de visages qui répètent la même commande dans une semi-obscrité hors du récit ? Cette instance subjective démultipliée « n'est plus une instance [...] ; "je" est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire » (p. 320). Kristeva dira mieux : « "Je" extirpé de sa position s'accroche donc à un "il" qui, étant hors dialogue, ne désigne *aucun énonciateur* de l'acte discursif en cours mais qui marque simplement et objectivement la *possibilité d'une instance de discours*⁸. » (p. 320-321) Dans la (dé)structuration d'un sujet tantôt singulier, tantôt pluriel, oscillant entre réalisme tragique et ironie parodique, l'instance subjective n'est plus que la preuve ou la trace d'un *discours*, plutôt que la trace d'un sujet parlant. Le sens produit dans chacune des séquences du film est sans cesse éradiqué par leur enchaînement contradictoire ; le rire interrompant le monologue réifiant épouse le rôle déstructurant que théorise Kristeva. Dans ces incohérences, la femme éplorée n'est plus énonciatrice subjective, mais seulement la preuve extra-narrative d'une énonciation, la délimitation d'un discours. En sautant constamment de part et d'autre d'une ligne signifiante, le film ne se situe ni tout à fait dans le documentaire, ni dans la fiction, ni encore dans le cinéma poétique ; *Françoise Durocher* est un amalgame de contradictions langagières et socioéconomiques dont les personnages rient elles-mêmes. Vers la fin du film (27:01-27:34) s'enchaînent des plans des serveuses riant, certaines en arborant un sourire timide et d'autres à gorge déployée. Pourtant, l'horreur du quotidien prolétaire exprimée par certaines d'entre elles dans les scènes précédentes ne permet pas l'absorption légère de cette hilarité partagée. Le rire de *Françoise Durocher* est un rire sardonique, détaché, fatigué : il est « le symptôme de la rupture, de la contradiction hétérogène interne à la pratique signifiante » (p. 195), il est le signe qui rit de ne rien signifier, « le sujet lui-même [qui] est le théâtre de la contradiction. » (p. 196) Les serveuses rient donc de la contradiction même qu'elles animent, elles rient d'être des actrices jouant des serveuses, ou des serveuses jouant des actrices.



Françoise Durocher, waitress (détail) figure 3

Si nous suivons le fil des choses, nous nous devons ici d'aborder le caractère parodique de *Françoise Durocher*. Dès les premières scènes, le public est confronté à une représentation de la féminité comme intrinsèquement consumériste, capitaliste, et forcément performative : on y voit une femme arpenter les rayons d'un magasin (01:26-01:32, 01:50), après l'avoir montrée devant un miroir sans maquillage et sans perruque, son visage déformé par la frustration. Toutes les femmes du film portent d'énormes perruques, des faux cils, du fard à paupières éclatant, elles parlent de leurs uniformes, de leur robe de mariée, de leur voyage en Floride ; elles font le spectacle de leur bon consumérisme, de leur réussite sociale et économique.

Pourtant ces femmes ont toutes le même emploi, touchent le même salaire, ramassent les mêmes pièces de « dix-cennes » laissées sur les tables en espérant les voir s'accumuler en « dix piasses » (25:09) ; elles jouent toutes le jeu, et on retrouve chacune d'entre elles dans le chœur désabusé, désingularisé, des serveuses qui scandent leurs commandes.



figure 3 Catherine Perrault, « Françoise Durocher waitress », dans *Lire ONF*, 2013, [en ligne].

De là intervient le double schéma du film : à première vue on filme la vie quotidienne de serveuses montréalaises, mais on pourrait tout aussi bien être devant un montage des auditions pour le même film. Les serveuses sont comédiennes et les comédiennes jouent les serveuses. Au temps 02:43, la jeune femme joue puis sort du jeu ; ses simagrées parodiques d'une gêne féminine sont interrompues, l'espace de quelques secondes, d'un regard fixe et d'un visage neutre. C'est comme si les masques tombaient de son visage et que l'individu fixait, le temps d'une respiration, l'objectif de la caméra, le public pervers et silencieux. L'instant s'évade comme il est arrivé et les épaules de la jeune femme se soulèvent à nouveau, son regard désormais fuyant sous ses faux cils, maladresse performée, apprise, attendue par cet objectif. Il pourrait s'agir, dans les règles du contexte, d'un moment plat de l'audition, pourtant le léger malaise d'un retour du regard spectateur fait sortir la scène de la trame du film. Ce malaise semble se reproduire dans d'autres instances *hors* du film ; on observe aussi ce jeu spéculaire dans la salle d'attente (pour l'audition ? pour l'entrevue ?). Ces femmes toutes obnubilées par leurs clichés, elles attendent de jouer leur rôle, elles tricotent, plient des morceaux factices de tissus sur leurs genoux, jouent avec leur rôle de genre, jouent leur rôle, elles attendent leur tour pour jouer le rôle d'une autre. C'est ainsi que les Françoise Durocher détiennent, dans leurs perruques et leur fausse gêne, sous leurs faux cils et leurs ambitions refoulées, le pouvoir opératoire de se moquer du dogme⁹. Elles sont les caricatures d'elles-mêmes, attendant la répétition pour matérialiser un simulacre d'identité ; l'identité Françoise Durocher est la seule qui leur revient dans le film, et pourtant qui agit, tel un masque, comme un dispositif dé-subjectivant. La serveuse au temps 23:56 l'exprime bien : « Le sourire est de rigueur, comme c'est écrit sur ta badge. Ça fait que, que t'aies envie de sourire ou non, t'es obligée d'avoir la bouche fendue jusqu'aux oreilles pis d'être fine avec le monde tout le temps que t'es sur le plancher. Le client a toujours raison. » On renforce le rapport de domination, on assène la position subordonnée de la serveuse dans le rapport client/serveuse ; ce moment est ironisé par les ruptures dans le discours de la serveuse et la répétition expliquée plus haut (« c'est un beau métier »). Le génie de *Françoise Durocher*, c'est d'exprimer dans une ironie déconcertante et un jeu métalangagier les différents visages des serveuses forcées de se conformer, débordant du moule qui les confine.

⁹ Dans *Éperons*, de Jacques Derrida, sont mises en tension la conception traditionnelle philosophique de la « femme » comme représentant la vérité, la sincérité naïve des sens, et la réalité symbolique et matérielle de l'individu femme. Pour paraphraser, la femme serait la mieux placée pour se rendre compte de cette contradiction entre ces choses qu'elle est censée incarner : le vrai et le simulacre du vrai. Le leurre de l'identité, l'angle mort de la philosophie est vécu presque ontologiquement par la femme exclue d'une tradition épistémologique masculine. C'est l'expérience d'un dépassement d'une conception cognitive essentialisante. La femme, hors du raisonnement philosophique, en prouve son insuffisance : « Est "femme" ce qui n'y croit pas et qui en joue. » Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2022 [1972], p. 48.

¹⁰ Nicole Brenez, « La notion d'« avant-garde » », *op. cit.*, p. 12-13.

Pour conclure, le film d'André Brassard résonne aujourd'hui de son travail cru sur la matière cinématographique; on y fait bifurquer les codes en s'en prenant à leur structure langagière. Tout à coup, rien n'a plus de sens que l'évasion du sens elle-même. L'ancrage de l'œuvre dans son contexte sociohistorique permet une réception plus informée des enjeux encerclant les ouvriers de l'époque. Au-delà de cela, le film propose une conception intéressante et inopinée de la condition symbolique de la femme contemporaine. On joue les clichés, on se joue des clichés, on parodie la parodie; les lignes de la signifiante s'entremêlent au-delà de l'intelligible. C'est pour toutes ces raisons que le film *Françoise Durocher, waitress* constitue une œuvre transcendant son époque, car existent aujourd'hui les mêmes catégories répressives, martelées dans l'existence par la répétition d'actes constitutifs – on sourit au client, on achète du maquillage, on envie sa collègue bronzée d'être partie en vacances. Le potentiel révolutionnaire de l'art n'est pas négligeable, et les artistes, chargés d'un devoir important: « Pour un artiste d'avant-garde, l'art n'a de sens qu'à refuser, contester, pulvériser les limites du symbolique, qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel¹⁰. » ♦

BIBLIOGRAPHIE

Brassard, André, *Françoise Durocher, waitress*, Montréal, Office national du film du Canada, 1972, 29 min.

Brenez, Nicole, « La notion d'« avant-garde » », dans *Cinéma d'avant-garde*, Lyon, Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers », 2007, p. 3-15.

Deleuze, Gilles, *L'image temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1985.

Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2022 [1972], 128 p.

Dubois, Philippe, « La question du figural. » dans Pierre Tami-neux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, p. 51-76.

Kristeva, Julia, « Préliminaires théoriques. 1. Sémiotique et symbolique », dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, 620 p.

Larousse, *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/formation/34643>, consulté le 10 avril 2025.

Le Petit Larousse illustré 2015, Paris, Larousse, 2014, 2048 p.