

Recherches sociographiques



Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois Family, filiation and transmission in Quebec cinema

Andrée Fortin

Volume 57, numéro 1, janvier–avril 2016

Manifestations contemporaines de la vie familiale

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036620ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036620ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, A. (2016). Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois. *Recherches sociographiques*, 57(1), 17–45. <https://doi.org/10.7202/1036620ar>

Résumé de l'article

La famille a connu d'importantes transformations depuis les années 1960 : moins grand nombre d'enfants par famille, multiples formes de parentalité. Aussi les normes et valeurs qui régissaient les relations familiales sont en porte-à-faux par rapport aux réalités contemporaines, et les contours de ce qui pourrait en constituer de nouvelles sont incertains. J'analyse ici des récits familiaux et de filiation dans le cinéma de fiction québécois; comme tout genre narratif, celui-ci à la fois reflète et façonne l'imaginaire et les pratiques. Pour saisir les permanences et inflexions de ces récits familiaux, je m'appuie sur un corpus de quelque 150 films de fiction québécois (1966-2013). Les relations entre les pères et leurs enfants y sont marquées par le conflit, lequel trouve une résolution souvent précaire, alors que celles entre les mères et leurs enfants restent dans le non-dit, le silence et l'irrésolu. L'alliance se « découple » de la parentalité, et l'exercice de la parentalité se découple pour sa part des normes et rôles sociaux. Des obligations fortes régissent les liens entre les frères et les soeurs. À travers tout cela, un équilibre précaire se dessine au sein des familles, ouvrant la voie à une recomposition des identités, normes et valeurs.



FAMILLE, FILIATION ET TRANSMISSION DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Andrée FORTIN

La famille a connu d'importantes transformations depuis les années 1960 : moins grand nombre d'enfants par famille, multiples formes de parentalité. Aussi les normes et valeurs qui régissaient les relations familiales sont en porte-à-faux par rapport aux réalités contemporaines, et les contours de ce qui pourrait en constituer de nouvelles sont incertains. J'analyse ici des récits familiaux et de filiation dans le cinéma de fiction québécois; comme tout genre narratif, celui-ci à la fois reflète et façonne l'imaginaire et les pratiques. Pour saisir les permanences et inflexions de ces récits familiaux, je m'appuie sur un corpus de quelque 150 films de fiction québécois (1966-2013). Les relations entre les pères et leurs enfants y sont marquées par le conflit, lequel trouve une résolution souvent précaire, alors que celles entre les mères et leurs enfants restent dans le non-dit, le silence et l'irrésolu. L'alliance se « découple » de la parentalité, et l'exercice de la parentalité se découple pour sa part des normes et rôles sociaux. Des obligations fortes régissent les liens entre les frères et les sœurs. À travers tout cela, un équilibre précaire se dessine au sein des familles, ouvrant la voie à une recomposition des identités, normes et valeurs.

Mots-clés : cinéma québécois, famille, filiation, génération, transmission

S'il connaît une telle effervescence quantitative, c'est que le récit de filiation ne relève pas seulement de projets d'écriture singuliers, liés à quelques écrivains, mais qu'il traduit une nécessité générale propre à notre époque, dont il convient de saisir les raisons profondes.
(VIART, 2005, p. 90.)

*[...] au Québec, peut-être faisons-nous face à un problème de transmission.
La filiation a été rompue.*
(ROSE, cité par GENDRON, 2008, p. 6.)

Les relations familiales sont centrales dans plusieurs films de fiction québécois¹. Comme les gens heureux n'ont pas d'histoire, les films dans lesquels ces relations familiales sont importantes racontent des histoires de problèmes familiaux. Ces problèmes gravitent souvent autour des enjeux de filiation et de transmission. Qu'est-ce que cela nous apprend sur la famille au Québec et sur le Québec?

Les films de fiction ne présentent pas un portrait fidèle des familles québécoises, ni d'ailleurs d'aucun autre phénomène social. Les œuvres d'art en général, et les films dans le cas qui m'occupe ici, à la fois reflètent et façonnent un imaginaire. Si elles parlent de la société, elles ont aussi un effet en retour sur celle-ci (FORTIN, 2011). L'art n'est pas – pas seulement, pas toujours – un miroir de la société. En voici une illustration. Les romans *Au pied de la Pente douce* (1944) de Roger Lemelin et *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy parlent d'identités urbaines, et en particulier celle des quartiers populaires; en retour, ces romans transforment l'image que les Québécois ont d'eux-mêmes et leur font réaliser qu'ils sont « arrivés en ville ».

Mon objectif est de saisir l'imaginaire familial à l'œuvre dans le cinéma québécois et les propositions, voire les utopies, qu'il véhicule. Les œuvres d'art proposent en effet des visions du monde, parfois très critiques, que ce soit sous une forme carnavalesque (BAKHTINE, 1990) ou d'élucidation (le maximum de conscience possible au sens de GOLDMANN, 1959) et l'art devient parfois visionnaire (FALARDEAU, 1967). De la sorte, si l'art « reflète », c'est aussi bien ce qui pourrait être que ce qui est déjà là. La question demeure de la cohérence de cet imaginaire : y en a-t-il un seul à l'œuvre ou plusieurs? Cela dit, en ce qui concerne l'espace, l'imaginaire présente une structure générale stable depuis 1965 (FORTIN, 2015a); j'explorerai dans ce texte ce qu'il en est de la famille.

Je me penche ici sur les récits familiaux dans le cinéma. Le récit, c'est bien sûr une narration, une intrigue, laquelle se situe dans le temps (RICŒUR, 1983). Deux précisions s'imposent ici. Premièrement, analyser des films du point de vue de la (sociologie de la) famille pose la question de la définition de la famille. D'un point de vue sociologique, on peut dire comme THÉRY qu'elle est « l'institution qui articule la différence des sexes et la différence des générations » (1996, p. 68), ou plus précisément « qu'elle organise les relations d'une personne avec son conjoint et sa belle-famille (l'alliance), ses ascendants et ses descendants (la filiation), ainsi qu'avec ses frères et sœurs (la fratrie ou germanité) » (FORTIN et GAGNON, 2007, p. 232). Mais il y a plus. Le Livre vert sur la politique familiale déposé en 1984 par le gouvernement du Québec proposait la définition suivante de la famille : « Le groupe parent(s)-enfant(s) unis par des liens multiples et variés, pour se soutenir réciproquement au cours d'une vie et favoriser à leur source le développement des personnes et des sociétés » (LAURIN, 1984). Cette définition contient de façon explicite l'obligation au support réciproque, tout en reconnaissant la diversité des situations familiales. Aussi, dans ce qui suit, je parlerai d'abord de la filiation, aborderai l'alliance à travers son éclatement, puis dans un troisième temps, me

1. Merci à Frédéric Deschenaux, Éric Gagnon, Dominique Morin et Madeleine Pastinelli ainsi qu'aux deux évaluateurs anonymes pour leurs commentaires sur des versions préliminaires de ce texte.

pencherai sur les fratries, pour conclure sur leur articulation; à chaque moment j'examinerai les liens entre les membres de la famille et ce qui circule à la faveur de ces liens : identité, mémoire, biens, et quel type de support est mis en œuvre. Deuxièmement, un film présente un récit familial quand les relations familiales y sont importantes, et que non seulement celles-ci évoluent au fil de la trame narrative, mais font avancer le récit.

Mon corpus est constitué sur la base des critères suivants² : longs métrages québécois de fiction, en français, où les relations familiales sont centrales dans la trame narrative, laquelle se déploie après la Seconde Guerre mondiale, car les films à caractère historique³ auraient exigé une analyse particulière. Le corpus comprend quelque 150 films⁴, sortis entre 1966⁵ et 2013, ce qui permet de saisir les permanences et les inflexions dans les récits de famille et de filiation dans le cinéma québécois des quelque cinquante dernières années : autrement dit, cela procure à la fois une vue d'ensemble, et la possibilité d'établir des comparaisons, entre les relations père-fils ou mère-fille par exemple, ainsi que de cerner une éventuelle transformation de ces récits. En effet, « l'analyse d'une œuvre doit engager d'abord d'autres œuvres, leurs modèles communs, leurs différences et leurs variations respectives » (ESQUENAZI, 2007a, p. 43; voir aussi ESQUENAZI, 2007b)⁶. Dans l'analyse, je tiens compte de l'année de production du film plus que de celle où se déroule le récit, car la mémoire réinterprète forcément le passé (FORTIN, 2015b). À la fois cause de la multiplication des tournages au fil des ans, mais aussi des thèmes abordés, le corpus contient de plus en plus de films au fil des ans⁷, aussi a-t-il une plus grande cohérence qu'on aurait pu le croire *a priori*.

-
2. Je suis partie du corpus de 270 films québécois de fiction (1965-2010) que j'avais analysé précédemment à la recherche de la représentation de l'espace qui y prévaut (FORTIN, 2015a); j'y ai intégré des films plus récents ou dont l'action ne se situe pas principalement au Québec et n'ai par ailleurs retenu que les films dans lesquels les relations familiales étaient importantes. Ce corpus avait été constitué sur la base de la disponibilité des films en DVD, VHS ou sur support numérique.
 3. *Le Survenant* (Érik Canuel, 2005) ou *Quand je serai parti... vous vivrez encore* (Michel Brault, 1999), par exemple.
 4. Ces films sont aussi bien des comédies que des drames, des films d'auteur que « grand public ». Le corpus est présenté en annexe, en ordre alphabétique de titres, avec le nom du réalisateur et la date « de sortie ou de diffusion », selon la terminologie de la cinémathèque québécoise et telle qu'établie par cette cinémathèque (http://cq.purecobalt.com/rep_recherche.asp).
 5. Dans plusieurs films du début des années 1960, la famille est carrément absente, par exemple : *Seul ou avec d'autres* (1962, Denis Héroux, Denys Arcand, Stéphane Venne), *À tout prendre* (1963, Claude Jutra), *Jusqu'au cou*, (1964, Denis Héroux), *Le chat dans le sac* (1964, Gilles Groulx).
 6. Bien sûr, ce faisant, l'analyse des films n'est pas épuisée. Chaque film pourrait faire l'objet d'une analyse spécifique. De plus, d'autres thèmes auraient pu être retenus, d'autres comparaisons auraient pu être établies; ainsi *Erreur sur la personne*, *Le ciel sur la tête*, *Trois temps après la mort d'Anna* et *Route 132* sont des films sur le deuil.
 7. Le corpus se répartit comme suit. Années 1966-1975 : 17. Années 1976-1985 : 12. Années 1986-1995 : 19. Années 1996-2005 : 40. Années 2006-2014 : 65.

Cela dit, un film est constitué d'images et de sons, et toute analyse de film doit tenir compte des relations entre ces images, ces sons, et la trame narrative dans le cas des films de fiction, les trois registres pouvant aussi bien être en porte-à-faux les uns par rapport aux autres que se renforcer mutuellement. Les dialogues ou la narration évoquent parfois un ailleurs rêvé, non montré, qui est néanmoins essentiel dans le récit comme dans *Les muses orphelines* ou *Maman last call*. La narration peut contredire ou nuancer ce qu'on voit, comme dans *Les 3 p'tits cochons*, où la même scène est commentée différemment par chacun des trois frères. Les images peuvent avoir leur propre logique, comme dans *La rage de l'ange* où elles ne montrent des enfants qu'en banlieue, même si la vie y est dure pour eux (violence familiale, inceste), et même s'ils n'y résident pas; et si rien dans les dialogues n'y fait référence, les images montrent que la banlieue est bel et bien leur espace! Les images peuvent encore et surtout connoter de façon très différente une trame narrative assez semblable. Prenons les exemples de *Le ring* et de *C'est pas moi, je le jure* : réalisés pratiquement en même temps, ces films racontent tous les deux l'histoire de jeunes garçons d'une dizaine d'années, dont la mère quitte le foyer. Dans les deux cas, les pères sont dépassés par la situation. Deux cas analogues de familles dysfonctionnelles? Pas vraiment : si le père de Léon (*C'est pas moi, je le jure*) ne comprend pas son fils, celui-ci est bien logé, nourri, bien vêtu, ce qui n'est pas le cas de Jess (*Le ring*), mal vêtu, mal logé, mal nourri. Bref, il appert que la banlieue est un milieu de vie adéquat pour les familles, contrairement au centre-ville.

Je suis partie de la grille d'analyse utilisée dans mon étude sur l'imaginaire de l'espace (FORTIN, 2015a) et dont les grandes rubriques sont les lieux de l'action, la trajectoire biographique et résidentielle des personnages, les moyens de transport et de communication, la temporalité, les propos (dialogues et narration), les couleurs, les plans et le son⁸. Cette grille comprend des informations sur la composition des ménages. J'y ai ajouté des éléments sur les relations entre parents et enfants et sur les fratries : relations interpersonnelles, échanges matériels, transmission. Cela m'a amenée à un retour sur les films, que j'ai revus en entier dans certains cas, ou seulement les scènes entre les membres d'une famille dans d'autres.

Je ne suis évidemment pas la première à m'intéresser aux relations familiales dans le cinéma québécois. TREMBLAY-DAVIAULT (1981) a étudié en détail le cinéma des années 1942-1953, où domine l'image de l'orphelin :

8. La grille d'analyse a été construite en trois temps à partir de travaux antérieurs sur les représentations sociales de la ville et de la banlieue d'une part, et des caractéristiques du corpus d'autre part. Une première version de la grille, établie à partir d'analyses des représentations individuelles (FORTIN, DESPRÉS et VACHON, 2002 et 2011), a été mise à l'épreuve sur une quinzaine de films, à la suite de quoi certains éléments y ont été intégrés. Parallèlement à ces premiers visionnements, une revue des écrits a suggéré d'intégrer quelques autres éléments à la grille. Une seconde version de la grille a ainsi été mise au point. Enfin, dans un troisième temps, à partir des analyses préliminaires, quelques éléments se sont rajoutés, ce qui a forcé le retour sur certains films.

Au terme de cet examen de l'imaginaire cinématographique québécois des années 40-50, nous remarquons la constante du personnage de l'orphelin. [...] [L]e héros cinématographique de cette époque est celui qui est en train de perdre ses sources, son passé, au risque de perdre toute identité. Sans l'arbre familial, il se sent décentré, il vit dans l'incertitude. S'il se méfie du monde, c'est que lui-même se déplace sur un sol mouvant. Son horizon est brouillé, son appartenance se rompt. (TREMBLAY-DAVIAULT, 1981, p. 305-306.)

Le thème de l'orphelin a été revisité récemment par CHARLES (2011) qui souligne, dans des films des années 2000 dont l'action se déroule pendant la Révolution tranquille (plus particulièrement *C'est pas moi, je le jure* et *Maman est chez le coiffeur*), « la persistance, dans plusieurs des films québécois les plus connus, de la figure de l'orphelin », et un manque de repères, que souligne également POIRIER (2004). Plus récemment, des analyses ont mis en évidence l'importance des relations père-fils; c'est ainsi que Denis BACHAND (2008 et 2010) a analysé ces relations en empruntant plusieurs concepts à la psychanalyse, de même que SAINT-MARTIN (2009), dans une perspective plus littéraire. La relation mère-fille n'a pas retenu la même attention que celle entre les pères et les fils. Christian POIRIER (2004), à partir de 41 longs métrages (de fiction ou documentaires) réalisés entre 1987 et 2000, a étudié les relations entre les générations. Il observe que les pères et mères sont plus souvent absents que présents dans les films, et plus souvent séparés qu'en couple. À propos des liens entre les enfants et les parents, il conclut :

On observe un rapprochement père/fils à onze reprises, surtout entre 1992 et 1999, contre son absence à six occasions [...]. On ne constate toutefois aucune tentative de rapprochement père/fille. De plus, comme prévu, l'absence de rapprochement mère/fils est plus marquée (sept reprises) que l'inverse (cinq fois). Plus surprenant, il y a absence de rapprochement mère/fille 6 fois sur 7. Les distances entre parents et enfants touchent donc les deux sexes. (POIRIER, 2004, p. 26.)

Moss (2011), sur la base d'un corpus d'une trentaine de films réalisés entre 1949 et 2008 observe pour sa part une évolution dans les films les plus récents où la famille serait moins patriarcale, moins xénophobe et moins homophobe; de plus les relations entre les parents et les enfants y seraient revalorisées. Dans toutes ces études, les relations familiales sont abordées essentiellement par les relations entre les parents et les enfants. Je voudrais ici approfondir l'étude de la représentation de la famille, dans une perspective à la fois longue (1966-2013) et générale, abordant les relations de filiation, mais aussi d'alliance et celles à l'intérieur des fratries. Je dégagerai des tendances générales et quelques exceptions significatives. Se pencher ainsi sur les récits de famille dans le cinéma conduira à la question de la transmission et bien sûr de l'identité. La question des filiations et de la mémoire, il faut le préciser, est centrale également dans la littérature tant québécoise (INKEL, 2011, LEBEL, 2012) que française (VIART, 2005) et n'apparaît donc pas par hasard dans le cinéma québécois.

1- FILIATIONS

Nos anxiétés, nos peurs, malgré soi, on les lègue à ses enfants (La mère de Céline⁹, dans *L'arrache-cœur*).

Dans cette première partie, je parlerai des relations entre les parents et les enfants, qu'elles se situent au sein de familles monoparentales ou biparentales. Je ne m'arrêterai pas systématiquement sur les récits d'enfance ou d'apprentissage (mettant en scène des adolescents), car si, à cause de l'âge des protagonistes, les parents sont présents, ils ne sont pas nécessairement centraux dans le récit (dans *Coyote*, par exemple, ou *À l'ouest de Pluton*).

Relations père-fils

Les relations père-fils, qu'elles passent par des rencontres réelles ou par une quête des origines, ont beaucoup été traitées dans le cinéma québécois (BACHAND, 2008 et 2010; BARIL, 1990; DELÉAS, 1997; SAINT-MARTIN, 2009). Ces relations sont le plus souvent présentées dès le début comme difficiles. Cela est vrai tant au sortir de l'enfance (*C'est pas moi, je le jure*; *Un été sans point ni coup sûr*) qu'à l'âge adulte (*Un zoo la nuit*; *Les invasions barbares*). Des relations positives au début du récit demeurent l'exception, comme dans *Une vie qui commence*, et sont alors rapidement brisées par la mort du père. Dans ce qui suit, je présenterai d'abord ce qui complique les relations entre les pères et les fils, puis comment se résolvent conflits et difficultés.

a- Contours d'un conflit

À l'origine de la difficile rencontre du père et du fils, il y a un conflit, généralement autour de valeurs ou des attentes d'une génération envers l'autre. Plus radicalement et plus rarement, il y a absence totale de relation (*Pudding chômeur*) ou relation ténue (*Un été sans point ni coup sûr*), et l'enjeu du récit est d'en nouer une.

D'où vient ce conflit? Quelquefois, il émerge de la banalité de la vie quotidienne; ainsi, *Léolo*, dans le film du même nom, est aux prises avec son grand-père paternel qui, exaspéré des éclaboussures que fait l'enfant, veut le noyer dans la petite piscine gonflable où il joue, ce qui suscite un désir de vengeance. Mais plus grave, Robert cambriole la bijouterie de son père pour qui il travaillait, et qui l'a littéralement rendu fou : il a été en institution psychiatrique, puis de thérapie en thérapie (*Guide de la petite vengeance*); le fils n'est pas à la hauteur des attentes du père dans cette comédie grinçante. Le père n'est pas non plus toujours à la hauteur des attentes du fils. Ainsi, Sébastien accuse son père de « moisir dans une université minable dans une province de Ti-Counes » (*Les invasions barbares*).

Les attentes non comblées sont aussi bien personnelles que professionnelles, et la transmission du métier envenime la relation entre le père et le fils. Marc se sent moins bon policier que son père, « le légendaire Commandant Jacques Laroche »

9. Elle n'est jamais nommée, réduite en un sens à son rôle de mère.

(*De père en flic*); Pedro, clown dans un centre d'achat, se compare à son père Marcel, comédien célèbre, et dit de lui-même qu'il est un « artiste raté », alors qu'il voudrait « réinventer le théâtre populaire » et le théâtre tout court (*Cabotins*); Paul, écrivain, n'arrive à terminer son premier livre qu'après la mort de son père, également romancier (*La vie avec mon père*). Si s'inscrire dans le sillage professionnel du père ne va pas de soi pour le fils qui souhaite le faire, l'héritage est parfois carrément refusé par le fils : dans *Doublures*, Richard, photographe, refuse de devenir chauffeur de taxi comme son père; dans *Gaz bar blues*, aucun des trois fils du « boss » n'est intéressé à reprendre son garage. Dans ces deux cas, l'héritage refusé est celui du métier, mais les relations entre père et fils sont sereines, une fois ce refus accepté par le père.

Le conflit entre le père et le fils cède le plus souvent la place à un rapprochement au fil du récit. Ce rapprochement est toutefois bref car il tend à se faire juste avant la mort du père, ce que VIART (2005), remarque aussi dans le roman français et BARIL (1990) ainsi que SAINT-MARTIN (2009) dans le cinéma québécois. Que le rapprochement se fasse avant la mort du fils demeure l'exception, car il est rare que le fils disparaisse avant son père (*Jacques et novembre, L'ange de goudron*). Dans *Les invasions barbares* tout comme dans *Un zoo la nuit*, la réconciliation survient à l'occasion de la mort annoncée du père, et le fils procure de la drogue à son père pour atténuer la douleur d'une maladie terminale. Dans *La dernière fugue* également le fils aide son père, malade, à mourir, malgré le ressentiment qu'il a entretenu à son égard depuis l'enfance. Le film intitulé *La vie avec mon père* aurait tout aussi bien pu s'intituler « La mort de mon père », et ici encore il y a réconciliation *in extremis* et aide du fils dans les derniers moments de la vie de son père. L'eau, qui lave, est signe de la réconciliation : Marcel lave son père mourant dans *Un zoo la nuit*, tout comme Patrick dans *La vie avec mon père*. Dans *Littoral*, Wahab ne parvient à enterrer son père ni au Québec ni au Liban et lance son corps à la mer; ce n'est qu'après cela que Wahab se réconcilie avec son père et peut se réapproprier son passé et son histoire familiale.

Le fils peut également se sacrifier pour son père. Ainsi dans *Impasse*, Alex, découvrant l'importante dette de jeu de son père, tente de rembourser la dette par tous les moyens : en volant des voitures, en détroussant des clients au guichet automatique, et finalement en tuant le prêteur. Alex fait « tout » pour son père, et renonce de la sorte à l'amour, aux études universitaires et à la liberté. Démarche analogue dans *La run*, où Guillaume parvient à rembourser la dette de son père, au prix de sa propre vie.

Une activité commune hors du quotidien permet souvent de rapprocher père et fils, comme une partie de pêche (*Un zoo la nuit*) ou de chasse (*Le temps d'une chasse, Camion*). Dans *De père en flic*, la forêt, où se passe une grande partie du film, est conçue comme lieu de réconciliation – programmée – entre les pères et les fils, via un organisme dont le nom est tout un programme (« Aventures père et fils »), et qui propose, sous la houlette d'un psychologue, les activités suivantes : marche, camping, canot, chasse, escalade, etc., devant permettre le rapprochement, voire la réconciliation, de ces pères et de leurs fils.

b- La quête identitaire

La relation père-fils prend parfois l'allure d'une quête. Quête de l'approbation paternelle dans C.R.A.Z.Y. Dans *Le confessionnal* et *Congorama* l'objectif de la quête est de découvrir qui est le père, et une caractéristique physique indique au spectateur la filiation, respectivement le diabète et une tache de naissance. Dans *Mesnak*, Dave, adopté à l'âge de trois ans, part à la recherche de ses origines amérindiennes et se rend sur la réserve où il est né; comme Wahab qui ne parle pas l'arabe (*Littoral*) non plus que Jeanne et Simon, les jumeaux de *Incendies*, Dave ne parle pas l'innu : ils ont non seulement perdu leur père mais la langue de leur père, et ce faisant une part importante de leur identité.

La quête du fils par le père est exceptionnelle; dans *Pudding chômeur*, Aristide se repent d'avoir abandonné son fils Alphonse. Dans cette comédie, le père et le fils se retrouvent, brièvement sur terre, puis de façon définitive dans l'au-delà¹⁰. Dans le même sens, son père cherche Hafid qui a rejoint un groupe terroriste voulant aider des sans-papiers; ici encore, les retrouvailles seront brèves car Hafid meurt (*L'ange de goudron*).

Rarement le récit concerne-t-il trois générations comme dans *À l'origine d'un cri*, alors que le grand-père et le petit fils partent à la recherche du père, encore une fois dans une activité hors du quotidien. Dans *Coteau rouge*, quatre générations de la famille Blanchard s'inscrivent sous le signe du fleuve; ici pas de confrontation, mais une solidarité constamment affirmée à travers les hauts et les bas de la vie. Enfin, si Pierre refuse les millions de dollars laissés par son père parce que « c'est de l'argent mal acquis » (*Tout ce que tu possèdes*), il découvre à la campagne la maison de son arrière-grand-père, ce qui lui permet d'accepter sa propre paternité; il refuse l'héritage de son père, mais s'inscrit dans une lignée paternelle.

Le rapprochement entre le père et le fils, lequel survient souvent *in extremis*, ne permet pas la transmission d'une mémoire, d'un métier, d'une vision du monde, voire de la langue, bref de l'identité. C'est essentiellement un rapprochement inter-subjectif, de personne à personne, et non encadré par des rôles prédéfinis de père et de fils. Cette absence de transmission est d'une certaine façon contrebalancée par la pratique artistique. En effet, plusieurs fils se définissent, d'une façon ou d'une autre, par l'art. Dans les films du corpus où sont importantes les relations pères-fils, et les fils adultes, c'est environ la moitié de ces derniers qui ont des pratiques artistiques : comédiens (*La dernière fugue*, *Cabotins*, *Mesnak*), musiciens (*Un zoo la nuit*, *Gaz bar blues*, *L'autre maison*), écrivain (*La vie avec mon père*) ou du moins écrivant (*Léolo*, *À l'origine d'un cri*, *Camion*), photographes (*Bingo*, *Portion d'éternité*, *Doublures*, *Gaz bar blues*), cinéaste (*Jacques et novembre*), traducteur de poésie (*Tout ce que tu possèdes*), disc-jockey (C.R.A.Z.Y.).

Tous ces récits sont effectués du point de vue du fils ou de la dyade père-fils, à deux exceptions près où le récit est clairement effectué du point de vue

10. Et ils apparaissent côte à côte « en anges » (vêtus de blanc, dotés d'ailes et en transparence) dans la scène finale.

du père : *L'audition* et *L'ange de goudron*. Si les conflits entre les pères et les fils se résolvent généralement, ce n'est pas le cas de Léolo, qui sombre dans la folie qui décime sa famille, héritée selon lui de son grand-père paternel, et dont l'écriture l'avait pour un temps préservé. Mais la folie touche davantage les lignées féminines.

Relations mère-fille

Le premier long métrage réalisé au Québec par une femme l'a été en 1968; il s'agit du documentaire intitulé *De mère en fille* d'Anne Claire Poirier, et les relations mère-fille sont centrales dans plusieurs films de fiction, qu'ils aient été réalisés – ou scénarisés – par des femmes ou des hommes. Cela dit, les analystes se sont peu arrêtés aux relations entre les mères et les filles, dont les contours sont bien différents de celles entre les pères et les fils. C'est le silence qui préside aux relations mère-fille. Ici, s'il y a des attentes non comblées, c'est autour de la reconnaissance de la fille par sa mère, et cela met en jeu des tensions identitaires, d'identification et de distanciation.

a- Déclinaisons du silence

Les fleurs sauvages est un cas exemplaire où le silence entre la mère et la fille structure leur relation; plusieurs séquences, commentées en voix off par la mère (Simone) ou la fille (Michèle) révèlent ce que celles-ci ne parviennent pas à se dire. Michèle voudrait se rapprocher de sa mère, souhaite que celle-ci la tutoie et l'appelle « Michèle » plutôt que « ma fille », voudrait également que Simone lui parle de son père qu'elle a peu connu; quant à Simone, elle n'approuve pas le mode de vie de sa fille ni sa façon d'élever ses enfants. Notons que Michèle est artisane et fait de la poterie. Se retrouvent ici plusieurs des thèmes centraux des relations mère-fille dans le corpus : non-dit, désir de rapprochement de la fille, pratiques artistiques de celle-ci, et finalement *statu quo*, car les mères et les filles ne se rapprochent pas.

Le silence des mères peut prendre plusieurs formes : mutisme, secret ou amour fusionnel, et est ressenti par les filles, douloureusement, comme absence de reconnaissance.

Le silence le plus radical est le mutisme lié à folie de la mère. *La tête de Normande St-Onge* s'ouvre sur le corps de Normande couvert de pilules de diverses formes et couleurs. Cela renvoie non seulement à son travail dans une pharmacie, mais aussi, on le découvre plus tard, à la folie de sa mère, internée à Saint-Jean de Dieu. Normande est révoltée de voir sa mère réduite à l'état de légume à cause des calmants qu'on lui fait prendre à l'hôpital, et elle emmène sa mère chez elle. Mais sa mère doit retourner en institution et Normande s'abîme à son tour dans la folie, les pilules qui la recouvraient au début du film annonçant en quelque sorte son destin. Kiki pour sa part écrit une autofiction, dans *Borderline*, qui met en scène trois générations de femmes, habitées par la folie, celle du milieu s'y étant perdue et vivant en institution psychiatrique. Kiki prend régulièrement des pilules; sa mère a déjà fait une tentative de suicide en ingérant des pilules et en consomme toujours, sur ordonnance, dans l'institution où elle réside; elle ne prononce pas un mot lors des visites de sa fille. Kiki échappe de peu à la folie, pas tant grâce à sa psy ou au

groupe d'entraide auquel elle participe, que grâce à l'écriture. Quant à Laurie, sa mère est internée et il est impossible de communiquer avec elle, car elle tient des propos incohérents, quand toutefois elle adresse la parole à sa fille (2 secondes).

Autre cas de figure : la mère de Hanna parle avec sa fille, mais pas des choses importantes, et refuse d'aborder certains sujets, comme la relation avec son mari (*Emporte-moi*). Épuisée, la mère fait une tentative de suicide en absorbant d'un coup toute la bouteille des pilules qui lui permettent de tenir le coup; en effet, elle travaille le jour dans une usine de couture et le soir tape le roman de son mari. À la fin du film (et de l'année scolaire), sa professeure prête une caméra à Hanna; encore une fois la pratique artistique est la voie à suivre pour se trouver, et retrouver sa mère. Dans le même sens, Rose reproche à sa mère d'être « bourrée de calmants », parce qu'elle est victime de violence conjugale et dépressive, et pire, résignée à cette situation qu'elle refuse de discuter avec sa fille (*La capture*). Notons que Rose travaille dans une école de danse, *Le studio des bois*.

Toutes ces mères aux prises avec la maladie mentale ne parviennent pas à communiquer avec leurs filles, malgré les efforts de ces dernières. Mais le silence peut aussi être lié à l'Alzheimer; il est impossible pour Maryse de communiquer avec sa mère, Luce, atteinte de cette maladie (*La pension des étrangers*).

La mort de la mère, qui rompt toute possibilité de dialogue, peut induire la folie de la fille : il n'est plus possible de revenir sur le non-dit. Dans *Erreur sur la personne*, Maria est obsédée par la mort de sa mère, comédienne, et par la pièce *Mademoiselle Julie*, car cette mort est survenue pendant une représentation de cette pièce. Maria apprend le rôle joué par sa mère, assiste en cachette aux répétitions, assomme le soir de la première la comédienne devant jouer ce rôle, et dans le costume de sa mère, monte sur scène. On ne sait pas quand le film se termine si elle échappera à la folie.

Le silence est parfois lié à un secret, c'en est le deuxième cas de figure. *Le secret de ma mère* est l'histoire de Jeanne qui réalise après la mort de son père qu'elle a été adoptée, que sa mère biologique est en fait sa tante. Le ton étant ici celui de la comédie, les conséquences de ces mensonges ne sont pas trop graves; mais secrets et mensonges ont des effets autrement dévastateurs dans des drames.

Michelle refuse de révéler à Manon, adolescente, l'identité de son père (*Les bons débarras*). Michelle ne fait pas de place à un homme, à un père, dans sa relation à sa fille, et Manon aime sa mère d'un amour absolu : « Je t'aime assez. Des fois, je rêve qu'on fait naufrage, qu'on se retrouve toutes les deux toutes seules, comme sur une île déserte. Loin, loin. » Cet amour fou, sans partage, incite Manon à se débarrasser des deux hommes avec qui elle devrait partager sa mère : son oncle (cohabitant avec elles), dont elle provoque l'accident de voiture en l'incitant à conduire alors qu'il est ivre, et le *chum* de sa mère, qu'elle accuse, faussement, d'attouchements sexuels. Il y a ici secret et non reconnaissance d'un père.

Le secret peut aussi être lié à la non reconnaissance de la fille par sa mère. La mère de Solange lui a caché l'existence de Fabienne, sa sœur aînée, beaucoup plus âgée (*Deux actrices*). Le rejet de Fabienne par sa mère, sa non-reconnaissance,

l'amène à se comporter de façon erratique, exaspérante, « folle » comme dit Solange. Finalement, Fabienne trouvera la reconnaissance de sa fille de 7 ans, dont elle n'a pas la garde; il n'est pas sûr toutefois que cela lui permette de trouver l'équilibre. Autre exemple : Mathilde rejette sa fille, Némésis, fruit d'une aventure extra-maritale, et l'appelle « ma bâtarde », « ma petite vache » : il y a ici non reconnaissance de la fille, doublée de silence à propos de son père (*Je me souviens*); à neuf ans, Némésis n'a jamais prononcé un mot et ne parlera qu'après que Liam, Irlandais, s'installe dans le logement en haut de chez Mathilde; Némésis parle alors le gaélique, comme Liam avec sa propre mère; Mathilde se noie finalement accidentellement sous le regard indifférent de sa fille. Dans ce film, l'absence de reconnaissance entre une fille et sa mère est réciproque. En voici un autre exemple. *J'aime, j'aime pas* montre Winni, mère seule de 17 ans, qui dit de sa mère qu'elle est morte, ce qui n'est pas le cas. Winni explique : « Elle [ma mère] voulait pas que j'aie un bébé. On s'est pas revues. »

L'amour fusionnel, qu'il se manifeste dans le registre dramatique ou humoristique, porte également une large part de silence et de non-dit, c'en est une troisième forme. Dans *L'Arrache-cœur*, Céline consulte une psy à qui elle explique : « Ma mère [...] veut m'imposer sa façon de vivre, sa façon de s'habiller [...] Je voudrais m'opposer à elle. [...] J'avais l'impression qu'elle pourrait cesser de m'aimer si je n'étais pas exactement la petite fille qu'elle voulait que je sois. » De son côté la mère déclare : « Je me suis toujours trop identifiée à toi. » Bref, Céline n'arrive pas à s'affirmer face à sa mère. D'autres mères, sans s'identifier autant à leur fille que celle de Céline, les aiment énormément, voire trop. Ainsi, Hélène déclare à sa fille Camille : « T'étais tout pour moi » (*Sans elle*), ce qui peut expliquer la difficulté de la fille à faire le deuil de sa mère. Camille ne peut en effet accepter la mort de sa mère que, dans sa folie, elle s'entête à croire simplement disparue. J'ai mentionné plus haut que le silence et le secret dans *Les bons débarras* provoquent l'amour fusionnel de la fille pour sa mère.

Dans des comédies, l'amour fusionnel d'une mère pour sa fille peut la conduire à poser des gestes démesurés. Par exemple, dans *Coteau rouge*, Mimi se fait mère-porteuse pour sa fille qui tient à garder sa ligne, et cela oblige à divers stratagèmes et mensonges pour que l'enfant passe pour celui de la fille¹¹.

b- La quête identitaire et artistique

L'art est très présent dans la vie des filles. Dans les films du corpus où les relations mère-fille sont centrales et les filles adultes, environ les deux-tiers de celles-ci ont des pratiques artistiques. Ces pratiques artistiques sont parfois salvatrices : par exemple, c'est le cas du cinéma (*Emporte-moi*), de la danse (*La capture*), de l'écriture (*Borderline*, *L'arrache-cœur*), de la poterie (*Les fleurs sauvages*); Winni se fait actrice (*J'aime, j'aime pas*), ce qui est le métier de Soledad (*Une histoire inventée*). L'art ne parvient toutefois pas à sauver de la folie dans trois films (*Sans elle*; *Erreur*

11. La rivalité entre la mère et la fille n'apparaît que chez André Forcier : dans *Le vent du Wyoming*, la mère, Lisette, vole l'amoureux de sa fille Léa, et Soledad (comédienne) celui de sa mère Florence dans *Une histoire inventée*.

sur la personne; *La tête de Normande St-Onge*) ou de la mort (*Trois temps après la mort d'Anna*). Les pratiques artistiques par personnes interposées sauvent aussi Laurie, qui trouve finalement l'amour d'une photographe (2 secondes). Notons enfin que les deux actrices du film du même nom ne renvoient pas aux personnages du film mais à leurs interprètes qu'on voit dans leur travail avec la réalisatrice.

Les relations mère-fille ne sont pas moins difficiles que celles entre les pères et les fils. Ce qui pèse sur les filles c'est le silence de leur mère¹². C'est dans une *parenthèse* que s'inscrivent les relations mère-fille, dans un-non lieu, celui du silence, de la folie, de l'internement. Contrairement aux pères et aux fils, les mères et les filles ne se réconcilient pas, car les mères sont murées dans le silence, celui de la folie, celui du déni, celui de la mort.

Relations croisées

Plusieurs films racontent les relations père-fille ou mère-fils. Ce qui prime alors dans la dynamique de la relation, c'est le sexe du parent.

a- Relations père-fille

Quelques pères refusent la paternité avant de l'accepter, avec les bouleversements que cela entraîne dans leur vie (*Le sexe des étoiles*, *Tout ce que tu possèdes*, *L'assassin jouait du trombone*)¹³. Dans les deux premiers films, il y avait eu refus du père de s'occuper de son enfant (changement de sexe dans le premier cas, rupture avant la naissance de l'enfant dans le second) et les mères luttent pour garder leur fille à elles seules, s'opposent au retour du père prodigue. Dans les trois cas, c'est la fille qui fait les premiers pas vers un père, dans une démarche de quête identitaire¹⁴ : père improbable dans *Le sexe des étoiles* car il a changé de sexe, ignorant même qu'il a un enfant dans *Tout ce que tu possèdes* et ayant renoncé à son métier dans *L'assassin jouait du trombone*. Dans le registre surréaliste, la petite Léopoldine crève les pneus des voitures du quartier pour fournir une clientèle au commerce de son père, le Dieumegarde Tireshop, au bord de la faillite. L'amour fusionnel de Léopoldine, dont la mère est morte, embrasse non seulement son père, mais le commerce de celui-ci (*Au clair de la lune*).

Les bouleversements qui surviennent dans les relations père-fille conduisent à une renonciation pour assumer les responsabilités liées à cette relation, dont le plus radical est le retour au sexe masculin dans *Le sexe des étoiles*. Dans *Ma fille, mon ange*, Germain cherche à protéger sa fille d'elle-même et du milieu de la pornographie et de la drogue; sa quête l'amènera finalement à démissionner de son poste de chef de cabinet et à renoncer à ses ambitions politiques. Gabriel vend la ferme familiale et son élevage de moutons pour aider sa fille aux prises avec des problèmes

12. Ce thème est aussi présent dans *Incendies* où la mère de Jeanne et Simon ne leur a pas raconté leur origine.

13. Dans *Starbuck*, la paternité refusée est celle d'enfants des deux sexes, mais la dynamique est analogue.

14. Ce qui est aussi le cas dans *La mort d'un bûcheron*.

financiers après son divorce (*Le démantèlement*). La renonciation peut aussi être celle de la fille, comme dans *Demain* : Sophie s'occupe de son père, diabétique, qu'elle va souvent visiter à la campagne alors qu'elle vit et travaille en banlieue. Tout le film la conduit à sa décision finale lorsqu'elle apprend que son père doit se faire amputer une jambe : « Je serai là », comprend-on non seulement pour l'opération, mais pour la suite des choses; l'amour de Sophie pour son père l'amène à renoncer à une relation amoureuse.

Les relations père-fille ne sont pas faciles, et s'inscrivent généralement sous le signe d'un rapprochement, dont les effets à long terme demeurent incertains, car la relation demeure fragile, précaire¹⁵.

b- Relations mère-fils

Plus problématiques, cela dit, sont les relations entre les mères et leurs fils car généralement il y a non pas rapprochement, mais éloignement. Il y a ainsi inceste dans un drame (*La belle bête*) où la mère finit par mourir, et relation à la limite de l'inceste et de la folie dans la comédie *Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*. En fait, plusieurs fils ne semblent pas parvenir à l'âge adulte et leurs relations amoureuses sont confuses, inabouties, même s'ils ont plus de 30 ans; en plus de *Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*, déjà cité, mentionnons *Il ne faut pas mourir pour ça* et *La face cachée de la lune*. Dans ces trois cas, soit le père est mort, soit il est absent, et dans les deux dernier cas, la mort de la mère permet au protagoniste de passer à une nouvelle étape, de devenir adulte. À contrario, dans *Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*, le fils s'empêtre dans ses problèmes.

Certains fils sont aux prises avec le silence de leur mère et n'arrivent pas à communiquer avec elle¹⁶. Dans *Les mots gelés*, il y a folie de la mère, internée, et folie du fils, qui sort sa mère de l'institution où elle est soignée, avant de sombrer à son tour dans la folie (de façon assez semblable à *La tête de Normande St-Onge*). Dans *Tout ce que tu possèdes*, la mère de Pierre, dépressive, buvait; Pierre avait 12 ans quand sa mère a été internée, et depuis il est incapable de la « voir » et de lui parler. *Les états nordiques* raconte l'histoire de Christian, qui s'occupe seul, dans son petit appartement, de sa mère gravement malade. Il décide de mettre fin à ses souffrances, sans que cela semble avoir été discuté entre eux; en ce sens, ici aussi il y a un silence de la mère. Sur un mode plus léger, *Mémère*, en chaise roulante, ne prononce pas un seul mot de tout le film; elle se fait comprendre par gestes, et notamment en donnant des coups à terre (*Ti-mine, Bernie pis la gang*). Au début de *Les 3 p'tits cochons*, Lucille, mère de Rémi, Mathieu et Christian est dans le coma et ceux-ci se relaient auprès d'elle à l'hôpital; si elle sort du coma, aux trois-quarts du récit, on ne la voit plus jusqu'à la scène finale où elle (re)perd connaissance; bref, elle est vouée au silence.

15. Comme dans *La fleur aux dents*, où un conflit de valeurs oppose père et fille.

16. *La mise à l'aveugle*, qui adopte le point de vue de la mère, présente un récit où c'est le fils qui refuse de parler à sa mère et qui semble souffrir de dépression : il y a inversion des positions dans la dynamique de silence.

Il y a bien sûr *J'ai tué ma mère*, dont le titre est tout un programme, mais qui est en fait un récit d'apprentissage où un adolescent entretient une relation d'amour/haine avec sa mère qui l'élève seule, avant de parvenir à nouer une relation avec elle, et ainsi d'amorcer le passage à l'âge adulte.

*

* *

Avant de conclure sur la filiation, il faut dire quelques mots sur la mort des enfants. Dans cinq films, un père se sent responsable de la mort de son enfant. Gilles, professeur d'université à court d'argent après les funérailles de son fils mort de méningite alors qu'il en avait la garde, fonce dans un guichet automatique avec un tracteur (*Route 132*). Mathieu, homme d'affaires ayant oublié son fils dans sa voiture, s'abîme dans une dépression profonde, et devient préposé aux bénéficiaires (*Lucidité passagère*). Dans *Pouvoir intime*, Théo se sent responsable de la mort de son fils après un vol à main armée qui a mal tourné, et se suicide sur le cadavre de celui-ci. Marceau, policier dont une balle perdue lors d'une intervention lors d'un hold-up ricoche sur sa fille (*Caboose*), sombre dans la violence autodestructrice, alors que David, qui surprotège sa fille Ariane après que son autre fille soit morte dans un accident de voiture alors qu'il tenait le volant, se fait tueur en série, dans l'espoir de protéger sa fille de tous les dangers (*Secret de banlieue*). *Trois temps après la mort d'Anna* est un film sur le deuil d'un enfant; même si Françoise ne se sent pas responsable de la mort de sa fille, elle ne veut plus vivre. Si la relation entre parents et enfants est souvent épineuse, la mort de l'enfant ouvre la porte à la folie, à la violence ou à la violence autodestructrice, ce qui indique la centralité de cette relation pour les deux générations.

C'est le point de vue de l'enfant sur la relation de filiation qui est généralement présenté dans les films, qui montrent comment son identité se construit en regard de celle de son père ou de sa mère. Identité qui se construit souvent difficilement, car si le lien entre le parent et l'enfant est important – ce que révèlent les efforts de part ou d'autre pour le raffermir – il demeure précaire, incertain, d'où l'importance des pratiques artistiques comme moyen d'affirmer, d'inventer son identité. Père et fils se réconcilient, mais mères et filles demeurent dans le non-dit. Pères et filles se cherchent et se trouvent, du moins pour un temps. Mères et fils se perdent, de façon plus ou moins définitive.

Dans la plupart des récits, un seul parent apparaît et c'est avec lui que l'enfant est en relation. Aussi dans la section suivante, j'examinerai en détail la monoparentalité, qui permet d'approfondir l'imaginaire familial à l'œuvre dans le corpus.

2- L'ALLIANCE ROMPUE

C'est par la rupture entre parents que j'aborde la question de l'alliance, et ce pour trois raisons. La première est qu'étudier la formation des couples ou leur dynamique placerait l'analyse sur le terrain de la représentation de l'amour, ce qui

est autre chose que la famille, laquelle met nécessairement en jeu la parentalité. La seconde est que la rupture révèle en creux beaucoup de choses sur la famille et la filiation. Enfin, la monoparentalité est très répandue dans les films. Il faut ici rappeler l'importance de la famille monoparentale dans l'imaginaire littéraire québécois qui s'observait déjà dans le premier tiers du siècle dernier.

Une sociologie plus complète de notre littérature devrait s'interroger sur le fait qu'un très grand nombre de familles dans les romans sont des familles incomplètes. Et ce phénomène n'est pas récent : il date des tout débuts de notre littérature. [...] Il y manque invariablement soit le père soit la mère. (FALARDEAU, 1964, p. 132-133).

Dans un sens, la monoparentalité simplifie le récit et la mise en scène des relations intergénérationnelles et de la filiation. Ainsi, dans *Deux actrices*, on voit une mère et ses filles, mais il n'y a aucune mention, aucune allusion au père/conjoint, ce qui permet au film de déployer toutes les tensions et les nuances des relations entre les trois femmes. Dans quelques films récents qui mettent en scène des adolescents, et qu'on pourrait qualifier de récits d'apprentissage, les deux personnages principaux vivent dans des familles monoparentales : *Secret de banlieue*, *J'ai tué ma mère*, *La vérité*. La monoparentalité permet de mettre en relief le rapport de l'enfant avec un de ses parents, « sans interférence ». Dans le même sens, un des deux parents, présent, peut être dévalué ou réduit à n'être qu'un personnage très secondaire. Dans *L'Arrache-cœur*, par exemple, le père est dépressif et ne travaille pas, vivant aux crochets de sa femme, et dans *Curling*, la mère est en prison. L'autre parent peut aussi faire une brève apparition, qui consacre l'impossibilité de la relation avec lui ou elle (*Un zoo la nuit*, *Le ciel sur la tête*, *J'ai tué ma mère*). Que la mère serve d'intercesseur entre le père et le fils, comme dans *C.R.A.Z.Y.* ou *À l'origine d'un cri*¹⁷, demeure l'exception. En fait, les familles biparentales, même celles de jeunes enfants, sont souvent vouées à la séparation – à l'exception de *Histoires d'hiver* et *Un été sans point ni coup sûr* – et ce, même si les enfants sont adultes (*La vie secrète des gens heureux*).

Les récits dont je parlerai dans cette section adoptent parfois le point de vue du parent, contrairement à ceux dont j'ai parlé dans ce qui précède.

Pères seuls

Les familles monoparentales dirigées par des hommes, qu'ils soient veufs ou séparés, sont nombreuses dans le cinéma québécois. Cela dit, il n'est pas indifférent qu'ils soient veufs ou séparés.

Des femmes partent, laissant la charge de la famille aux pères, et ce dès les années 1970 (*Réjeanne Padovani*) mais bien sûr aussi dans des films des années 1990 comme *Doublures*, *Un zoo la nuit*, *Le vent du Wyoming*, et dans les années 2000, par exemple dans *La vie après l'amour*, *Le ciel sur la tête*, *Le ring*, *Toi*. Ce cas de figure traverse donc l'ensemble du corpus. Les femmes partent parce qu'elles ont un

17. Et dans ce film de façon un peu mystérieuse car la mère est voyante.

nouveau conjoint (*Réjeanne Padovani, Les beaux souvenirs*), parce que leur mari les trompe (*Maman est chez le coiffeur*), tout simplement parce qu'elles en ont assez de la vie qu'elles mènent (*C'est pas moi je le jure*), ou encore peuvent être emprisonnées sans que l'on sache pourquoi (*Curling*). La folie peut les éloigner de la maison de façon temporaire (*Emporte-moi*) ou permanente (*Elle veut le chaos*). Dans tous ces cas, le père reste avec ses enfants.

Vincent Padovani (*Réjeanne Padovani*) et Albert (*Un zoo la nuit*) ont le contrôle sur la situation, mais les autres pères séparés semblent dépassés : cela se manifeste de différentes façons, mais les plus radicales sont le mutisme (*Les beaux souvenirs*) et le refus de Jean-François d'envoyer sa fille à l'école pour la protéger des mauvaises influences (*Curling*). Jess doit pour sa part réclamer de la nourriture à son père qui oublie de préparer les repas (*Le ring*). Les manifestations de désarroi des hommes abandonnés se tournent aussi contre eux-mêmes. Paul veut se suicider après le départ de sa femme (*Toi*) et Gilles prend des pilules, puis de la drogue et entreprend une thérapie dans la comédie *La vie après l'amour*. Quant à l'acte héroïque du père qui sauve le village d'un incendie au prix de sa propre vie, il s'agit d'une forme de suicide après le départ de sa femme (*Les muses orphelines*).

En comparaison avec les hommes séparés, les veufs semblent mieux s'en tirer dans l'éducation de leurs enfants au jour le jour (*Un été sans point ni coup sûr, Impasse*). Il en est autrement de leur rapport aux femmes. Dans *La vie avec mon père*, François trimballe les cendres de son épouse, placées dans un sac de plastique, dans le coffre de sa voiture; veuf « bon vivant », il est rattrapé par la maladie et impuissant. Veuf résumé, la vie de Marc ne repart et il ne peut aimer à nouveau qu'après que le corps de sa femme ne soit retrouvé de longs mois après sa disparition (*La turbulence des fluides*). Dans *Le ciel sur la tête*, Diego, aviateur argentin, traîne avec lui l'urne qui contient les restes de sa femme, victime de la répression dans son pays : il est à la recherche d'un endroit pour les enterrer; c'est seulement quand cela sera fait qu'il pourra aimer à nouveau.

Les pères seuls dans *Le démantèlement* et *Le vendeur* ne vivent que pour leurs filles pourtant adultes et parties de la maison depuis longtemps. Comme *Le vendeur* n'en a qu'une et qu'elle meurt dans un accident, il se réfugie dans le travail alors qu'il avait prévu prendre sa retraite. Pour sa part, Gabriel démantèle sa ferme et renonce à son métier pour aider financièrement sa fille qui vient de se séparer. Dans ces deux films, la monoparentalité est présente tant chez le père que chez sa fille.

Les hommes qui ont la charge de leurs enfants sont veufs ou ont été abandonnés par leur femme. Aucun ne semble avoir souhaité cette situation. Leur monoparentalité est subie. Il peut en être différent pour les mères.

Mères seules

Il y a trois sortes de mères seules et qu'elles soient veuves ou séparées n'est pas important. Dans certains cas, il n'est pas clair si le père est parti, mort, ou tout simplement s'il n'a jamais été là (*L'eau chaude, l'eau froide, Le matou, Post-Mortem, Nuages sur la ville*). Cela dit, quand une femme a deux enfants, un père (des pères?)

a bien dû exister, même si rien n'est dit à son sujet (*Deux actrices* ou *Jo pour Jonathan*, par exemple); dans ce cas, il s'agit vraisemblablement de simplifier le récit.

Deuxième cas de figure, il y a allusion au père, qu'on peut même voir à l'écran, et la monoparentalité est choisie, ou du moins assumée. Le père peut se fier à son ex-femme pour l'éducation des enfants et ne « réapparaître » qu'en temps de crise, comme dans *J'ai tué ma mère* où Chantal déclare : « J'ai marié un lâche qui m'a *dumpé* sous prétexte qu'il était pas à la hauteur de son rôle de père ». Dans *Doubleurs*, Marie a choisi de garder un enfant dont son ex ne voulait pas, et il en est de même de Jeanne dans *Tous les autres sauf moi*. Marie-Louise, victime d'un viol, refuse de se faire avorter et quitte son village natal pour s'installer à Longueuil où elle élève seule son enfant (*Éclair au chocolat*).

Autre forme de monoparentalité choisie : toujours vivant, le père est éjecté de la famille dans la lignée dysfonctionnelle de Kiki (*Borderline*) ou de Jean-Charles (*Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*).

J'ai dit plus haut que les femmes quittent parfois leur mari. J'ai alors évoqué les cas où elles laissent leurs enfants à leur père. Elles peuvent aussi partir avec les enfants, comme Catherine dans *Deux fois une femme* pour cause de violence conjugale, ou par ennui et recherche d'une vie plus conforme à leur idéal (*La vraie nature de Bernadette*), mais cela a des conséquences imprévues : par exemple, le fils de Catherine fugue, et Bernadette constate que la vie à la campagne est loin de l'image idyllique qu'elle s'en faisait. Quoi qu'il en soit, elles assument la monoparentalité.

Enfin, la monoparentalité peut apparaître comme fatalité et la mort ou le départ du père a alors des conséquences dramatiques. Le décès du père conduit la mère et sa fille adolescente à la prostitution (*Taureau*). De même, depuis le départ de Luigi (on ne sait pas s'il est mort ou « seulement » parti), Gloria, qui tient une maison de chambres, ne parvient à faire vivre ses enfants qu'en étant danseuse au bar L'Infini, où elle recrute des clients et se prostitue (*Le sourd dans la ville*).

Certaines femmes sont dévastées par le départ ou décès de leur conjoint, à tel point que cela compromet leur santé mentale. Dans *Tout ce que tu possèdes*, la mère de Pierre, que son mari a abandonnée, est internée en psychiatrie. Dans *Les mots gelés*, la mère abandonnée par son mari à la fin de sa grossesse, est par la suite incapable de toucher à son fils, et souffre de maladie mentale grave qui lui vaut d'être internée en psychiatrie. La mère de Jimi, abandonnée par son mari est également en dépression profonde (*En plein cœur*)¹⁸. Lucille tombe aussi en dépression profonde après le décès subit de son mari, et passe tout son temps au cimetière (*Frisson des collines*). De façon analogue, après la mort de son époux, Marie se met à boire et une scène la montre au cimetière, dormant (vraisemblablement ivre) devant la tombe de son mari (*Marécages*).

18. Jimi se fait apprenti voleur de voitures pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère; il aide sa mère dans les moindres gestes de la vie quotidienne, situation intenable pour un garçon de 14 ans.

*

* *

La monoparentalité peut se transmettre de génération en génération : *Le banquet* présente les relations entre une jeune mère seule et son père, séparé. *Le vendeur* est un veuf qui « ne vit que pour sa fille unique », mère seule d'un petit garçon dont le père n'est pas mentionné. *Nuages sur la ville* montre un homme seul et sa fille monoparentale; *Post Mortem* et *Ressac* mettent en scène deux générations de femmes seules, mère et grand-mère d'une jeune fille.

La monoparentalité dans le corpus n'est pas seulement un reflet de la société québécoise où de nombreux couples se séparent. Cela peut aussi faire une bonne histoire, soit. Mais la « bonne histoire » n'est pas que celle de la solitude d'un parent et de ses effets éventuels sur son ou ses enfants, c'est aussi celle qui se noue à la faveur de la simplification des ressorts narratifs. « Les parents » ne forment pas une entité; il y a individuation de chacun des parents, et dans les cas où les deux parents sont présents, les relations avec chacun d'eux sont très différentes, comme dans l'exemple de *C.R.A.Z.Y.* cité plus haut. Parentalité et alliance sont « découplées » dans la représentation qu'en offrent les films. La rupture ne devient un enjeu narratif que lorsqu'elle est subie.

3- LA TRANSMISSION ENTRAVÉE

Tout le monde a toujours cru que ma vie c'était ma ferme, ma terre. Tout le monde se trompait. Ma vie, c'est mes deux filles. Ma vie, c'est vous autres, les enfants. Les pères doivent toujours donner pour être heureux. C'est d'même. (Gaby, dans *Le démantèlement*.)

Tous les films mettant l'accent sur la relation entre les parents et les enfants pourraient être réunis sous la rubrique de la transmission entravée. Qu'est-ce qui se transmet, ou ne se transmet pas, au sein des familles? Quels biens, quelle mémoire?

Si le refus de l'héritage chez le notaire demeure exceptionnel (*Tout ce que tu possèdes*), la transmission des commerces familiaux ne se fait pas, même si pour un temps les enfants donnent un coup de main à leur père (*Bar salon, Doublures, Gaz bar blues, Impasse*), car les jeunes ont d'autres aspirations, d'autres valeurs que leurs parents. De façon analogue, dans le monde agricole, la terre n'est pas transmise. Des femmes seules exploitent leur terre, et leur enfant meurt (*Ruth, Polytechnique*). Mais la terre n'est pas transmise non plus dans *Histoire de famille* parce que le fils qui reprend la ferme familiale n'a pas d'enfant, dans *Le Neg'* parce que le fils est un simple d'esprit, ou parce que le fils unique est mort à la guerre (*Les dernières fiançailles*). Dans *Marécages*, le fils refuse la vie d'éleveur et empoisonne même le troupeau. Dans *Le démantèlement*, un des voisins de Gaby s'est suicidé, laissant sa femme et ses jeunes enfants seuls sur la ferme, et un autre a choisi de démanteler son exploitation agricole, ce à quoi se résout également Gaby. Plusieurs films montrent aussi des personnages qui vivent sur des maisons de fermes, mais qui ne sont pas cultivateurs : *Taureau, Les Muses orphelines, Cadavres, Elle veut le chaos*.

Non seulement le métier et le mode de vie¹⁹ ne se transmettent pas, il y a aussi panne des valeurs religieuses comme dans *Congorama* où l'église doit fermer et où le curé est occupé à des tâches bien séculières : tondre le gazon, laver son auto, prendre une bière à une fête de village. L'église, dans *Le ciel sur la tête*, tombe en ruine et ses statues ne cessent de tomber et de se fracasser. Les églises ne servent plus au culte, transformées en « prison » (*La conciergerie*), bar (*Le petit ciel*), salle de spectacle (*Pudding chômeur*), salle de réunion (*La grande séduction*), à cause de l'indifférence des individus face à la religion, voire de leur rejet de celle-ci, comme Linda qui refuse que sa mère enseigne la religion à sa fille (*Post Mortem*).

Silence des mères, conflits avec le père : la transmission de la mémoire ne va pas de soi, et l'enjeu de plusieurs récits est de faire émerger la mémoire ou d'accepter le fardeau de la mémoire (*Mémoires affectives*), de s'inscrire dans une filiation (*Congorama*, *Littoral*, *Incendies*, *Tout ce que tu possèdes*); dans certains cas, la langue des parents n'a pas été transmise (*Littoral*, *Incendies*), et il faut l'apprendre (*La pension des étrangers*).

Ce qui circule entre les parents et les enfants, au final, ce sont des liens inter-subjectifs. Bien sûr, il existe des solidarités, observées quand les enfants donnent un coup de main aux parents dans les entreprises familiales, les aident dans leurs derniers moments (par exemple dans *La pension des étrangers*, *L'autre maison*, *La vie avec mon père*), voire se sacrifient pour eux (*Impasse*, *Demain*, *La run*). Les solidarités et l'entraide, cela dit, s'observent davantage dans les fratries.

4- FRATRIES

Je parlerai dans cette section des fratries dont le récit présente la dynamique en dehors de la relation avec des parents, que ces derniers soient morts ou toujours vivants. En général, les liens au sein de la fratrie sont très forts et rarement remis en question.

Parfois ce qui unit une fratrie est à la fois profond et subtil, même à l'insu de ses membres, comme la signature de Michel et de Louis sur le plâtre de leur mère qui s'inscrit dans les deux cas au centre d'un losange (*Congorama*). Dans *En terrains connus*, un frère et une sœur, qui prennent un café ensemble pour la première fois découvrent qu'ils le boivent de la même façon (noir); plus tard, ils s'avouent n'aimer ni l'un ni l'autre les feux d'artifice.

19. En général, le mode de vie rural semble une impasse : les mines sont fermées dans *L'Espérance* et dans *Bulldozer*; dans le premier film, la plupart des hommes du village sont morts dans un accident au fond de la mine (et conséquemment il ne naît plus d'enfants dans ce village), et dans le second, non seulement la mine est fermée, mais les hommes travaillent dans un dépotoir. Cul-de-sac également que le travail en forêt comme l'illustrent *La mort d'un bûcheron* et *Les bons débarras*. La pêche ne fait plus vivre (*La grande séduction*) et la famille de Mario compte autant sur le tourisme et l'épicerie de la mère pour survivre que sur la pêche du père. Comment alors se surprendre de voir un village fermer dans *Les Smattes*?

Les relations entre frères et sœurs s'inscrivent sous le signe de l'entraide et prennent souvent la forme de la cohabitation. Les plus forts dans la fratrie aident les plus faibles, comme dans *Les bons débarras* où Michèle s'occupe de son frère, dont une méningite a compromis le développement intellectuel. Dans *Les Muses orphelines*, deux sœurs cohabitent; la plus jeune est réputée simple d'esprit, alors que sa sœur aînée est professeure. Dans *Un petit vent de panique*, Hubert est assistant-comptable et sa sœur, sculpteure, avec qui il cohabite, lui doit trois mois de loyer. Dans *La loi du cochon*, Stéphane s'occupe de la porcherie et des aspects financiers de l'entreprise, alors que sa sœur Bettie gagne de l'argent en tant que mère-porteuse. Bref, un frère ou une sœur a un revenu moins élevé ou un handicap, et ce déséquilibre motive l'entraide.

Parfois il s'agit plus d'accueil que de cohabitation, par exemple quand un homme héberge son frère (*Entre la mer et l'eau douce*) ou sa sœur (*2 secondes*, Ruth) qui arrive à Montréal; une femme peut aussi accueillir sa sœur (*Les aimants*). Dans *Les 3 p'tits cochons*, un peu comme dans le conte pour enfants du même nom, les deux plus jeunes frères, après des ruptures dues à leurs infidélités, se réfugient chez leur aîné. Paul accueille aussi Patrick après la séparation de celui-ci (*La vie avec mon père*). Bernie héberge son frère Ti-mine, qui lorsque s'ouvre le film, vient de quitter une congrégation religieuse (*Ti-mine*, *Bernie pis la gang*).

Cela dit, le plus fort dans la fratrie, et celui qui apporte de l'aide, n'est pas toujours celui qu'on pense. Dans *Nuages sur la ville*, Marcel, qui se déplace en chaise roulante, dépanne son frère Michel qui vient de perdre son emploi et l'accueille chez lui. Daniel, qui vit dans la maison familiale de banlieue avec sa sœur Carole, laquelle se déplace aussi en chaise roulante, suit les conseils de celle-ci pour conquérir la femme aimée (*Méchant party*).

L'aide demandée ou fournie peut être plus engageante que l'accueil ou la cohabitation. Une avocate spécialisée en immigration, demande à sa sœur une aide inusitée: un mariage blanc avec un sans-papier (*Les noces de papier*). La menace qui pèse sur un des membres de la fratrie peut être grave, ce qui oblige une certaine violence pour le tirer de ce mauvais pas²⁰: Louis fait chanter Monseigneur Madore, et parvient ainsi à tirer sa demi-sœur Némésis de l'orphelinat où elle a été placée après la mort de sa mère et où on lui fait subir des électrochocs (*Je me souviens*). Rose, fusil au poing, tire son jeune frère Félix des griffes d'un petit trafiquant (*La capture*). L'aide peut aller jusqu'à la mort. Simon accompagne son petit frère autiste dans le suicide pour lui éviter le retour en institution (*Mario*). Jo tue son frère à la suite d'un accident de voiture qui l'a laissé lourdement handicapé et défiguré, à la demande de celui-ci (*Jo pour Jonathan*). Si l'amour au sein de la fratrie ne se dit généralement pas de façon explicite, il s'observe clairement.

Les relations ne sont pas nécessairement au beau fixe entre frères et sœurs, mais cela n'exclut pas l'entraide, la solidarité. Il peut y avoir des rivalités autour de

20. Il faut distinguer ces cas où des « crimes » sont commis pour aider un frère ou une sœur des cas où deux frères s'engagent ensemble dans la criminalité, ce qui tant dans une comédie (*Ti-mine*, *Bernie pis la gang*) que dans un drame (*Rafales*), ne peut que se retourner contre eux.

l'amour maternel, comme dans *L'arrache-cœur* et *La tête de Normande St-Onge* dont j'ai parlé plus haut; dans ce dernier cas, toutefois, Normande aide financièrement sa jeune sœur Pierrette et l'héberge même quelque temps. Dans *Deux actrices*, Solange héberge Pascale, bien que celle-ci soit pour le moins difficile à vivre et très envahissante. Dans un autre film, deux sœurs ont été séparées à la mort de leurs parents et malgré leur mésentente, Paulette, agente d'immeubles, confie à Louise la gestion de la maison à revenus où cette dernière vit (*Le cœur au poing*).

La rupture finale dans une fratrie est assez rare. Elle peut être liée au mensonge et à une trahison. Dans *Les grandes chaleurs* Gisèle découvre que sa sœur Marjo était la maîtresse de son mari, récemment décédé. *Les muses orphelines* raconte la vengeance d'Isabelle, en réaction aux mensonges que lui ont racontés ses sœurs et son frère sur le départ de leur mère du foyer familial. La rupture dans la fratrie peut toutefois conduire à la mort. Dans *Les beaux souvenirs*, Viviane revient à la maison; la relation entre sa sœur Marie et son père est forte et ambiguë, et il n'y a plus de place pour Viviane entre eux, aussi celle-ci se jette-t-elle finalement à l'eau. Deux films, *Bulldozer* et *Cadavres*, présentent les rapports traversés par un désir d'inceste entre un frère et sa sœur et se terminent par la mort du frère, suggérée dans *Bulldozer* et montrée dans *Cadavres*. Si dans *La belle bête*, Isabelle-Marie défigure son frère Patrice, c'est qu'ici encore rôde l'inceste.

Dans les films présentant des relations entre frères et sœurs, s'il existe au départ une tension dans la fratrie, elle se résorbe ou s'atténue généralement. De plus, elle passe souvent, qu'elle s'atténue ou non, par la cohabitation. Contrairement aux rapprochements entre les pères et les fils, qui se font souvent *in extremis*, ceux entre frères et sœurs s'installent dans la durée. Il y a 34 films dans le corpus où les fratries sont centrales, et il n'y en a que sept où le récit se termine par une « rupture » entre frères et sœurs; la cohabitation, à long terme ou sous la forme de l'accueil, est présente dans 28. La fratrie s'inscrit sous le signe de l'entraide, et cette dernière sous le signe de l'espace partagé, celui de la maison.

*

* *

L'imaginaire qui se dégage de l'ensemble des films ici analysés est cohérent et diffère des représentations généralement admises de la famille. On n'est pas en présence du « père absent » et de la « mère poule » ou envahissante, comme en parle une certaine psychologie populaire, au contraire! Il n'est pas question non plus de la fonction instrumentale associée à l'exercice de l'autorité paternelle et de la fonction expressive associée à l'amour maternel, à la Parsons. Le genre du parent central dans le récit n'est pas non plus lié à la classe sociale, comme l'avait décelé FALARDEAU (1964) dans le roman québécois du début du 20^e siècle²¹. Que racontent

21 « Les rares familles dans lesquelles le personnage important est le père sont de type bourgeois [...]. À l'inverse, les familles où le personnage dominant est la mère sont en général de condition ouvrière. » (FALARDEAU, 1964, p. 127.) L'auteur qualifie les premières de « bourgeoises et patriciennes » et les secondes de « ouvrières et matriciennes » (p. 132).

donc les films québécois des cinquante dernières années à propos de la famille?

Avant toute chose, il faut noter que ce portrait de famille est doté d'une grande cohérence, même si certains cinéastes mettent l'accent sur certains thèmes, comme Sébastien Pilote sur les pères seuls (*Le vendeur, Le démantèlement*), ou que d'autres sont les seuls à en aborder certains, comme André Forcier à propos de la rivalité mère-fille (*Une histoire inventée, Le vent du Wyoming*). De plus, et de façon contre-intuitive, les relations familiales sont présentées de façon semblable au fil des ans, et ce il faut le souligner, même si le nombre de films s'accroît dans le corpus avec les années, comme je l'ai évoqué plus haut. Quelles sont donc ces constantes?

Premièrement, les récits adoptent généralement le point de vue des enfants, au sens où ce sont eux les personnages principaux. Récits d'apprentissage chez les plus jeunes, mais plus largement histoires de filiation, d'héritage; quête identitaire chez tous. Quel héritage accepter des parents : biens, valeurs, modes de vie, profession, et surtout comment l'accepter? Voilà des questions qui se posent tant aux femmes qu'aux hommes.

Deuxièmement, les enfants sont généralement en relation avec un seul parent. Quand le deuxième parent est montré à l'écran, il est soit peu présent ou « dévalorisé », présenté comme en dépression ou ayant abandonné sa famille, par exemple. Qu'un parent à la fois soit présent dans le film est autant une simplification des ressorts narratifs, qu'une individuation des relations. « Les parents », même unis, ne forment pas un tout. Le père et la mère sont des personnes bien précises, bien particulières, avec lesquelles la relation prend une forme non moins précise et particulière, non dictée par des rôles. Les enfants veulent établir ou renforcer un lien personnel, sans nécessairement accepter les valeurs et le mode de vie des parents. L'électivité, caractérisant l'alliance dans la société actuelle, devient en quelque sorte le modèle pour les relations entre les parents et les enfants.

Troisièmement, la quête identitaire passe fréquemment par la pratique des arts, mettant en relief qu'on ne peut se contenter d'hériter une identité, il faut se la créer. Tant du côté des fils que des filles, on note l'importance de l'art, de l'esthétique, dans la construction d'une identité qui se distingue de celle du parent de même sexe, tout en la prolongeant. Cela révèle à la fois une vulnérabilité et la façon de la surmonter. La pratique artistique compense d'une certaine façon le défaut de reconnaissance réciproque entre les générations et les problèmes de transmission.

Quatrièmement, les fratries sont à la recherche de l'équilibre dans un espace partagé : les liens sont forts, rarement remis en question, même s'ils sont difficiles.

Qu'est-ce que cela nous apprend sur le Québec? L'héritage ne s'accepte pas d'emblée, ni celui des valeurs, ni des modes de vie, ni des professions. La lignée ne se pense pas dans l'abstraction, elle doit s'incarner dans des personnes réellement connues. L'identité n'est pas héritée, mais doit se construire. Les relations entre les parents et les enfants sont à la fois d'ordre affectif et symbolique (identitaire). Dans les fratries, l'entraide et les échanges de services sont au cœur de la relation.

Pour le dire autrement, la solidarité familiale n'est pas affaire de transmission, ou pas uniquement, elle se fait entre « égaux », ou entre ceux qui ont su établir entre eux un lien intersubjectif fort, un lien électif. Cette électivité prend une place importante dans les relations entre les parents et les enfants : désir d'une relation entre « égaux », qui ne passe pas par des rôles, ce qui n'empêche pas l'inscription dans une histoire familiale. La solidarité dans la fratrie compense d'une certaine façon le défaut de la transmission. À travers tous ces récits de filiation, il appert que devenir adulte c'est accepter l'autre (tant chaque parent que chaque frère ou sœur) comme il est, et établir avec lui une relation affective forte, élective.

J'écrivais au début de ce texte que les œuvres d'art ne se contentent pas de refléter un état des choses et proposent une vision du monde. Les récits familiaux et de filiation dans le cinéma québécois posent l'électivité comme idéal de la relation familiale, la solidarité et l'entraide au sein de la famille découlant de cette électivité. Le partage de l'espace entre frères et sœurs, celui de la maison, renvoie à une communauté dont il faut retracer les frontières et les modes d'habiter. Si chaque enfant doit entrer en relation avec ses parents comme personne et s'inscrire dans *une* histoire, l'ensemble des enfants doivent partager l'espace hérité et s'inventer ensemble une identité partagée. Le Québec se définit certes par l'histoire, mais surtout par l'espace.

Andrée FORTIN

*Département de sociologie,
Université Laval.
andree.fortin@soc.ulaval.ca*

FILMOGRAPHIE

par ordre alphabétique, avec le nom du réalisateur
et l'année de sortie des films

- 2 secondes, 1998, Manon Briand
À l'origine d'un cri, 2010, Robin Aubert
À l'ouest de Pluton, 2008, Henry Bernadet et Myriam Verreault
Au clair de la lune, 1983, André Forcier
Bar salon, 1974, André Forcier
Bingo, 1974, Jean-Claude Lord
Borderline, 2008, Lyne Charlebois
Bulldozer, 1974, Pierre Harel
C'est pas moi... c'est l'autre, 2004, Alain Zaloum
C'est pas moi, je le jure, 2008, Philippe Falardeau
Caboose, 1996, Richard Roy
Cabotins, 2010, Alain Desrochers
Cadavres, 2009, Érik Canuel
Camion, 2012, Raphaël Ouellet
Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause, 2003, Sébastien Rose
Congorama, 2006, Philippe Falardeau
Coteau rouge, 2011, de André Forcier
Coyote, 1992, Richard Ciupka
C.R.A.Z.Y, 2005, Jean-Marc Vallée
Curling, 2010, Denis Côté
De père en flic, 2009, Émile Gaudreault
Délivrez-moi, 2006, Denis Chouinard
Demain, 2008, Maxime Giroux
Deux actrices, 1993, Micheline Lanctôt
Deux fois une femme, 2010, François Delisle
Diego Star, 2013, Frédérick Pelletier
Doublures, 1994, Michel Murray
Éclair au chocolat, 1979, Jean-Claude Lord
Elle veut le chaos, 2008, Denis Côté
Emporte-moi, 1999, Léa Pool
En plein cœur, 2008, Stéphane Géhami
En terrains connus, 2011, Stéphane Lafleur
Entre la mer et l'eau douce, 1967, Michel Brault
Erreur sur la personne, 1995, Gilles Noël
Familia, 2005, Louise Archambault
Frisson des collines, 2011, Richard Roy

Gaz bar blues, 2003, Louis Bélanger
Guide de la petite vengeance, 2006, Jean-François Pouliot
Histoire de famille, 2006, Michel Poulette
Histoires d'hiver, 1999, François Bouvier
Il était une fois dans l'Est, 1973, André Brassard
Il ne faut pas mourir pour ça, 1967, Jean-Pierre Lefebvre
Impasse, 2008, Joël Gauthier
Incendies, 2010, Denis Villeneuve
J'ai tué ma mère, 2008, Xavier Dolan
J'aime, j'aime pas, 1995, Sylvie Groulx
Jacques et novembre, 1984, Jean Beaudry et François Bouvier
Je me souviens, 2009, André Forcier
Jo pour Jonathan, 2010, Maxime Giroux
L'ange de goudron, 2001, Denis Chouinard
L'arrache-cœur, 1979, Mireille Dansereau
L'assassin jouait du trombone, 1991, Roger Cantin
L'audition, 2005, Luc Picard
L'autre maison, 2013, Mathieu Roy
L'eau chaude, l'eau froide, 1977, André Forcier
L'Espérance, 2004, Stephen Pleszcynsky et Bernadette Cogula
La belle bête, 2006, Karim Hussain
La capture, 2007, Carole Laure
La conciergerie, 1997, Michel Poulette
La dernière fugue, 2010, Léa Pool
La face cachée de la lune, 2003, Robert Lepage
La fleur aux dents, 1976, Thomas Vamos
La grande séduction, 2003, Jean-François Pouliot
La loi du cochon, 2001, Erik Canuel
La mise à l'aveugle, 2012, Simon Galiero
La mort d'un bûcheron, 1973, Gilles Carle
La pension des étrangers, 2004, Stella Goulet
La rage de l'ange, 2006, Dan Bigras
La run, 2011, Demian Fuica
La tête de Normande St-Onge, 1975, Gilles Carle
La turbulence des fluides, 2002, Manon Briand
La vérité, 2011, Marc Bisailon
La vie après l'amour, 2000, Gabriel Pelletier
La vie avec mon père, 2005, Sébastien Rose
La vie secrète des gens heureux, 2006, Stéphane Lapointe
La vérité, 2011, Marc Bisailon

- La vraie nature de Bernadette, 1972, Gilles Carle
Le banquet, 2008, Sébastien Rose
Le ciel sur la tête, 2001, Geneviève Lefebvre et André Mélançon
Le cœur au poing, 1998, Charles Binamé
Le confessionnal, 1995, Robert Lepage
Le démantèlement, 2013, Sébastien Pilote
Le génie du crime, 2006, Louis Bélanger
Le Matou, 1985, Jean Beaudin
Le Neg', 2002, Robert Morin
Le petit ciel, 1999, Jean-Sébastien Lord
Le ring, 2007, Anaïs Barbeau-Lavalette
Le secret de ma mère, 2006, Ghislaine Côté
Le sexe des étoiles, 1993, Paule Baillargeon
Le sourd dans la ville, 1987, Mireille Dansereau
Le temps d'une chasse, 1972, Francis Mankiewicz
Le vendeur, 2011, Sébastien Pilote
Le vent du Wyoming, 1994, André Forcier
Léolo, 1992, Jean-Claude Lauzon
Les 3 p'tits cochons, 2007, Patrick Huard
Les aimants, 2004, Yves Pelletier
Les beaux souvenirs, 1981, Francis Mankiewicz
Les bons débarras, 1980, Francis Mankiewicz
Les Boys, 1997, Louis Saïa
Les dernières fiançailles, 1973, Jean-Pierre Lefebvre
Les états nordiques, 2005, Denis Côté
Les fleurs sauvages, 1982, Jean-Pierre Lefebvre
Les grandes chaleurs, 2009, Sophie Lorain
Les invasions barbares, 2003, Denys Arcand
Les matins infidèles, 1989, Jean Beaudry et François Bouvier
Les mots gelés, 2010, Isabelle D'Amours
Les moutons de Jacob, 2005, Jean-François Pothier
Les muses orphelines, 2000, Robert Favreau
Les noces de papier, 1989, Michel Brault
Les ordres, 1974, Michel Brault
Les Smattes, 1972, Jean-Claude Labrecque
Littoral, 2005, Wajdi Mouawad
Lucidité passagère, 2010, F. Barilliet, M. Bolduc, J. Knafo et M.-H. Panisset
Ma fille, mon ange, 2007, Alexis Durand-Brault
Maman est chez le coiffeur, 2008, Léa Pool
Maman last call, 2005, François Bouvier

Marécages, 2011, Guy Édoin
Mario, 1984, Jean Beaudin
Matroni et moi, 1999, Jean-Philippe Duval
Méchant party, 2000, Mario Chabot
Mémoires affectives, 2004, Francis Leclerc
Mesnak, 2011, Yves Sioui Durand
Nuages sur la ville, 2009, Simon Galiero
Papa à la chasse aux lagopèdes, 2008, Robert Morin
Polytechnique, 2009, Denis Villeneuve
Portion d'éternité, 1989, Robert Favreau
Post Mortem, 1999, Louis Bélanger
Pouvoir intime, 1986, Yves Simoneau
Pudding chômeur, 1996, Gilles Carle
Rafales, 1990, André Mélançon
Red, 1970, Gilles Carle
Réjeanne Padovani, 1973, Denys Arcand
Ressac, 2013, Pascale Ferland
Reste avec moi, 2010, Robert Ménard
Route 132, 2010, Louis Bélanger
Ruth, 1994, François Delisle
Sans elle, 2006, Jean Beaudin
Secret de banlieue, 2002, Louis Choquette
Starbuck, 2011, Ken Scott
Taureau, 1973, Clément Perron
Ti-mine, Bernie pis la gang, 1977, Marcel Carrière
Toi, 1997, François Delisle
Tous les autres sauf moi, 2006, Ann Arson
Tout ce que tu possèdes, 2012, Bernard Émond
Trois temps après la mort d'Anna, 2010, Catherine Martin
Tromper le silence, 2010, Josée Hivon
Un été sans point ni coup sûr, 2008, Francis Leclerc
Un petit vent de panique, 2000, Pierre Gréco
Un zoo la nuit, 1987, Jean-Claude Lauzon
Une histoire inventée, 1990, André Forcier
Une vie qui commence, 2011, Michel Monty
YUL 871, 1966, Jacques Godbout

BIBLIOGRAPHIE

BACHAND, Denis

- 2008 « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturelité dans *Mémoires affectives et Littoral* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 19, 1 : 57-73.
- 2010 « Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation », *Études francophones*, 25, 1 et 2 : 162-180.

BAKHTINE, Mikhail

- 1990 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BARIL, Pierre

- 1990 « Après le rêve, les nouveaux pères », *24 images*, 52 : 27-31.

CHARLES, Morgan

- 2011 « Coming of age in Quebec : Reviving the Nation's "Cinéma orphelin" », *Nouvelles vues*, n° 12, en ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan-et-thomas-carrier-lafleur/articles/coming-of-age-in-quebec-reviving-the-nations-cinema-orphelin-par-morgan-charles/. (consulté le 17/11/15)

DELÉAS, Josette

- 1997 « La quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 8, 1-2 : 187-199.

ESQUENAZI, Jean-Pierre

- 2007a *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- 2007b « Éléments de sociologie du film », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 17, 2-3 : 117-114.

FALARDEAU, Jean-Charles

- 1964 « Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain », *Recherches sociographiques*, V, 1-2 : 123-144.
- 1967 *Notre société et son roman. Mythologies romanesques au Canada français*, Ottawa, HMH.

FORTIN, Andrée

- 2011 « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, LII, 1 : 49-70.
- 2015a *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- 2015b « Mémoire des années 1960 dans le cinéma québécois », *Les Cahiers des Dix*, 69 : 1-48.

FORTIN, Andrée, Carole DESPRÉS et Geneviève VACHON (dir.)

- 2002 *La banlieue revisitée*, Québec, Nota Bene.
- 2011 *La banlieue s'étale*, Québec, Nota Bene.

FORTIN, Andrée et Éric GAGNON

- 2007 « Familles en mutation », dans : Henri DORVILLE (dir.), *Traité des problèmes sociaux. Tome III*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 231-248.

- GENDRON, Nicolas
2008 « Sébastien Rose, réalisateur du *Banquet* », *Ciné-Bulles*, 26, 4 : 4-10.
- GOLDMANN, Lucien
1959 *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard.
- INKEL, Stéphane
2011 « Filiations rompues », dans : Karine CELLARD et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 227-244.
- LAURIN, Camille
1984 *Pour les familles québécoises. Document de consultation sur la politique familiale*, Québec, Comité ministériel permanent du développement social, Québec, Gouvernement du Québec.
- LEBEL, Pierre-Mathieu
2012 *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Triptyque.
- LEGROS, Patrick, Frédéric MONNEYRON, Jean-Bruno RENARD et Patrick TACUSSEL
2006 *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Collin.
- Moss, Jane
2011 « Family Films : Québec Style », *American Review of Canadian Studies*, 41, 2 : 109-116.
- POIRIER, Christian
2004 « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement », *Recherches sociographiques*, XLV, 1 : 11-38.
- RICŒUR, Paul
1983 *Temps et récit. Tome 1*, Paris, Seuil.
- SAINT-MARTIN, Lori
2009 « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *Tangence*, 91 : 95-109.
- THÉRY, Irène
1996 « Différence des sexes et différence des générations. L'institution familiale en déshérence », *Esprit*, décembre : 65-90.
- TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane
1981 *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois, 1942-1953*, Montréal, Québec Amérique.
- VIART, Dominique
2005 « Récits de filiation », dans : Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, p. 76-98.