

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR
CHRISTINE PROVOST

UN POUR TOUS... ET CHACUN POUR SOI :
QUAND L'INDIVIDU PREND LA PLACE DE LA FAMILLE
DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS D'APRÈS 1960

DÉCEMBRE 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse aux enfants et à leur place dans la famille au Québec depuis les dernières décennies. Depuis la Révolution tranquille, la famille est une institution en profond changement, et les relations entre ses membres se transforment constamment. Pour observer les familles québécoises et particulièrement les relations entre les parents et les enfants, pour renouveler ce sujet et l'aborder d'une manière originale, nous avons utilisé des films de fiction et des documentaires où les enfants sont mis de l'avant, au sein de leur famille et avec d'autres adultes. L'utilisation de moyens et longs métrages est légitime à nos yeux car ceux-ci sont un reflet de la société. Certes, les cinéastes sont des artistes qui reformulent le réel plutôt que de simplement le représenter. Cependant, ce sont des témoins sensibles de leur époque, parfois leurs œuvres permettent de mieux voir le réel. Ils mettent en scène des problématiques qui touchent et préoccupent leurs contemporains.

Que ce soit ou non le sujet principal du réalisateur, la représentation de la famille et de la place des enfants en son sein a beaucoup évolué entre les années 1960 et la fin des années 1990. Passant du modèle « traditionnel » de cellule de base de la société dans laquelle chaque membre a un rôle bien défini et prédéfini, la famille devient un groupe d'individus réunis dans un projet de couple qui peut ne durer qu'un temps. À la fin du XX^e siècle, autant les parents que les enfants se considèrent comme des unités distinctes plutôt que comme les membres d'une communauté indivisible. Dans les films des années 1980 et 1990, les parents prennent de moins en moins soin de leurs enfants jusqu'à les délaisser complètement, tout comme leurs responsabilités parentales. Les enfants deviennent en quelque sorte plus adultes que leurs propres parents. Quelle différence avec les films des années 1960 et 1970 qui mettaient en scène des parents de familles d'abord nombreuses, puis beaucoup moins, mais qui avaient en commun d'avoir leurs enfants comme raison première de vivre.

En contrepartie, en ces années 1960 et 1970, les enfants ne semblent pas avoir d'opinion ni de personnalité en propre. C'est du moins ce que les adultes des films tout comme certains cinéastes donnent à voir. Au contraire, dans le cinéma des années 1980 et 1990, les petits gagnent de plus en plus une voix et une personnalité bien à eux. Ils ne sont plus muets ni obéissants, mais plutôt revendicateurs et colorés. Ils s'expriment par eux-mêmes et se distancient de leurs parents : ils sont des êtres bien distincts d'eux. La famille fait ainsi face à un phénomène d'individuation. Chaque membre d'une famille devient une personne unique et sait qu'elle est différente des autres. Le même phénomène se laisse voir aussi à l'école et dans les loisirs, tels que représentés par les cinéastes. Les études sociologiques permettent de croire de que ce qui se donne à voir au cinéma est une lecture artistique mais conforme à ce qui se passe dans les familles québécoises.

Dans ce mémoire, nous évoquons aussi l'évolution du cinéma québécois. L'Office national du film du Canada (ONF) a été un espace tout particulier de formation pour plusieurs jeunes cinéastes et ceux-ci ont tout d'abord voulu montrer les particularités du Québec. Avec le temps, des sujets plus intimes ont été mis en scène, mais peu de cinéastes se sont penchés particulièrement sur la famille québécoise et sur la place des enfants en son sein. Malgré tout, nous avons trouvé 4 films, fictions et documentaires qui respectaient nos critères de sélection. Ce sont eux qui sont analysés ici.

REMERCIEMENTS

Il y a tout un chemin à parcourir pour effectuer une maîtrise. Et ce chemin, il nous est complètement inconnu. C'est pourquoi un guide est si important et nécessaire à notre réussite ! Et mon guide, ma directrice, madame Lucia Ferretti, a été d'une aide inestimable. Ses conseils éclairants, ses encouragements, ses pistes de réflexion, sa très grande disponibilité, sa flexibilité, son écoute attentive ont su me faire avancer toujours plus loin et me faire terminer ce mémoire malgré un emploi à temps plein et un petit garçon, cadeau du ciel. Je ne pourrai jamais assez la remercier pour tout ce qu'elle a fait pour moi et ce mémoire, pour toute l'énergie qu'elle a déployée pour que je puisse voler de mes propres ailes, pour la confiance qu'elle a mise dans ce sujet qui m'a passionnée dès le début !

Pour parcourir ce chemin sinueux, il faut aussi des encouragements. Mon conjoint, Axel, a été d'un soutien indéfectible, d'une écoute sans limite, d'une compréhension sans borne lorsque je me retirais seule à la lumière d'une lampe de bureau pour travailler sur ce projet qui me tenait tellement à cœur. Ses sourires et ses réflexions ont su m'encourager au jour le jour.

Et enfin, pour mener à bien cette aventure, il faut une bonne dose de confiance en soi. Et cette confiance, ce sont mes parents, Manon et Blaise, qui me l'ont donnée depuis que j'ai pointé le bout de mon nez sur cette planète. Ils m'ont aussi offert une immense curiosité qui me pousse sans cesse à aller plus loin. Pour cette personne que je suis devenue, merci !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 HISTORIOGRAPHIE, PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE	4
INTRODUCTION	4
1. Historiographie	4
1.1. L'enfant : un être en processus d'individuation au XX ^e siècle	4
1.2. Le film : un double propos	10
1.3. Le cinéma comme source pour étudier les représentations de l'enfance et les rapports enfants-parents, enfants-adultes	11
2. Problématique et hypothèse	14
3. Sources et méthodologie	16
3.1. Établissement du corpus : critères de sélection.....	17
3.2. Présentation des films retenus.....	19
3.3. Méthode d'analyse	21
Conclusion	24
CHAPITRE 2 DES ENFANTS AU CŒUR D'UNE FAMILLE	25
Introduction.....	25
1. Un cinéma bien de chez nous.....	26
2. <i>À Saint-Henri le cinq septembre</i>	28
2.1. Saint-Henri : quartier américain, familles traditionnelles	28
2.2. La famille comme projet de vie	30
2.3. Le directeur soucieux	34
2.4. Les enfants muets.....	36

2. Les Canadiens français à l'Office national du film	39
3. <i>Les Vrais Perdants</i>	40
3.1. Ces petits qui perdent leur enfance	40
3.2. La performance des enfants : le succès des parents	42
3.3. Les entraîneurs exigeants	47
3.4. Les enfants sans voix	50
Conclusion	52
CHAPITRE 3 DES ENFANTS QUI SE CONSTRUISENT EUX-MÊMES.....	55
Introduction.....	55
1. L'écllosion de la production privée	57
2. <i>Les Bons Débarras</i>	58
2.1. Le désespoir de Manon	58
2.2. La mère qui délaisse ses responsabilités	60
2.3. Les adultes qui dérangent Manon	64
2.4. Manon : l'enfant-adulte.....	67
3. Les femmes réalisatrices	69
4. <i>La Fête des rois</i>	71
4.1. Une famille (pas) comme les autres	71
4.2. La mère et les mots : le refus de la responsabilité.....	73
4.3. Flore : l'adulte qui inclut.....	75
4.4. L'enfant comme individu.....	78
Conclusion	84
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	91
ANNEXE 1	97
ANNEXE 2	100
ANNEXE 3	104

INTRODUCTION

Jusqu'à maintenant, les productions visuelles ont assez rarement servi de sources aux historiens. Pourtant, celles-ci regorgent d'informations sur la société dans laquelle elles sont conçues. Le cinéma est un témoin de son époque. Il raconte par la vision du cinéaste – il est important de s'en souvenir – un aspect de cette société, comme peut le faire un roman par exemple. Le recours au cinéma nous a donc semblé un bon moyen d'aborder un sujet souvent délaissé faute de sources : l'histoire des enfants. En effet, les enfants, et indirectement la famille qui les entoure, sont un sujet plutôt difficile à étudier, particulièrement dans une perspective historique. Les petits ne laissent que très peu de traces par eux-mêmes. C'est par le biais des parents, oncles, professeurs, autres adultes proches, ainsi que par les institutions que les enfants fréquentent que nous pouvons traiter de leur histoire.

Par les yeux des cinéastes, nous pourrions parler des familles du Québec des années 1960 à 1990. À travers quatre films qui couvrent ces quatre décennies, nous allons voir évoluer la place de l'enfant au sein de sa famille. De membre de la famille dépourvu de personnalité reconnue, l'enfant devient peu à peu un individu à part entière délesté de l'encadrement familial. Les petits passent par un processus d'individuation. Nous en faisons l'hypothèse, et nous cherchons à le démontrer tout au long du mémoire.

Quoiqu'en processus de déclin, la famille « traditionnelle » québécoise est encore bien présente dans la société des années 1960. Les enfants sont nombreux, la mère s'occupe de la maison, le père rapporte le pain et cette cellule est la base de la société. Du côté du cinéma, avant 1960, les productions sont peu nombreuses et il y a très peu d'enfants dans ces films. Il était donc plus pertinent de commencer notre recherche alors que la Révolution tranquille bat son plein. Plus les années passent, moins les familles sont

nombreuses. La contraception orale, finalement légalisée dans les années soixante et en outre plus efficace, permet aux couples de mettre au monde le nombre d'enfants qu'ils désirent. Dès la fin des années 1960, le taux de natalité chute radicalement et ne remontera plus pour la peine au moins jusqu'à la fin du siècle.

Les cinéastes sont des témoins sensibles des changements sociaux survenus au Québec dans les dernières décennies. Pendant longtemps, le cinéma n'a pas été la forme artistique la mieux maîtrisée par nos artistes, surtout si on le compare au cinéma hollywoodien. Mais à partir des années 1980, il a rejoint davantage son public et il a commencé à rayonner même plus largement y compris, à l'occasion, sur la scène internationale. Chose qui nous a surpris, avouons-le, parce que nous ne l'attendions pas dans un Québec dont l'imaginaire est saturé par le souvenir des familles nombreuses d'autrefois : la famille comportant des enfants âgés de quatorze ans ou moins n'a que très rarement été l'objet de l'intérêt des cinéastes. Malgré cela, nous avons réussi à trouver quatre films, documentaires et moyens ou longs métrages de fiction, qui mettent en scène des familles québécoises, que celles-ci soient ou non le propos principal des cinéastes. L'objectif principal de ce mémoire est d'analyser l'évolution de la représentation de l'enfant et de la famille québécoise dans les films réalisés après 1960. Indirectement, nous analysons le message que les cinéastes ont voulu passer aux spectateurs.

Dans le premier chapitre, nous dressons un bilan historiographique. Nous avons retenu les études touchant la famille et l'enfant québécois, et celles qui ont utilisé les films québécois comme sources premières. Nous analysons non seulement la problématique et les résultats présentés, mais aussi la méthodologie employée par les auteurs de ces travaux, qu'elle soit empruntée à la discipline historique ou aux études cinématographiques.

Dans le deuxième chapitre, nous abordons la représentation des enfants dans deux documentaires des années 1960 et 1970 produits par l'Office national du film du Canada, *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962) et *Les Vrais Perdants* (1978). Les enfants apparaissent encore au cœur de leur famille, ils sont des membres importants de celle-ci mais sans voix propre.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous analysons comment les enfants sont présentés dans deux films de fiction réalisés dans les années 1980 et 1990 : *Les Bons Débarras* (Productions Prisma, 1980) et *La Fête des rois* (ONF, 1994). Nous voyons que la famille perd de son importance au profit de l'individu. L'enfant gagne en personnalité alors qu'il perd en soutien familial. Notre hypothèse sur le processus d'individuation de l'enfant s'en trouve confirmée.

CHAPITRE 1

HISTORIOGRAPHIE, PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

INTRODUCTION

La relation que les enfants entretiennent avec leurs parents et les autres adultes a connu une rapide évolution à partir des années 1960 : l'enfant devient un être à part entière plus on s'approche du XXI^e siècle. La famille, et plus particulièrement les enfants, deviennent et se pensent désormais davantage comme des individus que comme de simples membres de la cellule familiale, conçue comme groupe indivisible. Plusieurs chercheurs ont déjà étudié le changement dû à l'individuation. Toutefois, utiliser le cinéma permettra de renouveler et de réactualiser le sujet. En effet, les cinéastes ou réalisateurs ne se situent pas hors de leur société : leurs films sont des discours sur celle-ci et en même temps, ils en reflètent les évolutions profondes.

Dans ce chapitre nous présenterons un bilan des recherches sur l'enfance, la famille et le cinéma au Québec. Nous dévoilerons l'intérêt de notre objet de recherche en précisant nos concepts, notre problématique et notre hypothèse centrale. Enfin, nous présenterons notre choix de films et notre démarche méthodologique pour les étudier.

1. HISTORIOGRAPHIE

1.1. L'enfant : un être en processus d'individuation au XX^e siècle

L'histoire de l'enfance est un domaine de notre historiographie en développement. Ce qui ressort des études disponibles, c'est qu'au XX^e siècle, l'enfant québécois est progressivement devenu un individu, un être à part entière, digne d'une pleine

considération. Il s'est mis à exister en soi et pas seulement dans sa relation de dépendance. Dans la famille, dans la culture, dans le droit, à l'école, son statut a changé. Il n'est plus perçu seulement comme un être incomplet, la propriété de ses parents, ou l'un parmi une fratrie imposante, comme un mineur sans droits ou encore comme un ignorant à instruire et à éduquer pour être utile à la société.

Marie-Aimée Cliche a beaucoup travaillé sur l'histoire de l'enfance. Le spectre de ses travaux est particulièrement large car elle a suivi certains de ses objets de recherche parfois sur de très longues périodes, et même depuis la Nouvelle-France. Elle s'est notamment intéressée à l'enfance maltraitée, victime d'inceste ou d'infanticide, soumise à la puissance paternelle ou encore à la violence des adultes¹. À partir des archives judiciaires et des manuels d'éducation qui fondent son ouvrage *Maltraiter ou punir ?*, Cliche a constaté qu'entre 1850 et 1969, juges et éducateurs ont légitimé l'utilisation de la violence pour des fins d'éducation². Appuyée sur les discours de différents experts, la violence physique envers les enfants n'a été interdite que peu à peu au cours du premier XX^e siècle.

Les travaux de Gilles Houle et Roch Hurtubise sont particulièrement intéressants pour la perspective que nous souhaitons adopter. Comme Cliche, ils suivent les évolutions sur des temps longs. Ils ont dégagé quatre étapes de la construction sociale de l'enfance comme moment distinct de la vie. Avant 1930, il est difficile de définir l'enfant. La famille prend toute la place, les petits sont au cœur de ce cercle comme la raison première du mariage de leurs parents, mais sans qu'on leur accorde une attention exclusive. De 1930 à 1950 environ, la religion donne de l'enfant une définition qui fait de lui un être né de l'amour que Dieu a mis au sein du couple. Quelques années plus tard, l'amour devient une

¹ Marie-Aimée Cliche, « Un secret bien gardé : l'inceste dans la société traditionnelle québécoise, 1858-1938 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 2, automne 1996, p. 201-226 ; M.-A. Cliche, « L'infanticide dans la région de Québec (1660-1969) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 44, n° 1, (été 1990), p. 31-59 ; M.-A. Cliche, « Puissance paternelle et intérêt de l'enfant : la garde des enfants lors des séparations de corps dans le district judiciaire de Montréal, 1795-1930 », *Lien social et Politiques*, n° 37, printemps 1997, p. 53-62.

² M.-A. Cliche, *Maltraiter ou punir ? La violence envers les enfants dans les familles québécoises, 1850-1969*, Montréal, Boréal, 2007, 418 p.

affaire personnelle et le couple cherche à mieux décider du nombre d'enfants qu'il aura et du moment où ils naîtront. C'est seulement à partir des années 1970, selon ces deux auteurs, que les enfants se distinguent les uns les autres, et que divers modèles servent à les définir – psychologique, médical, sociologique ou autre. La société québécoise est passée du « nous » au « je » au long du XX^e siècle : « Il s'est opéré un processus social d'individuation » qui touche aussi les enfants³.

La Deuxième Guerre mondiale semble d'ailleurs marquer réellement un changement dans les conceptions de l'enfance. L'historiographie en donne plusieurs exemples à partir de l'étude d'un grand nombre de situations.

Denise Lemieux a étudié la socialisation de l'enfance du XIX^e siècle à nos jours grâce à la littérature ; elle montre qu'après la Deuxième Guerre mondiale, l'enfant devient un personnage-clé dans les romans et prend même parfois le rôle principal, signe que sa place est en train de changer dans la société⁴. Jacinthe Archambault a, quant à elle, utilisé les publicités parues dans *La Presse*, *La Revue moderne* et le catalogue du grand magasin Dupuis et frères. Elle en a dégagé les normes sociales qui se rapportent aux familles et aux enfants de la décennie 1944-1954. On y voit la mère « modèle », qui cajole son enfant et s'assure de sa santé, écoutant les experts en blouse blanche qui savent ce qui est bon pour son petit. Déjà, dans ces annonces, la famille idéale compte tout au plus deux enfants qui ont moins de dix ans et le père y apparaît surtout en pourvoyeur. C'est pourquoi il est surtout présent dans les publicités d'assurance. C'est particulièrement l'*American Way of Life* qui est représentée dans les revues étudiées par Archambault⁵.

³ Gilles Houle et Roch Hurtubise, « Parler de faire des enfants, une question vitale », *Recherches sociographiques*, vol. 32, n° 3, 1991, p. 386.

⁴ Denise Lemieux, *Une culture de la nostalgie : l'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal Express, 1984, 246 p.

⁵ Jacinthe Archambault, « “Pour la personne la plus précieuse de votre vie” : représentation des enfants dans la publicité et construction d'une norme sociale concernant la famille et l'enfance à Montréal (1944-1954) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 65, n° 1, été 2011, p. 5-27.

De son côté, Denyse Baillargeon a étudié la médicalisation de la maternité⁶. Pour elle, après la guerre, les couples cherchent déjà à mieux planifier leurs familles, tandis que les médecins s'ajoutent aux curés dans le contrôle de la vie des couples et des jeunes enfants. C'est aussi ce que constatent André Turmel et Louise H. Brabant, qui se sont tous deux intéressés au rapport entre la médecine et l'enfance⁷. La diminution significative de la mortalité infantile, entre les années 1930 et 1970, a beaucoup contribué à nourrir l'attachement des parents pour leurs enfants et à les rendre précieux à leurs yeux dès le début de la grossesse, le fait d'avoir des enfants étant désormais de plus en plus une situation choisie.

D'ailleurs, des familles plus petites, de quatre ou cinq enfants, et un discours idéologique vantant la bonne mère comme celle qui veille à l'épanouissement de chacun d'eux sont deux facteurs qui contribuent à une valorisation de l'enfant dans les années 1945 à 1960⁸. En 1959, l'ONU adopte la *Déclaration des droits de l'enfant*, qui va beaucoup plus loin dans la reconnaissance de l'individualité de l'enfant que l'ancienne *Déclaration de Genève* de 1924⁹.

Aussi, l'expertise se développe et se diversifie. L'enfance apparaît de plus en plus « comme le résultat d'une construction sociale plutôt que d'une catégorie biologique »¹⁰. Louise Brabant montre que de 1930 à 1970, les nouveaux spécialistes que sont les pédiatres puis les psychologues vont créer la catégorie « enfance » comme période

⁶ Denyse Baillargeon, *Un Québec en mal d'enfant. La médicalisation de la maternité, 1910-1970*, Montréal, Remue-Ménage, 2004, 376 p.

⁷ André Turmel, « Absence d'amour et présence des microbes : sur les modèles culturels de l'enfant », *Recherches sociographiques*, vol. 38, n° 1, 1997, p. 89-115 ; Louise Hamelin Brabant, « L'enfance sous le regard de l'expertise médicale : 1930-1970 », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2, mai-août 2006, p. 277-298.

⁸ Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, édition mise à jour 1992, 646 p.

⁹ Lucia Ferretti, « La Déclaration des droits de l'enfant de 1959 : la position des catholiques (français et québécois) devant la montée de l'idéologie des droits », dans Solange Lefebvre, Céline Béraud et E.-Martin Meunier, *Catholicisme et cultures. Regards croisés Québec-France*, Québec, PUL, 2015, p. 143-157.

¹⁰ L. H. Brabant, *loc. cit.*, p. 278.

spécifique de la vie. En 1970, « chacun [des enfants] possède une individualité qui lui est propre »¹¹ grâce à ces experts du développement personnel.

Après la Deuxième Guerre mondiale du reste, même dans les orphelinats et les instituts pour jeunes délinquants, au moins dans ceux qui appliquaient les recommandations des recherches en cours réalisées par les experts de l'enfance, les éducateurs cherchent à atténuer l'autorité et à se mettre davantage à l'écoute des jeunes¹². À plus forte raison, cette nouvelle attitude à l'égard des enfants est-elle recommandée aux parents. Ceux-ci sont incités à utiliser la tendresse plutôt que la sévérité. On leur dit que chaque enfant a son rythme de développement, ses émotions, sa personnalité¹³.

L'autorité parentale disparaît aussi des romans pour adolescents. Marie Fradette a décrit l'évolution, depuis 1950, de la figure de l'adolescent dans les romans destinés à cet âge. Les constats sont frappants : la narration des années 1950 se faisait au « il » tandis qu'à partir des années 1980, elle se fait au « je » et bien souvent le roman n'existe que par le personnage de l'adolescent. En effet, plusieurs romans sont écrits sous forme de journal intime et sans le personnage de l'adolescent, le roman n'existerait pas¹⁴. Dès la décennie 1970, les écrivains illustrent davantage l'égalité entre les parents et leurs jeunes, enfants ou adolescents. Plus près des petits, Dominique Demers a étudié les romans et séries télévisées pour la jeunesse, écrits ou produites de 1988 à 1994. Et elle a constaté que les enfants sont très souvent seuls dans l'histoire et qu'ils doivent faire face à différents

¹¹ *Ibid.*, p. 291.

¹² Lucia Ferretti, « Reynald Rivard, prêtre psychologue trifluvien, l'essor de l'éducation spécialisée au Québec et la fin des orphelinats ordinaires (1947-1968) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 62, n° 3-4, hiver 2008-printemps 2009, p. 533-564 ; Louise Bienvenue, « La "rééducation totale" des délinquants à Boscoville (1941-1970). Un tournant dans l'histoire des régulations sociales au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 3, septembre-décembre 2009, p. 507-536.

¹³ A. Turmel, *loc. cit.* p. 107-108 ; aussi Marie-Paule Malouin, *Le mouvement familial au Québec : les débuts, 1937-1965*, Montréal, Boréal, 1998, 158 p.

¹⁴ Marie Fradette, « Évolution sociogrammatique de la figure de l'adolescent depuis 1950 », *Nouveaux Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 86.

problèmes sans l'aide de leurs parents, généralement absents du récit¹⁵. Le personnage d'enfant est donc intelligent, débrouillard et a une personnalité bien à lui.

Que les petits deviennent des personnes à part entière est aussi visible dans les manuels scolaires que Micheline Champoux a analysés. Entre 1930 et 1970, on passe « de l'enfance ignorée à l'enfant roi »¹⁶. La pédagogie change : le maître doit de plus en plus s'adapter à l'enfant et non l'inverse. On fait place à la créativité de l'enfant, à ses champs d'intérêt. Dans les images des manuels, les enfants se mettent à parler, à interagir : ils ne sont plus silencieux. Les parents, à l'instar des professeurs, doivent les écouter et avoir des gestes affectueux envers eux. L'espace de l'enfant s'élargit et il entre sur la place publique où il pourra s'exprimer : « C'est l'univers de la parole que la modernité offre maintenant aux enfants »¹⁷.

Toutes ces évolutions, Benoît Moore les constate dans son analyse de l'évolution du droit de la famille. Jusque dans les années 1970, les lois sur la famille avaient avant tout comme objectif de maintenir la cohésion de ce que plusieurs, y compris les Églises des différentes confessions chrétiennes, considéraient comme la plus petite cellule de la société. L'évolution des pratiques, et notamment l'autonomisation graduelle des femmes, ont rendu l'ancien droit caduc, avec des conséquences sur les enfants. Le nouveau droit de la famille vise désormais à assurer la protection de chacun des membres de la famille. Depuis 1977, le caractère patriarcal du droit de la famille est aboli, les époux sont considérés tout à fait comme des individus égaux devant la loi. Puis, depuis 1980, tous les enfants ont des droits égaux, qu'ils soient nés à l'intérieur ou à l'extérieur du mariage ou même à la suite de la relation extraconjugale d'un des parents. « D'un rôle organique, le droit de la famille est passé à un rôle individuel »¹⁸.

¹⁵ Dominique Demers, « L'enfant mythique québécois, en mots et à l'écran », *Lurelu*, vol. 20, n° 2, automne 1997, p. 5-12.

¹⁶ Micheline Champoux, *De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois*, mémoire de maîtrise (études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 1993, 243 p.

¹⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸ Benoît Moore, « Culture et droit de la famille : de l'institution à l'autonomie individuelle », *McGill Law Journal/Revue de droit de McGill*, vol. 54, n° 2, 2009, p. 257-272. La citation est à la p. 272.

Ainsi, quelque différentes qu'elles soient par leur objet, leur champ de recherche ou les sources qu'elles analysent, toutes ces études montrent que l'enfant québécois s'individualise durant le XX^e siècle et que ce processus se fait par étapes. L'après-Deuxième Guerre et les années 1970 semblent des moments charnières sous ce rapport. Houle et Hurtubise parlent d'un processus d'individuation. Retenons ce concept et cette conclusion pour y revenir au moment où nous exposerons notre problématique.

1.2. Le film : un double propos

Nous avons pensé qu'une analyse de l'enfance et des rapports entre les enfants et les adultes, incluant bien sûr les parents, dans les films québécois pourrait confirmer mais aussi renouveler les conclusions de l'historiographie sur l'enfance. Mais utiliser le cinéma comme source, c'est d'abord faire une réflexion critique sur ce qu'est le propos dans un film. Plusieurs historiens du cinéma ou de faits sociaux québécois ont donné leur réponse à cette question.

Par exemple, pour Christian Poirier, qui s'intéresse à la représentation de l'identité québécoise dans notre cinéma des trente dernières années :

L'identité étant – en grande partie mais non totalement – de l'ordre du discours et de la mise en récit, pourquoi ne pas considérer le cinéma sous l'angle d'un discours, d'un texte susceptible d'être analysé ? [...] Les films ne sont-ils pas l'expression de la réalité d'une société, des questions qui la préoccupent¹⁹ ?

Pour lui, les cinéastes montrent la société à l'écran comme un écrivain la mettrait en mots. Il ne s'agit donc pas de considérer le cinéma à l'instar d'une source brute, comme pourrait l'être un simple fait. Lorsque l'historien travaille sur un film, il doit être bien conscient qu'il s'agit déjà d'une construction du réel et non d'un simple reflet de celui-ci.

¹⁹ Christian Poirier, « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n^o 1, janvier-avril 2004, p. 12.

C'est aussi l'analyse que fait Yves Lever²⁰. Il a voulu savoir si les films des années 1960 reflétaient bien la Révolution tranquille. Il en arrive à la conclusion que non, si l'on s'attend à ce que les grands événements de cette période mouvementée soient présents dans les films ; mais oui, si l'on sait entendre le discours des cinéastes. Ainsi, plusieurs personnages ne se définissent plus comme des Canadiens français mais comme des Québécois. Quant à la valeur suprême du Canada français traditionnel, la famille nombreuse, elle est désormais malmenée : la famille perd beaucoup de son importance, elle devient même aliénante pour certains personnages. C'est donc dans le message des cinéastes plus que dans ce qu'ils mettent en scène qu'on peut saisir le changement culturel profond de la Révolution tranquille. Claire Portelance va encore plus loin²¹. Selon elle, le cinéma d'auteur, tout particulièrement, exprime d'abord et avant tout la subjectivité du réalisateur. Au point que le message du film est plus important que l'intrigue. À la limite, cette intrigue ou les scènes filmées ne sont que le support du message. C'est d'abord et avant tout le cinéaste qui se livre dans son film, et ce même s'il crée un film « réaliste » ou qu'il met en scène une « réalité » qui, factuellement, semble incontestable. Ainsi, tous ces chercheurs avertissent ceux qui veulent utiliser le cinéma comme source : il faut être attentif à une double dimension du propos de chaque film, à son intrigue, certes, mais aussi à son message. Un film « réaliste » reflète sans doute la « réalité », mais cette réalité, elle est médiatisée par le propos du réalisateur.

1.3. Le cinéma comme source pour étudier les représentations de l'enfance et les rapports enfants-parents, enfants-adultes

Jusqu'à présent, en histoire et en sociologie, la filmographie a servi de source principalement dans des études consacrées à la représentation de l'identité québécoise ou à l'évolution de celle-ci au cours du dernier demi-siècle²². Par ailleurs, une chercheuse telle qu'Andrée Fortin a pour sa part utilisé les films pour cerner la représentation de la

²⁰ Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille*, de Panoramique à Valérie, Montréal, Yves Lever cop, 1991, 732 p.

²¹ Claire Portelance, *Ce passé qui nous hante. Analyse du récit de fiction cinématographique québécois des années 1960 à aujourd'hui*, Thèse de doctorat (études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2014, 323 p.

²² Y. Lever, *loc. cit.* ; C. Portelance, *op. cit.* ; Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois, De la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 270 p.

banlieue dans notre imaginaire collectif²³. Mais les films ont aussi été utilisés pour réfléchir des aspects particuliers de l'enfance ou de la famille.

Yves Lever, par exemple, a constaté que dans la décennie 1960, la famille perd son statut de « valeur-refuge » de l'identité canadienne-française. Les Québécois se seraient alors rendu compte que la lutte contre leur minorisation ne passant plus par la fondation de familles nombreuses, ils allaient devoir entreprendre un combat politique pour lequel une famille deviendrait même encombrante ; et c'est pourquoi, selon lui, dans plusieurs films de cette période, les personnages semblent être seuls au monde, sans parents ni fratrie. De son côté, Lori St-Martin a étudié la figure du père dans le cinéma québécois²⁴. Figure du père pour son fils, doit-elle préciser après avoir constaté que très peu de films proposent une fille comme personnage important ou principal. Le père est perçu comme un buveur toujours absent par un fils qui est joué parfois par un enfant, et parfois par un adulte se remémorant son enfance. La figure paternelle, conclut-elle, est connotée de manière particulièrement négative dans le cinéma québécois.

Andrée Fortin, de son côté, a observé que la ville y apparaît comme un lieu choisi surtout par des jeunes couples sans enfants. Ceux-ci préfèrent s'installer en banlieue lorsque vient le temps de fonder une famille. Le cinéma présente souvent les enfants qui habitent en ville comme des jeunes malheureux, victimes de problèmes de violence, de pauvreté, d'alcoolisme ou d'autres situations défavorables. La banlieue est au contraire proposée comme un lieu d'épanouissement et d'avenir souriant. Même si les enfants n'y sont pas nécessairement heureux, ils ne manquent jamais de rien dans ces films. Plus récemment, Fortin est revenue sur le thème de la famille au cinéma²⁵. Son corpus s'étend de 1966 à 2013. Fortin désire étudier les permanences et les inflexions des relations familiales telles qu'on peut les repérer dans le cinéma québécois. Les films montrent

²³ Andrée Fortin, « Un nouveau récit collectif dans le cinéma québécois : la centralité de la banlieue », *Sociologie et sociétés*, vol. 45, n° 2, automne 2013, p. 129-150.

²⁴ Lori Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *Tangence*, n° 91, automne 2009, p. 95-109.

²⁵ Andrée Fortin, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 57, n° 1, janvier-avril 2016, p. 17-45.

surtout des conflits entre les parents et leurs enfants, que ces derniers soient jeunes ou adultes. En effet, le père a beaucoup d'attentes envers son fils, attentes qui ne se réalisent que rarement. Le silence entre la mère et sa fille crée de nombreuses tensions qui mènent souvent à la maladie mentale. La monoparentalité est particulièrement présente dans les films québécois et lorsque les parents sont encore ensemble au début du film, ils seront bien souvent séparés avant la fin du récit. La monoparentalité n'est pas vécue de la même manière par la mère ou le père : la première a choisi ou du moins assume sa situation, le second est bien souvent dépassé par celle-ci. Ce qu'il y a de plus fort dans les films québécois, selon Fortin, ce sont les fratries qui, malgré les mésententes, ne se brisent pas. La plupart des films adoptent le point de vue de l'enfant, devenu bien souvent adulte au moment où se déroule l'action, et cet enfant cherche son identité par les relations qu'il entretient avec ses parents. Malheureusement, peu de transmission entre les générations : chaque individu devra créer sa propre identité.

Au confluent de la littérature et des productions visuelles, Dominique Demers a étudié les enfants à travers les romans-jeunesse et les téléseries pour enfants. Pour elle, « les personnages des œuvres de fiction révèlent ainsi, souvent avec beaucoup d'éloquence, les définitions et les valeurs qu'une société accorde à l'enfance »²⁶. L'auteur d'un livre ou d'une série met en scène, autant qu'il les crée lui-même, les rêves, les angoisses, les aspirations entourant l'enfance. Cette société d'adultes, entre 1988 et 1994, désire repenser l'enfance face à ses propres déceptions antérieures. C'est à la manière d'un miroir déformant que ces œuvres de fiction fonctionnent, mais un miroir qui reflète malgré tout cette société, selon Demers.

Enfin, Patricia Blais s'est penchée sur le réalisateur André Melançon. Elle a voulu mettre l'œuvre de ce cinéaste en « [parallèle] avec l'évolution de la société québécoise ainsi qu'avec les réalisations de ses collègues »²⁷. Elle a analysé la conception de l'enfance de celui qui est sans doute le cinéaste québécois à s'être intéressé à cet âge de la vie de la

²⁶ D. Demers, *loc. cit.*, p. 5.

²⁷ Patricia Blais, *Rôle et représentation des enfants dans le cinéma jeunesse québécois et dans l'œuvre d'André Melançon*, mémoire de maîtrise (études cinématographiques), Université de Montréal, 1998, 114 p. La citation est à la p. 1.

manière la plus constante. L'enfance serait pour lui une période d'expérimentation. Dans ses films, il met l'enfant au premier plan et offre aux spectateurs des personnages d'enfants complexes et complets, des personnes à part entière. Ses personnages d'enfants ne sont jamais tout noir ni tout blanc, et ils ne sont pas non plus stéréotypés. Le cinéaste aborde différents problèmes reliés à l'enfance : pauvreté, inceste, rejet, difficulté de communiquer avec les adultes. Selon Blais, André Melançon a montré des enfants normaux, des situations réalistes et des milieux réels ; ce sont des personnages auxquels peuvent s'identifier leurs jeunes contemporains.

Demers et Blais ont particulièrement inspiré notre propre démarche. Le cinéma est un miroir de la société, il reflète la vie contemporaine de sa période de production et ne doit pas être négligé par des chercheurs de différents domaines. En même temps, le cinéma est aussi un message, celui du réalisateur.

2. PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE

Au fil de toutes ces lectures, une double question nous est apparue. Comment les films québécois des années 1960 à 1990 reflètent-ils les transformations survenues dans la relation parent-enfant et adulte-enfant dans la famille québécoise ? Et quels messages veulent passer aux spectateurs les réalisateurs de ces films ?

Nous avons vu plus haut que l'historiographie sur l'enfance permet de constater que l'enfant est en processus d'individuation dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, processus qui s'accroît à partir des années 1970. Ce concept d'individuation sera au cœur de notre analyse des représentations de l'enfant dans le cinéma québécois. Il exige donc une définition et une discussion.

L'individuation est un concept dont l'histoire peut remonter aux Grecs. L'idée viendrait de Socrate. Il a été repris et développé par le psychiatre et psychanalyste suisse Carl Jung au début du XX^e siècle. L'individuation, c'est la prise de conscience qu'on est un tout différent des autres personnes, qu'on est un être à part entière. L'enfant, au long

de la période retenue pour notre étude, prend réellement conscience qu'il est une personne à part entière ayant ses propres goûts et besoins et qu'il a une personnalité et un caractère qui sont uniques. Les enfants, qui prennent conscience d'eux-mêmes, auront tendance à s'affirmer davantage et montrer qu'ils ont des goûts et des besoins différents des autres membres de leur famille par exemple. Les gens qui les entourent prennent aussi conscience de ce fait et aident bien souvent à l'accomplissement de l'individuation, en écoutant davantage les enfants et en tenant compte de ce qu'ils désirent. En effet, plusieurs recherches en psychologie ont mis en lumière l'enfance comme une période de vie complète en elle-même, et pas uniquement comme une période d'attente de l'âge adulte. En éduquant tout d'abord les mères sur les besoins spécifiques des enfants, les experts ont aidé à l'éclosion d'une nouvelle perception de l'enfance comme une période bien différente des autres périodes de la vie. Ils ont ensuite fait prendre conscience à la société des besoins individuels de chaque enfant²⁸. Il faut souligner que l'individuation touche tous les membres de la famille, les parents aussi. Toutefois, pour notre mémoire, nous nous sommes concentrée sur l'individuation que vivent les enfants ; nous avons aussi voulu voir l'évolution de leurs interactions avec les parents et autres adultes.

L'individuation est donc un processus au cours duquel un individu prend conscience qu'il est différent des autres, qu'il ne fait plus corps avec les autres, le groupe, la famille. Selon Jung, l'individuation est une des étapes de la maturité. Comme Houle et Hurtubise, nous utilisons ce concept d'une manière plus sociologique, pour expliquer l'évolution du rapport de la société québécoise à l'enfance. Dans les années que nous étudions, la société québécoise fait face à des changements qui mettent l'individu au premier plan et placent la famille en retrait. Comme en témoigne l'évolution du droit de la famille, la société a changé et s'est mise à penser l'enfance comme un moment distinct ; surtout, elle s'est mise à voir dans chaque enfant un être unique et complet.

Nous voulons faire une étude diachronique du phénomène d'individuation de l'enfant. Nous avons choisi de conduire celle-ci à travers des films québécois sélectionnés

²⁸ Alain Delaunay, « Individuation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/individuation/> (Page consultée le 23 avril 2015).

pour la période 1960 à 1990. Nous posons l'hypothèse que les personnages d'enfants passent par un processus d'individuation par rapport à leur famille. Au commencement, l'enfant est au cœur des préoccupations des parents, mais n'a aucune personnalité propre dans les films étudiés ; à terme, il deviendra un être à part entière mais ne sera plus au centre de la famille.

Avant les années 1960, le cinéma québécois existe, certes, mais il ne compte que très peu d'œuvres, dont deux seulement font d'un enfant le personnage principal : *La Petite Aurore* et *Le Rossignol et les cloches*, tous deux sortis en 1952. *La Petite Aurore* a fait l'objet de plusieurs travaux²⁹. Les années 1960 sont encore perçues comme une période phare pour notre histoire. Plusieurs changements amorcés quelques années auparavant aboutissent durant cette décennie. Mais par ailleurs, c'est surtout après 1970 qu'une nouvelle phase s'enclenche dans les représentations de l'enfance. C'est pourquoi il nous est apparu intéressant de commencer notre analyse avec la décennie 1960.

Nous nous rendons jusqu'aux années 1990 parce que notre objectif est de faire une étude sur une période suffisamment longue pour voir les changements qui s'opèrent dans les représentations de l'enfance au cinéma.

3. SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Peu d'historiens ont, à ce jour, utilisé les films comme source première pour documenter des faits sociaux. Les sources écrites leur semblent généralement davantage appropriées à cette fin. En fait, lorsque des chercheurs ont étudié des films, c'était le plus souvent dans l'objectif d'écrire une ou plusieurs pages de l'histoire du 7^e art.

²⁹Notamment Maurice Blanchard, « Léon Petit Jean et Henri Rollin. Aurore l'enfant martyr : Histoire et présentation de la pièce », *Theatre Research in Canada / Recherches Théâtrales Au Canada*, vol. 4, n° 2, 1983, p. 214-216. Et, plus récemment, à propos de *remakes* de nos grands classiques : Eric Bédard, « Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin. Un homme et son péché*, *Le Survenant* et *Aurore* », *Globe*, vol, 11, n° 1, 2008, p. 75-94.

Pourtant, les films peuvent se prêter à une analyse tant du discours sur les faits de société que sur ces faits eux-mêmes. Pour Christian Poirier, le cinéma est d'ailleurs un discours ; un discours écrit avec des images, des sons et des dialogues³⁰. Selon Yves Lever, le cinéma est à la fois un produit et un témoin de son milieu et de son temps : « en clair, tout film est le produit d'un milieu donné, à une époque donnée »³¹. Dans l'analyse de nos films, nous serons attentive à cette double dimension. Les films que nous étudierons, nous les prendrons comme des reflets de l'évolution de la place de l'enfant dans la famille et dans la société, mais des reflets médiatisés par le regard que leurs réalisateurs posent sur l'enfant et sur la famille.

3.1. Établissement du corpus : critères de sélection

Nous avons délaissé les films québécois de langue anglaise. Le cinéma angloquébécois émerge seulement dans les années 1970, mais surtout il explore des thèmes très éloignés de celui qui nous occupe dans ce mémoire³².

Nous avons aussi rejeté les films d'animation. Ces films sont peu nombreux, ils sont essentiellement des productions de l'Office national du film du Canada, en général ce sont des courts voire de très courts métrages et souvent des films d'expérimentation. Ils sont un genre à part entière : ils utilisent souvent la métaphore ou s'appuient sur une démarche artistique qui a un impact sur la manière de monter l'histoire. Nous ne nous sommes pas sentie compétente pour mener à bien l'analyse formelle subtile que requiert ce genre de films et qui est inséparable de leur propos.

³⁰ C. Poirier, *loc. cit.*, p 12.

³¹ Y. Lever, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 51.

³² Pour une bonne synthèse : Charles-Henri Ramond, « Le cinéma québécois anglophone », *Urbania*, 18 février 2013, [En ligne] : <http://urbania.ca/3762/le-cinema-quebecois-anglophone/> (Page consultée le 10 août 2016). Pour une étude spécifique sur les femmes cinéastes anglophones, mais qui date un peu : Martha Aspler Burnett, « Des cinéastes québécoises anglophones », *Copie Zéro*, n° 6, 1980, sur le site de la Cinémathèque québécoise <http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/paroles-et-variationa/des-cineastes-quebecoises-anglophones/> (Page consultée le 10 août 2016).

Nous avons aussi laissé de côté les films pour enfants ou destinés à une clientèle clairement familiale, par exemple ceux de la série des *Contes pour tous*. Dans ces films, enfants et adultes interagissent peu. De plus, les relations entre les personnages sont en général assez peu nuancées : il y a les « bons » et les « méchants », tous facilement identifiables. Et surtout, ces films ne poursuivent aucunement l'ambition de correspondre même tant soit peu à la réalité. Ce sont des films destinés soit à divertir, soit à proposer une petite morale sympathique à un jeune public.

En revanche, nous avons considéré à la fois les films de fiction et les documentaires, courts ou longs. Selon nous, ces deux types de cinéma sont complémentaires et la démarche du réalisateur y est semblable. Cette démarche débute par une idée fictive, le cinéaste monte son scénario, filme ensuite dans un environnement réel ou dans un décor, puis c'est le montage. Le documentaire étudie un phénomène en particulier alors que le film de fiction a aussi une trame de fond, mais montre davantage que cela pour parvenir au dénouement du récit. Par exemple, l'environnement où vit le personnage est montré, ses activités et les aléas de sa vie. C'est donc pourquoi nous avons choisi de considérer les deux types de film, ils sont complémentaires. Les deux genres mettent en scène une réalité que le film montrera à l'aide soit d'acteurs, soit de personnes réelles.

L'espace et le temps sont d'autres critères auxquels nous avons accordé une grande importance dans le choix de nos films. Ceux-ci devaient avoir été réalisés au Québec, avoir été filmés ici et représenter une réalité québécoise contemporaine de leur réalisation. Nous avons voulu ainsi simplifier l'analyse³³. C'est la même raison qui nous a conduite à exclure les films dont l'action se déroule à une époque antérieure à celle de la réalisation. Un film tel que *Léolo*, réalisé par Jean-Claude Lauzon, aurait pu être très intéressant pour une analyse de l'enfance au cinéma, mais il se passe dans les années 1950 alors qu'il a été

³³ À vrai dire, avant les années 2000, très peu de films québécois tournés en français, ayant des enfants au centre de l'histoire, se passent ailleurs qu'au Québec. Il n'y a rien, au XX^e siècle, de comparable à *Rebelle*, le film de Kim Nguyen sorti en 2012 et qui met en vedette une jeune fille de 12 ans, forcée, dans un contexte de guerre, de tuer ses parents à bout portant.

tourné en 1992. Il devient alors difficile de différencier l'interprétation du passé que fait le cinéaste et sa vision de l'enfant au moment de la production du film.

Nous voulions des films de plusieurs cinéastes, représentatifs d'une diversité de points de vue sur l'enfance et des rapports adultes-enfants ou enfants-parents. Et autant que possible vu le petit nombre de réalisatrices, nous voulions aussi des films réalisés par des femmes, à condition toutefois qu'ils répondent à tous les autres critères retenus.

Enfin, élément primordial, l'enfant devait être un personnage important, ou même le personnage principal du film, afin de rendre possible l'analyse de ses interactions avec les autres personnages, enfants comme adultes. La relation enfant-parent ou enfant-adulte a été privilégiée parce que, par celle-ci, nous avons pu analyser la manière dont l'adulte voit l'enfant dans le film : est-il déjà considéré et traité comme une personne à part entière ou tout simplement comme un adulte en devenir ? Enfin, nous avons retenu les films dont les héros ou héroïnes sont âgés de 8 à 14 ans. En effet, très peu de films québécois montrent la petite enfance. La plupart des enfants qui sont des personnages importants ou principaux de notre filmographie sont âgés de 8 à 14 ans, avant la transition vers l'adolescence. Il est parfois difficile de déterminer l'âge exact des personnages mais nous avons usé de notre bon sens.

3.2. Présentation des films retenus

Pour déterminer notre corpus, nous avons d'abord eu recours au *Dictionnaire des films québécois* de Marcel Jean³⁴. Cet ouvrage fait un recensement non exhaustif mais malgré tout très impressionnant des films québécois de tous genres. Un court résumé accompagne chaque notice. Une consultation exhaustive de cet outil nous a permis d'identifier de nombreux films dont un enfant est le personnage principal ou du moins un personnage suffisamment important pour se prêter à une analyse approfondie. Le *Dictionnaire* de Marcel Jean nous a permis aussi de constater que les personnages d'enfants, dans les films québécois, sont âgés le plus souvent de 8 à 14 ans.

³⁴ Marcel Jean, *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, Somme toute, 2014, 472 p.

Notre première liste une fois établie, nous avons voulu la compléter. Pour ce faire, nous avons consulté divers sites internet, tels que *elephant.canoe.ca*, *filmsquebec.com* ou encore *onf.ca*. Puis a commencé une période de visionnement, destinée à fixer notre choix final, en fonction des critères que nous avons établis.

Finalement, nous avons retenu les titres suivants, les seuls à correspondre à tous nos critères :

À Saint-Henri le cinq septembre, un documentaire réalisé par Hubert Aquin en 1962. Pendant 24 heures, des caméramans ont filmé le quartier Saint-Henri de Montréal pour saisir l'essence nord-américaine de ce quartier ouvrier.

Les Vrais Perdants, un documentaire d'André Melançon réalisé en 1978. On y suit quelques enfants qui font de la compétition sportive ou musicale. Les parents les poussent dans leur discipline, parfois bien au détriment de ces jeunes.

Les Bons Débarras, un film de Francis Mankiewicz, sorti en 1980. Manon, jeune fille de 12 ans, ressent un amour fou pour sa mère, mais cette dernière s'occupe de tout le monde sauf de sa fille. Manon mettra tout en œuvre pour avoir sa mère pour elle seule.

La Fête des rois, réalisé en 1994 par Marquise Lepage. Benjamin, un garçon de 9 ans, passe les préparatifs de la fête des rois chez sa grand-mère Flore. Par ses yeux nous découvrons sa famille élargie, dans laquelle chacun vit une situation spécifique et doit faire face aux aléas de la vie.

Quatre films, cela peut paraître peu. Mais cela n'est pas inédit. Pour Claire Portelance, le choix d'un petit nombre de films s'impose lorsqu'on veut étudier ceux-ci en profondeur : « Écouter un film, c'est le voir et le revoir pour qu'à la fin on s'y sente presque chez soi »³⁵, fait-elle valoir. Elle-même n'a retenu que six films d'auteur pour

³⁵ C. Portelance, *op. cit.*, p.139.

scruter le rapport que les Québécois entretiennent depuis 1960 avec leur passé. Lori Saint-Martin analyse pour sa part la figure du père dans six films à peu près contemporains de son étude, qu'elle a choisis parce qu'ils ont allié succès critique et succès populaire³⁶.

Cela nous conduit à préciser que nous n'avons pas sélectionné nos films en fonction de leur réalisateur, ni de leur succès. Pour Portelance, les films d'auteur posent souvent un regard plus profond sur les personnages et sur la société que les films commerciaux. Cependant, très peu de films d'auteur tournés depuis le début des années 1960 au Québec donnent la vedette à un enfant. Nous n'avons donc pas retenu ce critère, sans l'exclure non plus formellement. De même, le succès ou l'insuccès qu'a connu un film nous laisse indifférente. Nous pensons comme Yves Lever que de choisir les films selon leur pertinence en regard du thème étudié est préférable³⁷.

3.3. Méthode d'analyse

Comme peu d'historiens ont utilisé le cinéma pour étudier un fait de société, il nous a fallu nous inspirer d'autres types d'enquête pour trouver une technique et déterminer notre grille d'analyse³⁸.

Christian Poirier ainsi qu'Andrée Fortin nous ont donné une bonne idée de la manière d'analyser de la documentation cinématographique. Poirier, qui étudie la question identitaire présente dans les films, utilise trois points pour centrer son étude. Premièrement, ce sont les parcours identitaires globaux qu'il regarde, ce qui veut dire le cheminement personnel parcouru par le personnage principal. Il regarde, du même coup, la manière dont le personnage exprime et analyse sa propre identité. Ensuite, il prend en compte les références temporelles pour finir avec les représentations des principaux lieux et des déplacements des personnages. Il peut, avec toutes ces informations, tirer des constats sur le parcours identitaire des personnages étudiés.

³⁶ L. Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 95.

³⁷ Y. Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille*, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ Nous reproduisons cette grille à l'annexe 1.

Andrée Fortin, pour sa part, utilise un peu la même manière de faire, mais pour l'étude des villes et des banlieues. Elle analyse les lieux de l'action, les personnages, leur trajectoire dans les films, les transports et la communication, la temporalité, les propos explicites sur l'espace, les couleurs et les plans utilisés pour montrer les lieux. Ainsi, grâce à ces quelques informations bien précises, elle a pu tirer des conclusions très intéressantes sur la représentation de la ville et de la banlieue. Poirier et Fortin nous donnent un bon aperçu de la manière de faire, chacun dans son champ d'étude. Ensuite, Patricia Blais nous a inspirée pour les questions qu'elle s'est posée. Blais étudie comment le cinéaste André Melançon conçoit l'enfance. Elle se pose quelques questions bien précises qui lui permettent d'analyser sa documentation et ainsi cerner les informations pertinentes tout en ne portant pas attention à ce qui ne concerne pas son sujet. Comment l'enfant est-il représenté ? Dans quel contexte social évolue-t-il ? Quels sont les sujets abordés ? Quel âge a l'enfant et quel rôle lui assigne-t-on ? Ces quelques questions permettent à Blais de répondre à sa question sur la conception de l'enfance développée par Melançon ; elles sont aussi très intéressantes pour notre propre travail.

Enfin, l'auteure qui nous a le plus inspirée est Julie Harnois. Elle étudie, à l'aide des deux films d'*Aurore* (1952 et 2005), la représentation du personnage du curé. Elle utilise un tableau, comme nous allons le faire, pour noter toutes les informations tirées des films. Elle note d'abord toutes les scènes où le curé est présent pour montrer l'importance et l'impact qu'il a dans chacun des deux films. Ensuite, ayant en main ce portrait sommaire des curés, elle creuse davantage son analyse en dressant un tableau où elle note les aspects extérieurs des deux personnages : apparence physique, âge, taille, vêtements, accessoires particuliers, gestuelle et démarche, pour ensuite noter les caractéristiques morales : élocution, attitude, traits de caractère, qualités, défauts, posture idéologique. Enfin, elle inscrit aussi les lieux fréquentés par chacun des curés et les dialogues où d'autres personnages font mention du prêtre. Grâce à son tableau à deux colonnes, où chacune correspond à un film, on réussit à voir très rapidement la représentation de chacun des

curés : celui de 1952 est montré positivement, celui de 2005 tout le contraire³⁹. Notre propre grille d'analyse s'est grandement inspirée de la méthode de Harnois tout en empruntant diverses idées et questions posées par les autres chercheurs.

Pour nous aider dans notre compréhension des films et de leur sens premier, nous avons utilisé, comme Portelance et Blais l'ont fait, différentes entrevues que les cinéastes ont données pour comprendre ce qu'ils voulaient montrer dans leur film. Les entrevues pouvaient être écrites, notamment dans la revue *Séquences*, mais aussi audio ou encore télévisées, selon les disponibilités. Lorsque cela était possible, nous avons écrit aux cinéastes pour leur poser quelques questions, ce qui nous a permis d'approfondir leur perception de l'enfance. Mais ces entrevues ont été considérées seulement comme des sources d'appoint. L'essentiel de notre analyse puise dans les films eux-mêmes.

Notons enfin que cette analyse se déroule en deux chapitres chronologiques. Dans le chapitre 2, nous étudions les longs métrages réalisés par Hubert Aquin et André Melançon dans les années 1960 et 1970. Le chapitre 3 se penche sur les films des années 1980 et 1990, ceux de Mankiewicz et Lepage. Pourquoi ce découpage chronologique ? Ce ne sont pas tellement les événements qui ont cours au Québec ou même ce que certains auteurs estiment être la fin de la Révolution tranquille qui nous ont poussée à identifier 1980 comme le moment d'une césure entre deux époques. C'est que les films des années 1960 et 1970 et ceux des années 1980 et 1990 se ressemblent davantage entre eux et ressemblent moins à ceux de l'autre époque. Les deux premiers films montrent l'importance de la famille avant tout. Chaque personne est un membre d'une famille et c'est ainsi qu'on peut les qualifier. Les deux autres films montrent plutôt des individus uniques qui font partie d'une famille, mais celle-ci ne les définit plus comme personne. Évidemment, les films d'une même époque témoignent quand même de l'évolution au fil du temps. C'est pourquoi nous avons choisi de parler d'abord des deux films les plus anciens et ensuite des deux plus récents. De surcroît, nous avons voulu des films qui

³⁹ Julie Harnois, *Étude de la représentation du curé dans deux films québécois : La petite Aurore l'enfant martyr (1952) et Aurore (2005)*, mémoire de maîtrise (lettres et littérature), Université de Sherbrooke, 2010, 122 p.

couvrent l'ensemble de la période à l'étude. C'est une coïncidence que les films qui répondent à nos critères de sélection ont été produits chacun dans une décennie différente.

CONCLUSION

Comment les transformations de la famille qui surviennent dans les années 1960 et 1970 se reflètent-elles dans les films de ces années-là et comment les réalisateurs montrent-ils les rapports entre les enfants et les adultes ? C'est l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE 2

DES ENFANTS AU CŒUR D'UNE FAMILLE

INTRODUCTION

Dans les années 1960 et 1970, la famille québécoise vit des transformations profondes. La famille traditionnelle est encore présente, tandis que la famille type des classes moyennes s'impose. Effectivement, les grandes familles existent encore, mais tendent à disparaître puisque les jeunes couples n'auront désormais que quelques enfants. Les femmes entrent en grand nombre sur le marché du travail, ce qui contribue à rendre un peu plus poreuse la barrière entre les sphères séparées où l'homme rapporte l'argent et la femme est la maîtresse du foyer. Dès la décennie 1950, l'*American Way of Life* a été projeté dans les médias, notamment par les publicités, et cela a commencé à influencer les couples à désirer moins d'enfants. La mise en marché de la pilule anticonceptionnelle au début des années 1960 puis la décriminalisation de la contraception en 1969, la loi sur le divorce de 1968, la décriminalisation partielle de l'avortement en 1969 feront du mariage et de la parentalité des choix personnels¹. Ainsi, durant ces deux décennies, un virage s'amorce qui va s'accélérer dans les décennies suivantes.

À *Saint-Henri le cinq septembre* (1962) et *Les Vrais Perdants* (1978) sont deux documentaires produits par l'Office national du film du Canada. Nous avons choisi de parler de ces deux – moyen et long – métrages dans le même chapitre parce que, même si certains aspects changent d'un film à l'autre, la place de l'enfant dans sa famille y reste sensiblement la même : il est un membre de sa famille et n'a pas de voix sans elle. Dans les deux films, on peut constater que les parents ne considèrent pas leurs enfants comme

¹ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome III, Montréal, 1989, p. 441-443.

des individus complets et distincts, avec leur propre personnalité. En n'ayant pas laissé entendre les enfants dans leur film, les réalisateurs de *À Saint-Henri...* pensent comme les parents sous ce rapport. Ce qui n'est plus le cas d'André Melançon une quinzaine d'années plus tard, et c'est d'ailleurs le contraste entre la vision du cinéaste et celle des parents qui donne son efficacité aux *Vrais Perdants*. À la fin de ce documentaire, Melançon met en valeur, discrètement, l'individualité des enfants. Mais il faudra attendre encore quelques années et d'autres films pour que le cinéma québécois témoigne réellement de l'individuation de l'enfant face à ses parents et à sa famille.

Ce chapitre est divisé en quatre parties. Dans deux d'entre elles, nous montrons comment l'instauration du Programme français de l'ONF, en 1964, a favorisé l'essor du cinéma documentaire québécois. Les deux autres sont consacrées à l'analyse de chacun des films retenus, chaque fois selon nos questions de recherche, soit le message des réalisateurs du film et l'évolution de la famille québécoise à l'écran.

1. UN CINÉMA BIEN DE CHEZ NOUS

Fondée en 1939 par le gouvernement fédéral avec la mission de produire des films de propagande de guerre, l'ONF reçoit après 1945 un autre mandat, celui de faire connaître le Canada aux Canadiens et au reste du monde². Mais les films s'y font surtout en anglais. Le bureau est à Ottawa, et la majorité si ce n'est la totalité des postes importants sont détenus par des Canadiens anglais. Les Canadiens français qui y travaillent sont moins bien payés que leurs collègues anglophones et ils n'ont que peu de chances d'avancement. S'ils produisent un film, le scénario doit être rédigé en anglais. Tout cela crée beaucoup d'irritation.

En 1956, l'ONF déménage à Montréal, car le gouvernement fédéral a jugé qu'il serait plus facile ainsi de faire de l'Office un organisme vraiment bilingue. Le statut des Canadiens français s'améliore, mais ceux-ci continuent de demander une section

² Caroline Zeau, *L'Office national du film et le cinéma canadien. Éloge de la frugalité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, 463 p. Les paragraphes sur l'ONF sont tirés de cet ouvrage.

uniquement française, qu'ils obtiendront en 1964. La Révolution tranquille qui pointait son nez depuis la fin des années 1950 est alors en plein développement, et les Québécois désirent prendre leur place dans le Canada et dans le monde. Ils veulent de plus en plus faire du cinéma pour eux, par eux et ainsi témoigner de la culture québécoise et développer l'identité nationale du Québec.

Les cinéastes formés à l'ONF reprennent alors à leur compte une petite révolution cinématographique commencée par les Britanniques. Du côté anglophone, des cinéastes produisent le « *Free Cinema* » puis la série du « *Candid Eye* » en 1957 ; quant aux Québécois, ils s'inspirent des Britanniques pour donner naissance au cinéma direct.

L'écllosion du cinéma direct est rendue possible grâce à l'amélioration puis à l'allègement du matériel de tournage : caméra, micro et piles, tous plus petits. Le premier documentaire en cinéma direct est *Les Raquetteurs*, réalisé en 1958 par Michel Brault et Gilles Groulx. Dans ce film, les caméras se mêlent à la foule en fête lors du congrès annuel des raquetteurs à Sherbrooke³. Le style du cinéma direct se différencie grandement des documentaires traditionnels que produisait l'Office jusqu'alors. Les documentaires traditionnels avaient une ligne directrice, un scénario, ils faisaient appel à des gens qui témoignaient devant la caméra, le cadre était rigide ; le cinéma direct, pour sa part, apporte une certaine spontanéité aux documentaires, le caractère didactique perd beaucoup d'importance dans ce nouveau style. Grâce à l'allègement du matériel, les caméramans peuvent se trouver au cœur de l'action plus facilement. Il n'y a plus de mise en scène ; on filme l'action au moment même où elle se passe. Pour plusieurs, le cinéma direct atteint son apogée dans le documentaire *Pour la suite du monde* (Perrault, Brault, 1962). Ce film, qui montre la pêche au marsouin à l'Isle-aux-Coudres, permet au cinéma québécois de se démarquer sur la scène internationale. Le film, en effet, est présenté au Festival de Cannes⁴.

³ *Ibid.*, p. 286-287.

⁴ Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille... op. cit.*, p. 344-345.

Toutefois, malgré leur prétention à filmer la réalité sans interférence, il faut bien voir que les réalisateurs de documentaires en cinéma direct choisissent tout de même parmi les images et les propos qu'ils ont enregistrés, ils s'intéressent davantage à certains aspects qu'à d'autres du sujet qu'ils traitent, et leur narration reflète les objectifs qui les animent. C'est donc plus particulièrement dans l'idée derrière le film, la manière de tourner et de faire le montage que l'on reconnaît le cinéma direct plutôt que pour une soi-disant non-intervention dans la « réalité » filmée⁵.

2. *À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE*

2.1. Saint-Henri : quartier américain, familles traditionnelles

Le premier film de notre corpus s'est grandement inspiré du cinéma direct. Il s'agit de *À Saint-Henri le cinq septembre*, un documentaire réalisé par Hubert Aquin en 1962, tourné par une équipe de jeunes caméramans de l'ONF et narré par Jacques Godbout. Hubert Aquin a 33 ans au moment du tournage, il provient d'une famille de commerçants assez à l'aise, il détient un diplôme de philosophie de l'Université de Montréal et il a aussi étudié à l'Institut d'études politiques de Paris dans la première moitié des années 1950. En 1959, après avoir travaillé un temps comme réalisateur et scénariste à Radio-Canada, il est embauché à l'ONF comme réalisateur et producteur. Il y restera jusqu'en 1963⁶. Il s'engagera, durant les années 1960, pour l'indépendance du Québec. Il sera aussi un écrivain destiné à devenir un symbole de cette période de la Révolution tranquille. Jacques Godbout, pour sa part, est un peu plus jeune qu'Aquin, il a fait ses études classiques au

⁵ *Pour la suite du monde* prétend faire du cinéma direct. Toutefois, les cinéastes ont provoqué un événement, celui de la pêche au marsouin à l'Isle-aux-Coudres, qui n'avait pas eu lieu depuis de nombreuses années. C'est pourquoi ce documentaire sera critiqué : les cinéastes ne se sont pas contentés de filmer la vie de cette communauté, ils ont plutôt interféré dans celle-ci en encourageant les gens à pêcher. Cependant, on reconnaît la valeur du cinéma direct parce que la caméra se place au cœur des discussions et des événements qui entourent la pêche au marsouin, les cinéastes allant même jusqu'à embarquer dans les bateaux de pêche. La proximité des gens y est beaucoup plus grande que dans un documentaire classique, où le réalisateur interroge ses informateurs dans un cadre externe à leur vie. Les techniques du cinéma direct sont aussi convoquées dans *À Saint-Henri le cinq septembre*. Voir Sr. Sainte-Marie Éleuthère C.D.N. et Albert Fêche, « ... *Pour la suite du monde* (analyse) », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 34, octobre 1963, p. 45-50.

⁶ Ces détails biographiques sont tirés de Jacques Godbout, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, ONF, 1979, vidéo disponible sur www.onf.ca

Collège Brébeuf, il a fait ensuite des études en lettres à l'Université de Montréal puis a enseigné deux ou trois ans en Éthiopie ; il entre à l'ONF à la toute fin des années 1950 en tant que cinéaste-scénariste. En 1967, il collaborera à la fondation du Mouvement souveraineté-association⁷. Ce sont donc deux jeunes cinéastes impliqués dans leur milieu et qui veulent l'indépendance du Québec ou qui sont indépendantistes et qui désirent que le Québec prenne la place qui lui revient.

Pour le documentaire, un groupe d'un peu moins de 30 caméramans a filmé le quartier Saint-Henri de Montréal sous tous ses angles pendant 24 heures, le 5 septembre 1962 : les familles, l'école, les funérailles, le barbier, le magasin, l'usine, etc. Ils ont tenté d'en percer l'identité. Jacques Godbout, le narrateur, accompagne les spectateurs durant le périple et partage avec eux ses réflexions ; il commente les scènes et propose sa manière de voir le quartier, qui est celle aussi de toute l'équipe de ces jeunes cinéastes. Il ne connaît pas ce quartier, et la plupart de ses camarades non plus. C'est donc avec les yeux d'intellectuels de l'extérieur que les spectateurs regardent ce coin de Montréal et les gens qui l'habitent. C'est pourquoi il faut prendre les commentaires avec un certain recul. Nous avons affaire ici à deux réalisateurs d'une trentaine d'années, qui ont fait des études universitaires poussées pour leur temps, ont vécu à l'étranger et s'en vont observer un monde populaire qui, en quelque sorte, leur est inconnu. D'ailleurs, à l'époque, la population du quartier avait assez mal accueilli le film, le commentaire semblant rempli de préjugés, si l'on en croit le journaliste Marco Fortier⁸. Toutefois, le commentaire est inspiré du roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, qui montre l'immense pauvreté des gens du quartier Saint-Henri et la vicissitude la vie de ses habitants.

Le documentaire veut montrer le quartier Saint-Henri de Montréal durant une journée comme les autres, montrer le quotidien de ses habitants. Le réalisateur fait de ce quartier l'archétype du monde ouvrier canadien-français, présenté comme avant tout nord-

⁷ Les éditions du Boréal, « Jacques Godbout », catalogue du Boréal [En ligne] : <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/jacques-godbout-168.html> (Page consultée le 8 octobre 2017).

⁸ Marco Fortier, « Des images fabuleuses du siècle dernier à Montréal », *Le Devoir*, 28 octobre 2013. Notons que le regard de Marco Fortier ne correspond pas à notre propre lecture de ce film sur beaucoup d'autres plans.

américain. Nord-américain, dans le contexte de ce film, veut dire que si les gens de Saint-Henri sont pauvres par rapport aux critères nord-américains, ils sont riches en comparaison des ouvriers européens, c'est ce que le commentaire dit. Si le quartier dispose de moins d'équipements publics que d'autres secteurs montréalais, tout le monde y bénéficie toutefois au moins d'une électricité abondante et à bon prix, ce qui n'est pas le cas en Europe. Les habitants de Saint-Henri ont aussi des voitures, des chalets et ils consomment, dit le commentaire : ce sont des urbains modernes. Certes, le quartier compte son lot de zones d'ombre, mais le commentaire dit que les cinéastes ont choisi de ne pas les montrer. Bref, le film ne porte pas avant tout sur les relations entre les parents et les enfants, mais sur la vie dans un quartier ouvrier de Montréal, dont on ne cache pas qu'il est en déclin industriel. Son heure de gloire est bel et bien passée.

Ce n'est pas un documentaire sur l'enfance ni sur la relation entre adultes et enfants. Pourquoi l'avoir choisi alors ? Parce que le film est tourné à la fin du baby-boom, il y a donc de très nombreuses familles qui peuplent le quartier et le film. Nous voyons plusieurs enfants dans de nombreuses situations où ils sont seuls, avec leurs parents, en famille ou à l'école. Grâce à ce documentaire, nous pouvons voir la persistance de la famille traditionnelle dans le Québec de la Révolution tranquille.

2.2. La famille comme projet de vie

La famille est une des composantes de la vie des habitants de Saint-Henri mise de l'avant dans ce film : on ne peut parler des enfants sans les situer dans leurs familles, car la famille est la cellule de base de la société de ce quartier. Les moments où les enfants sont réunis avec les parents occupent plusieurs minutes du documentaire. En 1962, c'est la fin du baby-boom, 44% de la population québécoise est âgée de moins de 19 ans⁹. Les familles ouvrières, telles que celles représentées dans le documentaire, semblent avoir un peu plus d'enfants que les familles de classe moyenne, mais ces familles d'une dizaine d'enfants sont désormais de plus en plus rares. Il faut bien comprendre que « c'est la taille

⁹ Cette statistique a été prise pour l'année 1961 dans Louise Hamelin-Brabant, « L'enfance sous le regard de l'expertise médicale : 1930-1970 », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2, mai-août 2006, p. 279.

de la famille qui est limitée et non son existence qui est remise en question »¹⁰. Ce sont plutôt les adultes des années 1970 qui remettront en question l'importance de fonder une famille. Pour les couples d'ouvriers qui sont montrés dans le film et qui ont plusieurs enfants, le mariage aboutit encore inévitablement à la naissance d'une progéniture et même d'une assez grosse famille¹¹.

On apprend dès les premières minutes du documentaire que la date du cinq septembre a plus ou moins été choisie par hasard. Moins que plus, en fait. Car c'est le cinq septembre que l'école recommence à Saint-Henri comme ailleurs, et que les élèves sont assignés à leur classe pour l'année. Après cette introduction, on entre dans une maison au moment où plusieurs membres d'une grande famille se préparent à aller à l'école ou au travail. La mère s'occupe du déjeuner tout en aidant les plus jeunes de ses douze enfants à se coiffer et en jasant avec les plus vieilles de ses filles à propos de la fin de semaine que celles-ci ont passée. Certaines des aînées se dépêchent un peu de manger et finissent de se préparer.

En Amérique du Nord, dans l'après-guerre, les gouvernements et autres autorités, telles que les médecins, les psychologues et les prêtres, avaient invité les femmes à retourner à la maison et à y rester. Leur message avait cependant évolué et ils ne valorisaient plus l'idée du sacrifice pour la famille, mais ils insistaient plutôt sur la joie des femmes de faire l'éducation des enfants et de s'occuper du foyer¹². Les publicités des magazines féminins des années 1950 montraient des femmes heureuses de faire les tâches ménagères¹³. Ce modèle traditionnel de la femme est encore en vigueur, au moment du documentaire, pour le plus grand nombre des femmes mariées. Par exemple, le film montre une mère qui, pendant la journée, fait la lessive et les courses tout en s'occupant

¹⁰ Daniel Dagenais, *La fin de la famille moderne, signification des transformations contemporaines de la famille*, Sainte-Foy, PUL, 2000, p. 216.

¹¹ Denise Lemieux et Lucie Mercier, *Les femmes au tournant du siècle 1880-1940. Âges de la vie, maternité et quotidien*, Québec, IQRC, 1989, p. 178.

¹² P.-A. Linteau et al., *op. cit.*, p. 610.

¹³ Jacinthe Archambault, *loc. cit.*, p. 12.

des enfants encore trop petits pour aller à l'école. Ceux-ci la suivent partout, quitte à s'amuser dans le magasin alors que leur mère essaie quelque chapeau.

Durant le déjeuner, toujours dans la même famille, et alors que la cuisine bourdonne d'activité, le père reste bien assis dans sa berçante et fume sa cigarette. Le narrateur précise qu'il est au chômage ; c'est donc pour cette raison qu'il reste à la maison. À la fin de cette séquence, quand la cuisine est redevenue un peu plus calme, il finit par se trouver quelque chose à faire, se lève, et replace légèrement une planche déclouée de la berçante à côté de la sienne, laissant supposer qu'il va la réparer un peu plus tard. Pendant que la mère fait les courses dans la journée, le père, lui, est montré à la taverne avec les autres hommes désœuvrés et les vieux qui ne travaillent plus. Jamais on ne le voit s'occuper de ses enfants, même s'il en a une douzaine. Jamais même il ne semble penser qu'il pourrait s'occuper d'eux. C'est réellement le modèle de la famille où hommes et femmes remplissent leurs rôles traditionnels qui est montré dans ce film. Le père est en principe le pourvoyeur. Dans les publicités de certains magazines des années 1940-1950, le père est mis en scène lorsqu'il est question d'argent, par exemple dans les annonces de compagnies d'assurance ou de banques¹⁴. Le père de famille a comme fonction de rapporter l'argent nécessaire à la survie des siens. Dans le cas de la famille du film, l'homme n'a pas de travail, il est désœuvré, ne sachant quoi faire de ses journées.

Par ailleurs, seuls les enfants qui ne marchent pas encore sont dans les bras de leur mère. Les plus vieux restent plus distants, elle s'en occupe moins. Il faut rappeler qu'avec autant d'enfants, les parents ne pouvaient pas s'occuper de chacun et les petites attentions ne faisaient pas partie de la mentalité. Dans les romans des décennies antérieures à notre période, on peut voir le même genre de comportement : seuls les petits reçoivent les gestes affectueux¹⁵.

Les enfants prennent une place d'importance dans la famille parce qu'ils sont nombreux et qu'inévitablement la vie tourne autour d'eux, de leur éducation. Mais comme

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Denise Lemieux, *Une culture de la nostalgie... op. cit.*, p. 163.

ils sont nombreux, les parents ne peuvent pas passer du temps avec chacun, les écouter, les cajoler. La mère est prise par le dernier bébé et lorsque celui-ci peut marcher, un autre arrive. Il y a très peu de différence d'âge entre les enfants, tout au plus deux ans, c'est du moins le cas de la famille qui accueille l'équipe de tournage dans son salon au moment de réciter le radio-chapelet au début de la soirée. La contraception est déjà connue par quelques femmes et ce, depuis les années 1930 – peut-être même avant – grâce aux travaux d'Ogino-Knauss¹⁶, mais cette connaissance est loin d'être généralisée et la contraception reste mal vue par l'Église. La pilule contraceptive arrive au début des années 1960 au Québec. Et par elle, cette fois, la contraception va se répandre rapidement au sein de la jeune génération¹⁷. Toutefois, les parents montrés dans le documentaire ont passé les quarante ans. Ils font partie de la génération précédente.

À différents moments durant le documentaire, le réalisateur fait entendre une chanson de Raymond Lévesque qui exprime bien ce que l'équipe de tournage veut montrer de la place des enfants dans ce quartier :

Une dizaine par famille, plus vite que plus tard / les plus vieilles à l'aiguille
représent les gueulards / on pousse à qui mieux-mieux, imitant le plus vieux /
et aussitôt qu'on peut, on s'efface des lieux / un peu d'éducation, mais
manquant d'affection / on d'vient des endurcis à Saint-Henri¹⁸.

Comme on le constate, cette chanson exprime certains préjugés sur le quartier et les grosses familles, notamment celui que les enfants y manquent d'affection. Or, même si on ne voit pas beaucoup de signes de tendresse entre les enfants et leurs parents, les petits ne semblent pas maltraités. Ils sont toujours bien habillés, propres, la mère prend le temps de coiffer les plus jeunes et de discuter avec ses grandes filles. On voit très souvent des sourires sur les lèvres des enfants, qui ne semblent pas plus malheureux qu'ailleurs, ce qui est aussi souligné par le narrateur.

¹⁶ D. Lemieux et L. Mercier, *op. cit.*, p. 223.

¹⁷ P.-A. Linteau et al., *op. cit.*, p. 442-443.

¹⁸ Hubert Aquin, *À Saint-Henri le cinq septembre*, 1962, 25 min 50.

Le projet des parents tourne donc autour de leur famille : le père, en principe, rapporte de l'argent, tandis que la mère s'occupe des enfants et du bon fonctionnement de la maison.

2.3. Le directeur soucieux

Comme nous l'avons mentionné, la journée du cinq septembre a été choisie parce que c'était la rentrée des classes. Selon le narrateur, cette journée est particulièrement intéressante parce que :

C'est la rentrée où l'on assigne aux enfants des classes nouvelles et aux vieillards de nouveaux horaires. Hommage d'une génération à l'autre dans cette fraîche Amérique où les gardiens ne savent peut-être pas lire qui indiquent la voie aux écoliers¹⁹.

Ces vieillards, ou gardiens, ce sont les brigadiers, des hommes appartenant bien sûr à une tout autre génération que les enfants qu'ils protègent. Il est vrai que la société québécoise, en 1962, accorde à l'éducation de ces enfants une plus grande importance qu'elle le faisait par le passé.

En effet, tant à cause de la loi sur la scolarisation obligatoire de 1943 et du baby-boom de l'après-guerre qu'en raison de la complexification du travail et des demandes des entreprises partout en Occident pour une main d'œuvre plus instruite et plus qualifiée, le gouvernement du Québec a multiplié les écoles, y compris bien sûr dans les quartiers ouvriers²⁰. Parallèlement, la pédagogie et la psychologie ont connu un grand essor et se sont profondément renouvelées pour faire face à l'éducation de masse, mais aussi parce que l'épanouissement des enfants a commencé à être reconnu comme une valeur importante²¹. Pour M'hammed Mellouki, dès les années 1930 certaines personnes, comme

¹⁹*Ibid.*, 2 min 30.

²⁰ P.-A. Linteau et *al.*, *op. cit.*, p. 67.

²¹ M'hammed Mellouki. « L'évolution des programmes de formation des enseignants au Québec de 1930 à 1960 : un cas de rupture idéologique », *Historical Studies In Education/Revue d'histoire de l'éducation*, vol, 2, n° 1, printemps 1990, p. 37.

Mgr Ross, s'étaient levées pour demander un changement dans la pédagogie utilisée dans les écoles. Avec les développements en psychologie de la première moitié du XX^e siècle en Occident, on se rend compte que l'enfant est un être à part entière et qu'en éducation, il faudrait être beaucoup moins directif et, au contraire, l'écouter davantage. L'école nouvelle veut ramener « l'attention sur le sujet de l'éducation (l'enfant), sur son développement mental, sur ses modes d'apprendre, de penser, d'agir »²². Jusque-là, l'enseignement mettait le maître au centre de l'attention et les élèves devaient s'adapter ; l'école nouvelle veut faire le contraire, être beaucoup plus à l'écoute des jeunes. Depuis 1948, cette réforme est entrée en vigueur au Québec. Elle stipule notamment que le maître doit s'adapter à ses élèves et que l'enfant doit participer activement et de manière spontanée à son éducation²³. Cependant, une réforme ne peut se faire du jour au lendemain et les parents de ces enfants des années 1960 auront connu très certainement l'ancienne méthode beaucoup plus rigide et abstraite, ne rendant pas la matière concrète pour les enfants. Le contraste entre les enfants de 1962 et leurs parents est donc frappant.

Dans le documentaire, on apprend que les parents d'enfants en âge d'être au primaire sont venus des campagnes et on peut penser qu'ils n'ont pas fréquenté l'école bien longtemps. Le narrateur souligne que les enfants iront à l'école un peu plus longtemps que leurs parents. Par ailleurs, étant tout à fait en phase avec les enseignements de la psychologie moderne, le directeur d'une école du quartier se veut rassurant pour les jeunes élèves qui entrent à l'école et qui, à cette époque où les mères sont généralement au foyer, n'ont sans doute encore jamais été séparés de la leur. Même s'il est parfois maladroit dans ses paroles – « Vous venez pas ici à l'école, n'est-ce pas, pour vous faire battre ? »²⁴ – le discours que tient le directeur aux petits qui font leur entrée montre qu'on leur porte une certaine attention et qu'on veut les mettre à l'aise. Du même coup, ce discours rassure les jeunes parents. Plusieurs n'ont fait que passer à l'école en leur temps ou y ont vécu des expériences désagréables – ne pensons qu'aux enfants gauchers dont la main était souvent

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ H. Aquin, *op. cit.*, 9 min 20.

frappée autrefois ou à ceux qui, ayant connu trop d'échecs, ont conçu une véritable aversion pour l'école. Le directeur dit aux parents :

Alors vous, mesdames, messieurs, j'aimerais, n'est-ce pas, que vous donniez à vos enfants les mêmes dispositions que nous avons [...] il faudrait leur dire que c'est un endroit où ils vont être bien, où les institutrices vont bien les recevoir, où on va leur montrer de belles choses²⁵.

Le système scolaire a changé entre 1945 et les années 1960 et le directeur rassure, par ces quelques paroles, parents et enfants. Incidemment, il est intéressant de constater que les changements dans l'accueil des enfants ont débuté bien avant la réforme Parent, postérieure à la réalisation de ce documentaire. Il reste que malgré tout, des services manquent encore : dans le documentaire, un enfant ayant manifestement l'âge d'aller à l'école n'y est pas et son comportement laisse supposer qu'il présente des besoins particuliers que la commission scolaire ne s'est pas donné encore les moyens de prendre en charge : les classes spéciales sont très rares dans le Québec de 1962²⁶.

En définitive, il y a peu d'adultes qui entrent en relation avec les enfants autres que les parents eux-mêmes, le directeur d'école et les enseignants (on ne voit pas ces derniers dans ce documentaire). La famille est la cellule de base de la société et les enfants ne sont donc mis en relation avec d'autres adultes qu'au moment d'entrer à l'école.

2.4. Les enfants muets

Les enfants sont montrés dans diverses situations, plusieurs minutes du film leur sont consacrées. Ils sont là, mais ils ne sont pas filmés dans leur individualité. « La famille occupe tout l'espace [...] sans que la réalité de l'enfance ne soit décrite à proprement parler »²⁷.

²⁵ *Ibid.*, 9 min 57.

²⁶ Lucia Ferretti, « Reynald Rivard... », *op. cit.*, p. 533-564.

²⁷ Gilles Houle et Roch Hurtubise, *loc. cit.*, p. 387.

Les enfants présents dans le film ont, en général, beaucoup d'autonomie, sauf les tout-petits et ceux qui entrent à l'école. À plusieurs reprises, on voit les jeunes s'amuser dans les rues et ruelles du quartier sans parents ni adultes pour les surveiller, et ce, peu importe leur âge. Ils sont toujours en groupe : les plus jeunes ont parfois deux ou trois ans, et les plus vieux à peine une dizaine d'années. Durant une séquence où l'on voit les jeunes en groupe, une fillette d'environ neuf ans porte son petit frère qui a en peut-être deux et demi. Elle s'occupe de lui alors que la mère n'a certainement pas le temps de le faire. On confie très tôt certaines responsabilités aux enfants qui ont atteint l'âge de raison, particulièrement aux fillettes.

On peut deviner que, prises par l'ampleur de ses tâches ménagères et sans l'aide technologique disponible aujourd'hui, la mère n'a pas le temps de s'occuper de tous ses enfants. En 1962, plusieurs tâches éreintantes devaient être accomplies de manière quotidienne ou hebdomadaire. Ainsi, les plus vieux ont la charge des plus petits et libèrent leur mère. Les grandes sœurs de la première famille aident la mère en coiffant elles aussi leurs jeunes sœurs. D'autres emmènent leurs petits frères à l'école en les trainant par la main. Dans une scène en particulier, une petite fille se dirige seule vers l'école. Cela nous porte à croire qu'elle n'a pas de frères ou sœurs ou que ceux-ci sont encore trop jeunes pour aller à l'école. Dans tous les autres cas, les enfants sont en groupe ou alors avec leurs parents. Dans les romans des décennies précédentes, Denise Lemieux a étudié le même comportement chez les personnages : lorsqu'un nouvel enfant naît, le plus jeune est remplacé et est donc pris en charge par ses frères et sœurs ; il deviendra bien souvent le préféré de l'un d'eux²⁸. Les enfants ont beaucoup d'autonomie, ils sont laissés, en quelque sorte, à leur propre sort. Mais la famille n'est jamais bien loin parce que les plus vieux doivent s'occuper des plus jeunes et ce, sans discuter.

De surcroît, le film met en évidence plusieurs stéréotypes sexués. Les petites filles sont pour la plupart en robe, particulièrement pour l'école où un uniforme pratique est obligatoire. Les petits garçons, quand ils ne sont pas à l'école, se promènent parfois dans les rues sans chandail – le narrateur a précisé que la canicule sévit en ce 5 septembre 1962

²⁸ D. Lemieux, *op. cit.*, p. 173.

– ou alors ils sont habillés bien simplement d’un t-shirt et d’un pantalon. En général, les jeunes filles suivent leur mère alors que les garçons ont le loisir de faire ce qu’ils veulent, comme lancer des roches sur une vieille clôture ou escalader la structure d’un pont et, de là, plonger dans le canal Lachine. À l’école, les classes sont séparées entre garçons et filles. Comme dans la vie de tous les jours, les garçons ne jouent que très rarement avec les filles. Des deux sexes, les parents et la société attendent encore le calme, l’écoute et le respect de l’autorité. C’est réellement durant les années 1970 que la société voudra des enfants remplis d’énergie, signe d’une bonne santé²⁹.

Mais qu’en est-il des désirs et des goûts des enfants ? Impossible de le dire. Le réalisateur n’a pas cherché souvent à interroger les gens, le choix fut de les filmer généralement de loin, de les regarder vivre et parfois de capter simplement leurs propos, sans poser de question. C’est pourquoi on n’entend pas la voix des enfants. Les adultes parlent entre eux, discutent de choses et d’autres, le spectateur en apprend un peu plus sur leur mode de vie, tandis que les enfants, lorsqu’on les entend distinctement, ne font que répondre à une question d’un adulte, tel que le directeur d’école ou le parent. Jamais les enfants ne parlent par eux-mêmes, peut-être que les cinéastes, et indirectement la population, pensaient qu’ils n’avaient rien à dire...

Dans le Québec de 1962, on commence seulement à découvrir l’individualité de chaque enfant. La pédagogie a changé depuis plusieurs décennies – elle veut mettre l’enfant au centre des apprentissages – mais dans les familles ouvrières, les changements se font encore attendre. La famille, avec des relents très traditionnels – femme au foyer, homme pourvoyeur, enfant obéissant – est encore le noyau de base de la société et l’enfant est uniquement défini par celle-ci. Sans elle, il n’est rien, n’a pas d’opinion, pas de protection ni d’avenir. En regard de notre objet de recherche, on peut dire que dans le film d’Aquin et Godbout, l’enfant nous est montré, présenté sans aucune individualité propre.

Les enfants des années 1970 vivront pour leur part dans un Québec et dans des familles que la Révolution tranquille a changés. Comme nous nous apprêtons à l’analyser,

²⁹ Dominique Demers, *loc. cit.*, p. 6.

leur individualité n'est pas encore complètement acquise, surtout pour certains parents, mais elle est quand même davantage reconnue qu'en 1962.

2. LES CANADIENS FRANÇAIS À L'OFFICE NATIONAL DU FILM

Avec la Révolution tranquille et le gouvernement de Lesage, l'État va investir tous les domaines de la société, notamment celui de la culture. Selon Linteau, Durocher, Robert et Ricard :

La production [cinématographique] québécoise ne commence à se réorganiser que dans la seconde moitié des années 1960, essentiellement grâce à l'appui grandissant de l'État, seul capable, dans un domaine où les contraintes financières sont déterminantes³⁰.

Dans un même ordre d'idées, la population québécoise de la Révolution tranquille se scolarise plus que jamais, obtient des emplois au salaire intéressant et aux conditions avantageuses. Le temps libre, disponible pour les loisirs, s'accroît grandement et cette population cherche de plus en plus à consommer de la culture, notamment un cinéma bien d'ici qui reflète l'identité du Québec. De cette manière, la culture se démocratise davantage. Avec ce déferlement de culture, le public se segmente toujours davantage, cherchant ici du cinéma d'auteur, là des séries hollywoodiennes, ailleurs des spectacles revendicateurs de l'identité nationale.

L'Office national du film continue ses productions et élargit ses horizons en faisant reconnaître toujours davantage le cinéma canadien à travers le monde. Toutefois, les Québécois, les Acadiens et les Canadiens français n'ont pas encore de place bien à eux dans l'organisation. En 1963, la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, appelée aussi commission Laurendeau-Dunton du nom de ses commissaires, est instituée par le gouvernement fédéral. Cette commission d'enquête se penche, entre autres, sur la situation des deux langues au sein de l'ONF. Avant même la

³⁰ Paul-André Linteau, *et al, op. cit.*, p. 760.

fin de cette enquête, en 1964, l'Office anticipe les conclusions et décide de restructurer sa production selon des critères linguistiques. Pierre Juneau est nommé directeur de la Production française. Les francophones, particulièrement des Québécois, ont enfin leur section bien à eux³¹.

La défaite des Libéraux de Jean Lesage en 1966 marque pour certains l'arrêt de la Révolution tranquille, tandis que d'autres historiens fixent le terme de celle-ci à 1968, 1970, voire même 1980. C'est le cas de Linteau et *al.* Mais quelle que soit la date fixée, on doit reconnaître que l'effervescence de la décennie 1960 s'atténue dans les années 1970. Si une partie des jeunes se tournent vers la contreculture, la plupart de ceux qui étaient dans la vingtaine avant 1968 cherchent maintenant à s'installer et à consommer une culture moins extravagante que lorsqu'ils étaient encore étudiants³². Les cinéastes de ces années cherchent davantage à faire prendre conscience de sujets qui les touchent qu'à montrer la particularité québécoise.

3. *LES VRAIS PERDANTS*

3.1. Ces petits qui perdent leur enfance

C'est notamment à quoi s'attache André Melançon, le réalisateur du documentaire *Les Vrais Perdants*. Melançon tente de montrer que les enfants sont des êtres intelligents, débrouillards et qui ont une personnalité bien à eux, mais qu'ils sont encore pris dans un système familial qui n'en a pas conscience. Psychoéducateur de formation, sa carrière cinématographique se déploie en lien avec les enfants. Il a commencé par travailler à l'Institut de rééducation de Boscoville et a consacré à cet institut d'avant-garde un premier documentaire, *Le camp de Boscoville* (1967). Puis, il entre à l'ONF où il se fait connaître par trois courts métrages de fiction pour enfants de la série *Toulmonde parle français* en 1974. À l'époque, aucun réalisateur ne veut se lancer dans des courts métrages pour

³¹ Office national du film du Canada, site Internet, « Notre histoire », <https://www.onf.ca/historique>, [en français] (Page consultée le 17 janvier 2017).

³² P.-A. Linteau et *al.*, *op. cit.*, p. 770.

enfants et dont tous les acteurs sont des enfants. Melançon crée des scénarios intéressants pour les petits et il sait diriger les jeunes acteurs qui jouent de manière naturelle. En 1978, le cinéaste revient au documentaire avec *Les Vrais Perdants*, produit lui aussi par l'ONF³³. Dans les grands succès de ce réalisateur, il y aura plus tard *La Guerre des tuques* (1984) et *Bach et Bottine* (1986) chez les Productions La Fête.

Les Vrais Perdants montre le cheminement d'enfants de cinq à quinze ans qui pratiquent une discipline sportive, le hockey ou la gymnastique, ou musicale, le piano. Plus le documentaire avance, plus le spectateur se rend compte que ce sont les parents ou même les entraîneurs qui poussent fortement les enfants à la compétition et à la performance. Certains parents semblent même projeter leur propre rêve sur leurs jeunes. Toutefois, ces derniers ne sont pas écoutés, ils doivent vivre le rêve de leurs parents envers et contre tous, et surtout contre eux-mêmes. Dans ce documentaire bouleversant, Melançon montre la réalité de ces *vrais perdants*. On est donc loin des cinéastes du début des années 1960 qui tentaient de percer l'identité nationale. Ici, le réalisateur désire faire réagir, montrer la dureté d'un sujet qui touche les enfants.

Identifions les enfants du documentaire, leur âge et leur discipline pour donner un aperçu avant de continuer : Chantal, neuf ans, gymnastique ; Thérèse, onze ans, gymnastique ; René, treize ans, piano ; Louis, douze ans, piano ; André, quinze ans, piano ; Isabelle, douze ans, piano ; Sylvain, dix ans, hockey ; Daniel, douze ans, hockey ; Junior, cinq ans, hockey. De plus, deux jeunes filles, Élizabeth, treize ans, et Isabelle, dix ans, sont interrogées par Melançon sur la communication entre les parents et leurs enfants. On ne les voit qu'au début et à la fin du documentaire. Parmi les autres enfants, certains sont plus présents ou marquants que d'autres, c'est pourquoi nous ne parlerons pas de tous, ni de tous les parents ou entraîneurs et professeurs.

³³ Office national du film du Canada, site Internet, « André Melançon : un parcours d'exception marqué par l'enfance », https://www.onf.ca/selection/andre_melancon/ [en français] (Page consultée le 28 janvier 2017).

Contrairement au documentaire sur le quartier Saint-Henri, *Les Vrais Perdants* s'intéresse spécifiquement à l'enfance et à la famille. Les grands thèmes en sont le manque d'écoute des parents et la demande sans cesse grandissante de performance chez des enfants parfois âgés de moins de dix ans. Melançon entend montrer l'absurdité des parents qui poussent leurs enfants à devenir ce qu'ils ont choisi pour eux. Dans une entrevue pour la revue *Séquences* en 1979, le cinéaste dit que les parents du documentaire ont été frustrés après son visionnement, mais que plusieurs ont vu leur bêtise et ont très certainement changé leur manière de faire³⁴. Ce film met le doigt sur un problème touchant certaines familles à la fin des années 1970. Il met en lumière le fait que les enfants ont des personnalités bien à eux et que les parents devraient porter davantage attention à cela. Cependant, tout comme dans *Saint-Henri...*, les enfants sont en grande majorité muets, sans voix dans leur propre famille. Pour leurs parents, ils sont simplement des enfants. On note une certaine évolution entre les deux documentaires : Melançon, lui, s'intéresse à ces enfants et les écoute, au contraire des réalisateurs du film sur Saint-Henri. Mais pour les familles des deux films, l'enfant n'est qu'un membre de cette petite communauté, il n'a pas encore acquis sa personnalité, et encore moins son indépendance.

3.2. La performance des enfants : le succès des parents

Les jeunes familles des années 1970 ont beaucoup moins d'enfants que celles des années antérieures. C'est vers 1965 qu'on remarque une réelle chute de la natalité au Québec³⁵. La famille typique de ces années est composée de deux parents plutôt jeunes, et d'un ou de deux enfants – une fille et un garçon de préférence – qui ont moins de dix ans³⁶. C'est ce genre de familles que met en scène *Les Vrais Perdants* produit, rappelons-le, en 1978. Louis et Isabelle semblent être des enfants uniques. Daniel a un frère et Sylvain en a deux. Dès les années 1960, la famille devient de plus en plus aliénante dans les films québécois. Elle n'est plus un refuge pour les Canadiens français, mais plutôt un

³⁴ Léo Bonneville, « Entretien avec André Melançon », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 95, janvier 1979, p. 13.

³⁵ P.-A. Linteau et al., *op. cit.*, p. 425.

³⁶ J. Archambault, *loc. cit.*, p. 16.

fardeau dont les personnages tentent de se décharger³⁷. Comme dans la réalité, la famille devient dans les films une valeur de moins en moins importante pour les cinéastes québécois.

De plus, les parents des *Vrais Perdants* appartiennent à la génération des jeunes contestataires des années 1960. L'ont-ils été eux-mêmes ? Ce qui est certain en tout cas, c'est que malgré toutes les revendications et tous les changements que cette cohorte de jeunes apportera, une fois devenus adultes, ils vont obtenir un emploi intéressant, s'installer, fonder un foyer et chercher la stabilité³⁸. Ils ne seront plus de fervents revendicateurs, mais plutôt de fervents « conservateurs ». La Révolution tranquille s'essouffle et les petites familles s'installent dans leurs maisons de banlieue, voulant offrir à leurs enfants « ce qu'il y a de mieux », notamment la possibilité de « s'épanouir » dans une discipline sportive ou musicale.

Une grande partie des parents présents dans le documentaire projettent leur propre rêve sur leurs enfants. Certains ont eu la chance, durant leur jeunesse, de pratiquer un sport ou un instrument de musique et ils veulent absolument transmettre leur amour de cette discipline à leur enfant. Deux parents en particulier ont pratiqué le piano étant jeunes et leur enfant en joue à son tour. Il est normal de vouloir passer une passion à sa progéniture, toutefois il ne faut pas empêcher l'enfant de s'épanouir dans cette discipline et même de s'épanouir en tant qu'enfant : c'est le message que veut lancer Melançon.

Le père de Louis a lui-même appris le piano, mais selon lui, ses propres parents ne l'ont pas poussé suffisamment à poursuivre dans cette voie et il semble maintenant leur en vouloir :

J'ai appris le piano quand j'étais très jeune, quelques années seulement. [...] On avait un milieu familial qui était favorable à ça, qui aurait pu être favorable à ça. À mon avis, on aurait dû peut-être m'inciter un peu plus fortement à poursuivre

³⁷ Y. Lever, *op. cit.*, p. 643.

³⁸ P.-A. Linteau et al., *op. cit.*, p. 440.

dans ce domaine-là. [...] Dans le fond, on voit bien que j'essaie de refaire un peu avec mon fiston ce que j'ai manqué moi-même³⁹.

En ayant fait du piano, il sait le plaisir que cela peut procurer et veut donc transmettre ce plaisir à son fils. Cependant, comme le père aurait peut-être voulu apprendre plus longtemps, il va « inciter un peu plus fortement » son fils à pratiquer cet instrument bien au détriment des désirs de celui-ci.

La mère d'Isabelle, pour sa part, vit complètement par procuration ce qu'elle a vécu étant jeune grâce à sa fille qui apprend le piano. Elle parle sans cesse au « on » comme si sa fille et elle ne faisaient qu'une seule et même personne : « Quand on travaille bien, on fait du bon travail, on arrive à de bons résultats »⁴⁰, « ça fait deux ans qu'on donne un travail sérieux »⁴¹. Elle-même dit avoir joué du piano durant sa jeunesse et elle a l'impression de revenir dans le passé grâce à sa fille : « Je revis un peu en arrière ce que j'ai passé déjà »⁴².

Certains parents vont plutôt offrir à leurs enfants ce qu'ils n'ont pas eu la chance de vivre lorsqu'ils étaient petits. Le père de Sylvain raconte à Melançon que ses parents n'ont pas pu lui donner ce bonheur qu'est le hockey :

Moi-même j'étais ben sportif [étant jeune], mes parents y'ont pas été capables de faire qu'est-ce que je voulais faire. Moi, j'y donne l'occasion [à mes fils], la possibilité de faire ce qu'ils sont capables de faire. Ils pourront pas dire plus tard : 'c'est la faute à mon père ou à ma mère'. S'ils n'en profitent pas là, ils en profiteront pas⁴³.

Le père de Sylvain semble regretter que ses parents n'aient pas pu lui permettre de pratiquer un sport. Il veut éviter à tout prix que ses propres enfants puissent lui reprocher la même chose. Il va même jusqu'à sacrifier sa vie et ses loisirs pour ceux-ci : « Moi pis ma femme, on a sacrifié notre vie pour les enfants, parce qu'on avait ben aimé ça faire du

³⁹ André Melançon, *Les Vrais Perdants*, 1978, 79 min 30.

⁴⁰ *Ibid.*, 78 min 37.

⁴¹ *Ibid.*, 83 min.

⁴² *Ibid.*, 65 min.

⁴³ *Ibid.*, 44 min 25.

camping, j'étais pas mal équipé. Les trois [enfants] y'ont commencé [le hockey] bien j't'obligé de choisir »⁴⁴. La famille est ainsi encore très importante pour ses différents membres, le père allant jusqu'à sacrifier ses propres envies pour offrir du hockey à ses enfants. Cette solidarité disparaîtra dans les décennies suivantes, nous y reviendrons au prochain chapitre. Malgré le fait qu'il pousse ses enfants à jouer au hockey peu importe le désir de ceux-ci, il y a déjà une avancée en matière d'enfance. Le père n'a pas eu droit, durant sa jeunesse, à ce genre de loisir : l'argent manquait très certainement, mais aussi parce que les activités pour les petits n'étaient pas très répandues jusqu'aux années 1940-1950.

Certes, au début du XX^e siècle, certaines communautés religieuses urbaines ciblerent les populations défavorisées pour leur offrir, entre autres, des camps de vacances. Puis, en 1929, l'œuvre des Terrains de jeux (OTJ) vit le jour à Québec et s'étendit ensuite à d'autres villes puis aux campagnes, aux activités d'été et aux activités d'hiver jusqu'à devenir un service paroissial présent un peu partout. Mais ces initiatives bénévoles n'assuraient évidemment pas une grande diversité d'activités sportives ou musicales. Puis, le rapport Parent de 1964 fut clair : les loisirs font partie de la culture et, par conséquent, il faut qu'ils soient, dès l'école, disponibles pour tous grâce aux cours d'art plastique ou par des activités parascolaires. Au même moment, le rapport Bélisle qui, lui, avait réfléchi exclusivement à la situation du loisir au Québec, rendait son verdict : l'accès aux loisirs de toutes sortes devait être démocratisé. L'État et les municipalités québécois agirent dès lors en ce sens, tout comme plusieurs organisations de sport amateur qui reposaient en grande partie sur des bénévoles. Les infrastructures se développèrent rapidement un peu partout au Québec. Dans les années 1970, un vaste éventail d'activités étaient donc disponibles pour les jeunes⁴⁵.

Dans le documentaire, nous comprenons que les parents de ces enfants n'ont pas tous eu la chance de pratiquer un sport ou une discipline musicale dans leur jeunesse. Les

⁴⁴ *Ibid.*, 44 min 25.

⁴⁵ Michel Bellefleur, *L'évolution du loisir au Québec : essai socio-historique*, Montréal, PUQ, 2000, 432 p. Toutes les informations de ce paragraphe sont tirées de cet ouvrage.

enfants eux, sont directement touchés par l'accroissement des activités de loisirs organisés. La démocratisation semble avoir fonctionné. Le hockey et la gymnastique semblent particulièrement être pris en charge par les municipalités, les écoles et ainsi, indirectement, par l'État.

Dans un autre ordre d'idées, pour le père de Sylvain, le hockey, c'est tout ce qu'il y a de plus important. Un soir, une partie importante oppose deux équipes de la région. La gagnante sera couronnée championne de la section. Sylvain joue dans l'une de ces équipes. Le père prend la partie vraiment à cœur, et il dit que si l'équipe de son fiston perd, il serait « dévasté ». Il vit donc ses rêves par son fils Sylvain.

Le père de Daniel, de son côté, ne dit pas s'il a eu la chance autrefois de jouer dans une équipe de hockey. Toutefois, c'est un vrai fanatique et son plus grand rêve est de voir ses deux fils faire partie de la LNH. Il en parle tellement à la maison que Daniel, lorsque Melançon l'interroge seul, rapporte le rêve de son père et aussi celui de sa mère : « Y'en parlent assez chez nous qu'i aimeraient que je fasse un joueur de hockey pis si j'en fais pas un, y seraient pas mal assez déçus »⁴⁶. Le père ici vit par procuration. Il souhaite si fort voir son fils devenir joueur professionnel qu'il projette sur celui-ci son désir qui devient, avec le temps, celui du fils soucieux de ne pas décevoir ses parents. Daniel est au cœur de la famille parce que ses parents mettent toute leur énergie sur celui-ci, mais l'écoutent-ils vraiment ?

Plusieurs parents et adultes poussent les enfants à la compétition pour leur propre réussite, leur propre plaisir et satisfaction. Chantal pratique la gymnastique et elle semble exceller dans sa discipline puisqu'un journal de sa région la compare à Nadia Comaneci⁴⁷. Elle est très bonne dans sa discipline parce que ses parents, tout comme son entraîneuse, sont très exigeants envers elle. Son père dit même : « Faut que ça soit toujours parfait. [...] Quand c'est pas parfait, j'suis pas satisfait pis a le sait. » Dans la majorité des cas

⁴⁶ Melançon, *op cit.*, 87 min 10.

⁴⁷ Rappelons que Nadia Comăneci a été la première gymnaste à recevoir la note parfaite aux Jeux Olympiques, ceux de Montréal en 1976, alors qu'elle était âgée de seulement 14 ans.

présentés, un des parents est plus intense que l'autre et le père de Chantal est très certainement celui qui l'est le plus, avec le père de Daniel, de tous les parents du documentaire.

Le père de Junior, petit garçon de 5 ans qui s'initie au hockey, accorde aussi beaucoup d'importance à la compétition et à la performance. Durant les matchs qu'organise la ligue des tout-petits, le père de Junior, debout sur le bord de la bande, s'époumone à faire jouer son enfant comme s'il était beaucoup plus vieux : « Awaye Junior, Shoot ! », « Awaye patine ! »⁴⁸, Après la partie, Melançon interroge le père de Junior et on apprend que celui-ci a essayé auparavant à plusieurs reprises de faire entrer son fils dans la ligue. Mais étant donné que le petit pleurait sans cesse, le père abandonnait, puis revenait quelques mois plus tard, et essayait de nouveau. De plus, il affirme au cinéaste : « Y'é pas mauvais perdant, mais il aime mieux gagner »⁴⁹, laissant voir ainsi sa propre tendance à la compétition et à la performance.

Les parents centrent réellement leur attention sur leurs enfants, les menant aux entraînements, aux pratiques et aux compétitions. Ils veulent offrir le bonheur qu'ils ont vécu ou non étant jeunes. Si l'on compare *Les Vrais Perdants* au documentaire sur le quartier Saint-Henri, il y a peu de ressemblances : les familles sont moins nombreuses, les parents s'occupent de leurs enfants même lorsqu'ils sont entrés à l'école. Toutefois, les écoutent-ils vraiment ?

3.3. Les entraîneurs exigeants

Les adultes extérieurs à la famille sont les entraîneurs et professeurs. Les parents les choisissent en fonction des résultats escomptés. La majorité de ces mentors semble donner une grande importance à la valeur de performance, tout comme les parents.

⁴⁸ A. Melançon, *op. cit.*, 6 min 33.

⁴⁹ *Ibid.*, 8 min 30.

L'entraîneuse de gymnastique de Chantal lui en demande beaucoup, même si celle-ci n'est qu'une enfant de 9 ans. Tout comme ses parents, l'entraîneuse demande à la jeune fille de ne plus être un bébé et de devenir adulte : « Elle a encore son caractère d'enfant, puis la gymnastique ça prend un tempérament très mature »⁵⁰, « La plus grosse discipline qu'elle rencontre c'est ici en gymnase, justement parce que faut être un adulte pour décider 'bon j'embarque sur la poutre puis j'tombe pas' [...] faut être un adulte pour décider 'C'te jeu-là j'en ai peur, mais faut j'passe à travers puis je vais passer à travers'. »⁵¹. Et Chantal sait ce que l'on espère d'elle : « Supposons que j'irais pas au cours là, ça ferait pas un adulte, je serais toujours, je marcherais toujours pis je parlerais toujours comme un bébé. »⁵² La jeune fille ici n'a plus 9 ans pour ses parents et son entraîneuse, mais doit plutôt devenir adulte pour performer et sans cesse dépasser ses limites.

Certains entraîneurs de hockey prennent aussi les parties disputées par leur équipe très à cœur. Notamment, l'entraîneur de Sylvain fait un sermon avant un match important, affirme qu'il veut cette partie à *son* goût, qu'il veut avoir cette partie *pour lui*. Alors que l'équipe perd le match, certains enfants pleurent devant leur défaite et on voit le malaise des entraîneurs qui ne savent pas comment réagir devant ces jeunes garçons tristes. On peut entendre un des entraîneurs dire aux enfants que cette défaite est peut-être plus difficile pour lui que pour eux, signe que les adultes présents prennent la compétition peut-être trop à cœur.

L'âge explique parfois les différences entre professeurs dans la perception de l'enfance. La professeure de piano d'André, René et Isabelle doit avoir dans la quarantaine, celle de Louis a entre 20 et 25 ans. La première est très sévère, elle n'est presque jamais assise aux côtés de ses élèves et leur dictant de loin comment ils doivent jouer, assise sur son divan ou marchant derrière eux. Elle dit à Melançon : « Je demande énormément d'un enfant. [...] Un enfant qui a une telle capacité puis qui ne me donne pas

⁵⁰ *Ibid.*, 22 min 40.

⁵¹ *Ibid.*, 19 min.

⁵² *Ibid.*, 22 min 50.

son plein rendement, là par exemple, là je suis sévère »⁵³. Le cinéaste lui demande si elle serait déçue qu'un de ses élèves arrête les cours. Elle lui répond : « Très déçue, absolument parce que ça serait vraiment dommage, ça serait une formation trop peu complète. Mais avec les parents qui collaborent, j'pense pas que ça se produise. [...] Ce sont des enfants qui sont assez conditionnés »⁵⁴. Ce dernier terme explique bien la manière dont elle voit les enfants : de petits êtres à dresser pour atteindre la perfection. Selon elle, les enfants doivent performer et c'est pourquoi elle est sévère avec eux.

La professeure de piano de Louis, beaucoup plus jeune, voit les choses différemment. Lorsqu'on la voit enseigner à Louis, elle est assise à ses côtés au piano et dialogue avec lui pour qu'il voit ses erreurs et s'améliore. Elle ne dicte donc pas à son élève, elle discute avec lui. Elle dit à Melançon :

Faut pas les brimer, faut qu'ils se sentent... d'abord faut les aimer beaucoup, ça c'est important. Quand ils se sentent aimés, j'pense que c'est... la confiance ! Quand ils ont une confiance en toi. Plus ils vont te connaître, plus ils vont avoir confiance en toi, ils vont t'aimer plus⁵⁵.

Et lorsque le cinéaste demande à la jeune professeure si elle serait déçue que Louis arrête la musique, elle répond d'une manière totalement différente : « Je serais déçue un peu parce qu'il n'y a pas de fin, il y a pas de limites dans la musique. Mais j'pense qu'il faut plus penser pour l'élève »⁵⁶. Selon elle, la musique est un don que le professeur donne à son élève et personne ne pourra jamais le lui enlever. Elle donne donc beaucoup plus de place à l'enfant dans la manière de lui enseigner la musique. Deux générations différentes enseignent le piano à des enfants et chacune porte une attention différente aux besoins et aux désirs de ceux-ci.

⁵³ *Ibid.*, 52 min 50.

⁵⁴ *Ibid.*, 63 min 50.

⁵⁵ *Ibid.*, 52 min 20.

⁵⁶ *Ibid.*, 63 min 20.

Dans toute cette incompréhension de l'enfance – exceptée la jeune professeur – il y a le manque d'écoute des adultes qui n'en font parfois qu'à leur tête, au détriment des petits qui n'osent pas encore parler, dire leurs pensées et leurs sentiments.

3.4. Les enfants sans voix

Même si l'enfant a la chance de pratiquer un sport ou un instrument de musique, cela ne veut pas dire que les parents ont écouté les désirs et les goûts de leur petit. Quelques exemples tirés du documentaire illustrent bien cela. Tout d'abord, Élisabeth, l'une des jeunes filles interrogées par Melançon au début et à la fin du documentaire explique bien le manque d'écoute des parents : « Des fois chez les parents, c'est tout le temps ça : ils posent des questions à un enfant, mais ils ne lui laissent pas le temps de réfléchir, pas le temps de répondre »⁵⁷ et donnent des réponses toutes faites à la place de leur enfant. À la fin du documentaire, le cinéaste lui demande comment elle serait si elle avait des enfants. Elle répond qu'elle laisserait plus de place à ses petits, elle leur laisserait le temps de répondre aux questions et serait davantage à leur écoute. Elle fait partie de la génération qui sera parents dix ou quinze ans plus tard, une génération qui voit davantage les enfants comme des êtres uniques, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Mais pour le moment, en 1978 – si l'on se fie à ceux de notre documentaires – plusieurs parents ne sont pas à l'écoute de leurs petits.

Un très bon exemple de cela : Isabelle. Alors que sa mère parle sans cesse au « on » comme si sa fille et elle ne faisaient qu'une seule personne, elle décide pour sa fille et ne lui laisse pas le temps de répondre. Isabelle semble de nature timide et réservée et la manière dont ses parents la traitent, sa mère en particulier, n'aide pas la jeune fille à s'exprimer. Durant les entrevues, c'est toujours la mère d'Isabelle qu'on entend parler et lorsque Melançon pose des questions à la jeune fille, celle-ci est gênée de répondre et sa mère s'empresse de donner une réponse à sa place. Le cinéaste demande finalement à Isabelle : « Est-ce que ça voudrait dire ça Isabelle que tu joues du piano pas pour te faire

⁵⁷ *Ibid.*, 10 min 30.

plaisir à toi, mais pour faire plaisir à maman et à papa ? »⁵⁸, la jeune fille sourit, gênée et intimidée par la question, hoche de la tête et ses parents s'empresment à ce moment-là de répondre quelque chose à la place de leur fille : « Ce qu'on n'a pas dit c'est que quand on a congé de piano eh bien là, j'ai pas besoin de lui dire d'aller au piano, elle y va toute seule »⁵⁹. Cette phrase essaie de démentir l'interrogation de Melançon, mais Isabelle ne semblait pas tout à fait du même avis que ses parents.

Daniel est un autre flagrant exemple du manque d'écoute des parents. Le père de celui-ci lui demande s'il préfère jouer sur la glace ou avec ses amis dans la ruelle. Alors que son fils réfléchit, le père lui souffle quelque peu la réponse en lui disant qu'il préfère sur la glace. Son fils hoche timidement de la tête et le père continue :

Quand tu joues s'a glace à ce moment-là y'a une compétition, y'a un club devant toi que faut que tu bates. Faut tu fasses ton possible pour le battre. C'est ça qui est le plaisir de jouer au hockey, de pouvoir battre l'équipe qui est en avant⁶⁰.

Pourtant, Daniel ne semble pas convaincu, il semble aimer jouer avec ses amis dans la ruelle, tout comme avec une équipe sur la glace. Le plaisir est différent selon l'endroit où il joue. Mais son père a répondu pour lui et Daniel se tait, acceptant la réponse. De plus, son père lui demande s'il rêve de jouer dans la LNH avec son frère. Daniel hoche de la tête, affirmant que oui, mais sans grande conviction. Et comme il sait que ses parents seraient tellement heureux s'il devenait joueur de hockey, il ne veut surtout pas les décevoir. C'est très certainement pourquoi il hoche de la tête, pour faire plaisir à ses parents.

Melançon a demandé à certains enfants ce qu'ils désirent réellement. Isabelle aimerait parfois jouer dehors plutôt que pratiquer son piano, mais si elle veut bien arriver pour ses prochaines compétitions, elle doit, malgré le beau temps, rester à l'intérieur et

⁵⁸ *Ibid.*, 85 min 50.

⁵⁹ *Ibid.*, 85 min 50.

⁶⁰ *Ibid.*, 82 min 30.

pratiquer⁶¹. Chantal, pour sa part, aimerait vraiment se rendre aux Jeux Olympiques, ceux qui auront lieu en 1980 à Moscou. Toutefois, la jeune fille fait part à Melançon qu'elle aimerait souffler un peu : « J'aimerais ça arrêter un peu, puis me détendre un peu pis arrêter de toujours courir, c'est ça que j'aimerais changer parce que je cours tout le temps »⁶². Elle pratique parfois la gymnastique jusqu'à vingt heures par semaine, elle n'a donc pas le temps de s'amuser entre l'école et ses cours. La dernière question que le cinéaste pose à Chantal est très intéressante. Il lui demande si elle se voit comme une grande personne ou comme une enfant, étant donné que son père la perçoit comme un bébé lorsqu'elle ne va pas au cours et comme une adulte lorsqu'elle y va. La réponse de Chantal nous éclaire grandement : « [Je me perçois] un peu comme une grande personne, mais plus comme une enfant encore »⁶³. Par cette phrase, Chantal montre que les parents espèrent voir leur enfant être une grande personne rapidement, mais que les enfants eux-mêmes veulent être des enfants, sans obligation de performance, sans responsabilité de porter les désirs de leurs parents.

CONCLUSION

À travers ces deux décennies, nous avons constaté que les Québécois prennent leur place dans l'industrie cinématographique, et tout d'abord à l'ONF où plusieurs feront leurs premiers pas. En regard de ces deux décennies et de ces deux films, nous pouvons aussi affirmer que les familles québécoises ressemblent encore au modèle « traditionnel » où chaque personne est avant tout un membre d'une famille et où les parents ont encore le statut d'autorité à respecter et à écouter. Face à leurs parents, les enfants du quartier Saint-Henri et des *Vrais Perdants* n'ont pas leur mot à dire : dans le premier documentaire, ils ne semblent même pas parler ; dans le deuxième, les parents les en empêchent en répondant à leur place.

⁶¹ *Ibid.*, 64 min 20.

⁶² *Ibid.*, 90 min 30.

⁶³ *Ibid.*, 91 min 20.

Pourtant, le message porté par les cinéastes de ces deux films n'est pas du tout le même. Ceux d'*À Saint-Henri le cinq septembre* veulent montrer tout d'abord le quartier ouvrier et ses habitants. C'est un quartier nord-américain qui perd son éclat d'antan selon les réalisateurs. Du côté des familles, le spectateur a le loisir d'en voir plusieurs, la majorité de ces familles semblent avoir de nombreux enfants et tout le monde met la main à la pâte pour aider la mère qui est débordée par toutes ces bouches à nourrir. Mais la famille et les enfants sont loin d'être le sujet principal du moyen métrage.

Du côté des *Vrais Perdants*, le message de Melançon se concentre davantage sur la famille et le manque d'écoute des parents. Les familles sont moins nombreuses, mais il reste qu'elles semblent être encore une valeur importante pour les participants du documentaire. Chaque membre a sa place bien définie : les parents dictent les choses, les enfants écoutent sans rouspéter.

Cependant, la grande différence entre ces deux films est la vision que le cinéaste a de la famille. Dans le premier documentaire, les familles font partie du paysage du quartier, elles sont même un élément identitaire de celui-ci. Dans le deuxième, le cinéaste voit les enfants comme des personnes ayant une personnalité que les parents oublient de prendre en compte et d'écouter. Il faudrait donc voir, dans l'attention que Melançon porte aux enfants, qu'une certaine partie de la population québécoise commence à s'individuer et à individuer les enfants comme la jeune professeure de piano – mais que ce fait n'est encore qu'au début d'un long processus. Certains adultes reconnaissent la personnalité des enfants, ou du moins leur capacité à réfléchir, à donner leur opinion sur ce qui les concerne, comme Chantal qui se voit encore comme une enfant.

Les cinéastes tout comme les habitants de Saint-Henri ne donnent pas beaucoup de place à l'enfant et à sa voix. Les adultes du deuxième documentaire, à l'exception de la jeune professeure de piano, n'accordent pas non plus beaucoup d'importance aux petits et à ce qu'ils pensent. Toutefois, Melançon apporte ce petit changement dans la manière de voir les enfants. Dans les prochains films à l'étude, nous verrons les changements dus

à l'individuation qui s'étaient amorcés avec Melançon continuer à évoluer parmi la population et les familles des films québécois.

CHAPITRE 3

DES ENFANTS QUI SE CONSTRUISENT EUX-MÊMES

INTRODUCTION

Durant les décennies 1980 et 1990, la famille traditionnelle, dans laquelle les sphères féminine et masculine sont étanchement séparées, a presque complètement disparu au Québec. Les femmes travaillent à l'extérieur du foyer, les familles comptent peu d'enfants, les pères ne sont plus les seuls pourvoyeurs, parfois ils sont même absents. En 1980, une première partie de la réforme du droit de la famille est adoptée. L'autorité paternelle est finalement abolie au profit de l'autorité parentale : les deux parents ont les mêmes droits et les mêmes responsabilités face à leurs enfants¹. Puis, en 1994, l'ensemble du nouveau code civil est adopté, ce qui a des incidences sur les enfants. Ainsi, au Québec, l'enfant obtient davantage de reconnaissance. Tous les enfants sont désormais égaux devant la loi, qu'ils soient issus du mariage ou non de leurs parents. L'intérêt de l'enfant et le respect de ses droits sont les principes qui doivent guider toute décision prise à son sujet. L'enfant a droit aussi de conserver des liens avec ses grands-parents même en cas de divorce de ses parents². Bref, il n'est plus simplement un membre de la famille, ni un être protégé par la *Déclaration des droits de l'enfant* de 1959 ou par la *Convention internationale des droits de l'enfant* de 1989. Il est désormais un jeune garçon ou une jeune fille auxquels la société et la famille ont la responsabilité de penser en priorité. Les changements amorcés pendant les décennies précédentes semblent aboutir durant ces années de fin de siècle.

¹ Renée B.-Dandurand, « Parentage multiple et partition des responsabilités », *Familles en mouvance : quels enjeux éthiques*, 2005, p. 230.

² Marcel Guy, « Le Code civil du Québec : un peu d'histoire, beaucoup d'espoir », *Revue de droit de l'Université de Sherbrooke*, 23, 1993, p. 453-492.

Il est surprenant de constater à quel point les films québécois de ces deux décennies présentent des situations familiales dans lesquelles l'intérêt de l'enfant est bien loin de primer. Les parents, en particulier, sont présentés essentiellement comme des irresponsables. Dans ce contexte, les enfants doivent s'assumer eux-mêmes : ils deviennent donc plus rapidement des individus pleins et entiers, même si leur maturité acquise trop précocement s'accompagne évidemment de certaines distorsions ou d'un regard sur les adultes parfois encore empreint d'une certaine incompréhension.

Les Bons Débarras (1980) et *La Fête des rois* (1994) sont les deux films de fiction à l'étude dans ce chapitre. Le premier a été produit par les Productions Prisma et réalisé par Francis Mankiewicz. Le deuxième, produit par l'Office national du film du Canada, a été réalisé par Marquise Lepage. Ces deux films sont analysés ici parce que l'enfant est au cœur de l'intrigue de ces histoires fictives. Plusieurs adultes – parents, grands-parents, oncles, amis de la famille – gravitent autour du jeune héros ou de la jeune héroïne, ce qui permet de voir comment les cinéastes perçoivent les enfants dans la société québécoise de ces deux décennies. Manon est le personnage principal des *Bons Débarras*, Benjamin de *La Fête des rois*. Les cinéastes les dotent de personnalités complètes et complexes, ils montrent leur individualité. Ce que Melançon a effleuré à la fin des *Vrais Perdants*, Mankiewicz et Lepage le développent : l'enfant prend sa place dans la famille. Et ce, désormais, d'autant plus peut-être que ses parents démissionnent. Les deux personnages d'enfant ont une personnalité qui leur est propre, ils se distinguent même grandement de leur cellule familiale, des idées que celle-ci prône ou même de leurs parents, qui ne satisfont pas leurs besoins ni leurs attentes.

Deux parties de ce chapitre rappellent l'évolution du cinéma québécois dans chacune des décennies. Dans les deux autres, nous étudions les deux films. Nous cherchons à montrer les changements en cours à l'époque dans les familles québécoises tels que rendus dans les deux films, et à analyser le message qu'y placent chacun des cinéastes.

1. L'ÉCLOSION DE LA PRODUCTION PRIVÉE

Dès la fin des années 1970, l'ONF tente d'encourager les productions privées, que ce soit par des subventions, des partenariats ou même des recherches destinées à faire avancer les techniques cinématographiques³. En 1982, le *Rapport du Comité d'étude de la politique culturelle fédérale* recommande à l'Office de devenir davantage un lieu de formation que de production. Selon ce rapport, la lourdeur bureaucratique de l'ONF accapare un budget immense qui pourrait être mieux investi dans le secteur privé. De grandes réorganisations sont donc amorcées et de plus en plus de partenariats avec l'entreprise privée sont créés. Par ailleurs, dans les mêmes années, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) devient Téléfilm Canada pour répondre aux nouvelles orientations de la société. L'organisme fédéral désire soutenir désormais les séries télévisées en plus de la production de films. À noter en passant que le Québec aurait reçu plus d'argent que les autres provinces. Il faut dire que le public québécois ne se reconnaissant pas toujours dans les productions canadiennes et américaines, les entreprises cinématographiques privées du Québec soumettent davantage de demandes à la SDICC puis à Téléfilm. La Société générale du cinéma du Québec (SGCQ), fondée en 1983, devenue la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) en 1995, abonde dans le même sens. Dans tous les cas, un virage vers la production privée a été encouragé par l'ONF, la SDICC puis Téléfilm Canada et la SODEC. Du coup, les sujets abordés changent. Durant les décennies 1980 et 1990, les réalisateurs abordent moins de sujets sociaux et plus de thèmes intimes⁴. C'est notamment le cas dans *Les Bons Débarras*.

³ Gouvernement du Canada, Office national du film du Canada, « Mission et faits saillants » [En ligne] <http://onf-nfb.gc.ca/fr/a-propos-de-lonf/organisation/mandat/> Mis à jour 2015-11-18 (Page consultée le 8 octobre 2017).

⁴ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, p. 280, 293-295 et 387.

2. *LES BONS DÉBARRAS*

2.1. Le désespoir de Manon

Les Bons Débarras est le premier film de fiction de notre corpus. Il a été produit en 1980 et réalisé par Francis Mankiewicz. Ce dernier n'en était alors pas à sa première réalisation. Né à Shanghai en 1944 de parents allemands, il immigré au Canada l'année suivante avec sa famille. Le jeune Mankiewicz fait tout d'abord des études en géologie, mais se tourne rapidement vers le cinéma. Il étudie à la *London School of Film Technique*. De retour au Québec, il obtient des contrats comme caméraman puis comme assistant-réalisateur. Son premier film, *Le Temps d'une chasse* (1971) remporte quelques prix au Canada. Il réalise de courts métrages puis un second film de fiction, *Une Amie d'enfance*, qui passent plutôt inaperçus. C'est réellement par *Les Bons Débarras* que le Québec le découvre. Dès la sortie du film, les critiques acclament celui-ci et le voient déjà comme un classique de la cinématographie québécoise, ce que le temps confirmera⁵. Édith Madore, pour la revue *Ciné-Bulles*, écrit notamment que « le goût du réalisateur pour la vision que les enfants ont du monde adulte ne se dément pas »⁶. En effet, que ce soit dans *Le Temps d'une chasse*, *Les Bons Débarras* ou encore *Les Portes tournantes*, la vie adulte est scrutée par les yeux d'enfants. Si on le compare aux cinéastes présentés dans le chapitre précédent – Aquin et Melançon – on constate que Mankiewicz est parfois présenté par la critique comme un cinéaste qui traite, au moins en sous-texte, du Québec comme société, et parfois, au contraire, simplement comme un réalisateur soucieux d'esthétique cinématographique et d'un bon scénario, ici emprunté à Réjean Ducharme.

Certains critiques et auteurs ont trouvé dans le film une métaphore de l'identité québécoise en cette veille de référendum sur la souveraineté-association. Pour Marie-Claude Loiselle, Manon, qui a un fort caractère si on la compare aux autres personnages, représente le Québec qui veut se sortir de la misère, de l'idée que les Canadiens français

⁵ Cinémathèque québécoise, « Le fonds Francis Mankiewicz » [En ligne], <http://collections.cinematheque.qc.ca/en/acquisitions/fonds-francis-mankiewicz/> (Page consultée le 4 avril 2017).

⁶ Édith Madore, « Entretien avec Francis Mankiewicz », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n° 4, mai-juillet 1988, p. 4.

sont nés pour un petit pain⁷. Pour Lockerbie, Manon « a pour première fonction de donner la mesure des insuffisances des adultes et de la société » québécoise et la jeune fille s'exprime avec assurance ce qui force les spectateurs à accepter ses propos et à s'identifier à elle⁸. Pour Claire Portelance, le film a deux lectures : celle des bons débarras en cela que Manon se débarrasse de ses rivaux pour obtenir l'amour de sa mère, mais aussi, plus profondément, celle du délaissement du passé par Manon (ne sachant qui est son père et ne cherchant pas davantage) et donc de l'effacement du passé canadien-français qui revient pourtant à la charge alors que Manon refait les mêmes gestes envers sa mère que cette dernière fait avec Ti-Guy, son frère handicapé⁹. Toutefois, la majorité des critiques ou auteurs s'entendent sur le fait que Manon recherche désespérément l'amour de sa mère et surtout que la jeune fille est plus adulte que les adultes du film : « Michelle agit comme une enfant à l'égard de sa fille, qui parle et agit comme un adulte »¹⁰. C'est aussi notre lecture du film de Mankiewicz.

Le personnage central du film est Manon Desroches, une fille d'environ 12 ans qui vit avec Michelle, sa mère célibataire, et Ti-Guy, son oncle frappé d'un léger handicap mental. Leur maison, sise dans les Laurentides, n'est pas finie de payer et elle est éloignée de tout. Michelle s'occupe du commerce de bois de chauffage légué par son père. Elle entretient une relation avec Maurice, le policier du village, et elle prend soin de Ti-Guy, mais oublie parfois que Manon, elle aussi, a besoin d'amour et d'attention. La jeune fille voit bien que sa mère n'est pas heureuse dans cet univers et tente de lui faire comprendre qu'elle devrait se débarrasser de ceux qui lui causent tant d'ennuis. Pourtant Michelle continue d'ignorer les demandes de Manon et c'est finalement cette dernière qui prendra les choses en main en se débarrassant elle-même de Maurice et de Ti-Guy.

⁷ Marie-Claude Loiselle, « *Les Bons Débarras* : 'Une fleur dans l'asphalte pas écrapoutissable...' », *24 images*, n° 70, décembre 1993-janvier 1994, p. 22.

⁸ Ian Lockerbie, « *Les Bons Débarras* ou l'état d'une nation / *Les Bons Débarras* », *Ciné-Bulles*, vol. 14, n° 1, hiver 1994-printemps 1995, p. 38.

⁹ Claire Portelance, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

Réjean Ducharme et Francis Mankiewicz n'ont pas voulu dénoncer le manque d'écoute de la mère. Toutefois, nous pouvons voir la conception que ces deux hommes ont de la famille au début de la décennie 1980 : le père est absent, la mère ne prend pas soin de sa fille, Manon devient quelque peu l'adulte de la famille. C'est aussi ce que Mankiewicz montrera dans son film suivant, *Les Portes tournantes*. En entrevue pour la revue de cinéma *Séquences*, il dira à propos de ce dernier film que « le fils demeure avec le père et commence à devenir un peu le père de son propre père ». Pour le cinéaste, l'enfant québécois des années 1980 prend en charge sa propre famille : « Dans les familles séparées, l'enfant devient souvent celui qui remplace l'absent » à l'instar de Manon qui s'occupe de sa mère plus que cette dernière ne s'occupe de sa fille¹¹.

2.2. La mère qui délaisse ses responsabilités

Selon Andrée Fortin, le cinéma de fiction québécois a montré beaucoup de monoparentalité depuis ses débuts, et c'est notamment le cas dans les deux films étudiés dans ce chapitre. Manon n'a que sa mère et dit même, en parlant de son père : « On peut s'débrouiller sans ça, nous autres ! »¹². Durant la décennie 1980, l'autorité parentale disparaît complètement au cinéma. Le parent ne veut plus être l'adulte qui éduque et prend soin de son enfant, il désire plutôt rester jeune toute sa vie et prendre du plaisir. Cependant, avoir des enfants, c'est accepter que l'on est assez vieux pour en avoir¹³. D'ailleurs, le taux de natalité a chuté rapidement entre 1960 et 1981, passant de 26,6 pour 1000 à 14,8 pour 1000¹⁴. Ainsi, en plus d'être souvent représentées sous leur forme monoparentale, les familles des films québécois de ces années n'ont plus beaucoup d'enfants. Ici, Manon est enfant unique. Toutefois, elle apprend que sa mère est enceinte, ce qui va lui donner tout un choc.

¹¹ Léo Bonneville, « Francis Mankiewicz », *Séquences*, n° 135-136, septembre 1988, p. 20.

¹² Francis Mankiewicz, *Les Bons Débarras*, 1980, 23 min 20.

¹³ Daniel Dagenais, *op. cit.*, p. 224.

¹⁴ Paul-André Linteau et al., *op. cit.*, p. 434.

Manon cherche éperdument l'amour de sa mère, mais cette dernière s'occupe de tout le monde sauf de sa propre fille. À plusieurs reprises, Michelle laisse à Manon la responsabilité de Ti-Guy et du commerce, ou alors elle s'occupe de son frère au moment où Manon aurait besoin d'elle. Ainsi, au début du film, alors que Michelle part avec Maurice pour un souper en tête-à-tête, on voit le regard attristé de Manon qui reste seule à la maison, Ti-Guy étant au bar du village après avoir volé de l'argent à sa sœur. Autre exemple : alors que Manon appelle à la maison, durant une journée d'école, pour parler à sa mère et lui dire ce qu'elle ressent, celle-ci quitte le téléphone quelques minutes pour prendre soin de son frère, en laissant sa fille seule à l'autre bout du fil. Enfin, un dernier exemple : durant la fête de la jeune fille, Ti-Guy est ramené saoul par les policiers. Manon, qui croyait pouvoir être en paix avec sa mère, se retrouve encore prise avec le « mongol » ; déçue, elle ignore les appels de sa mère qui lui demande son aide pour venir à bout de l'oncle.

Dans le même sens, Michelle s'occupe davantage de Maurice que de Manon. Elle sort souper avec lui en laissant sa fille seule ou en lui confiant une livraison de bois de chauffage chez madame Viau-Vachon, la dame riche du village. Maurice semble davantage s'intéresser au plaisir que Michelle peut lui procurer plutôt qu'à Michelle elle-même. Lorsque celle-ci, au restaurant, parle de Ti-Guy puis de Manon, Maurice ne veut pas en entendre plus, il ne s'intéresse pas à ses problèmes. Après le repas, il emmène Michelle dans une chambre d'hôtel et refuse de se lever pour aller la reconduire chez elle, même si elle s'inquiète de Ti-Guy qui s'est sauvé pour aller au bar.

En résumé, Michelle s'occupe de tout le monde, sauf de Manon. Voilà le problème auquel la jeune fille est confrontée. Elle aimerait se retrouver seule avec sa mère, mais celle-ci reste aveugle aux besoins de sa fille. La relation que Manon entretient avec sa mère est presque d'amour-haine. Manon tente à plusieurs reprises de faire comprendre à sa mère qu'elle a besoin d'elle, de son attention, de son écoute, mais cette dernière fait complètement le contraire. Dans les premières scènes du film, Manon demande à sa mère : « T'es pas tannée d'avoir soin des malades ? T'es pas écoeurée ! »¹⁵. Dans cette scène, la

¹⁵ F. Mankiewicz, *op. cit.*, 8 min 56.

jeune fille fait déjà part à sa mère que celle-ci prend soin de tout le monde sauf d'elle-même. Plus tard, alors que la mère et la fille marchent seules le soir, Manon fait une déclaration d'amour à Michelle :

Maman, j't'aime tout le temps tout le temps, même quand j'en ai pas l'air. J'te trouve fine, belle. J't'aime assez des fois que je rêve qu'on fait naufrage, on se retrouve toutes les deux toutes seules, comme sur une île déserte. Loin loin. T'aimerais pas ça¹⁶ ?

Et tout ce que sa mère trouve à répondre c'est : « Arrêtes, tu vas me faire pleurer »¹⁷. Manon s'ouvre et ne reçoit rien en retour. Après cette déclaration d'amour, Michelle annonce à sa fille qu'elle est enceinte ; la jeune fille se sent trahie par sa mère, elle en a le cœur brisé.

Après cet épisode, Manon refuse d'aller à l'école. Elle appelle à deux reprises sa mère de l'école et puis de la ville où elle flâne, et lui demande si elle l'aime : « Tu dois pas m'aimer ben ben. M'aimes-tu ? Même pas un p'tit brin ? Si tu m'aimes pas, ça vaut pas la peine de vivre ! J'aime autant le savoir tout de suite ! Pourquoi tu m'aimes pas ? » et Michelle lui répond : « Commence pas à me chanter la pomme ». Dominique Demers a constaté que dans les séries télévisées québécoises pour jeunes écrites entre 1988 et 1994 la communication entre parents et enfants était particulièrement difficile¹⁸. Dans *Les Bons Débarras*, c'est flagrant : Michelle n'écoute pas sa fille, elle ne la comprend pas et ne sait pas comment accueillir ses paroles. Encore et toujours, Michelle refuse l'amour que sa fille lui donne. Manon lui dit qu'elle va s'occuper d'elle, lui donner tout ce qu'elle veut : « Si je peux pas le gagner, j'vais le voler. Tu me crois pas hein ! Toi aussi si je peux pas te gagner, je vais te voler ! »¹⁹. La jeune fille est maintenant prête à tout pour avoir sa mère.

¹⁶ *Ibid*, 45 min.

¹⁷ *Ibid*, 46 min.

¹⁸ Dominique Demers, *loc. cit.*, p. 6.

¹⁹ F. Mankiewicz, *op. cit.*, 55 min.

Michelle comprend si peu ce que sa fille désire qu'à plusieurs reprises elle l'accable de reproches : « Qu'essé qu't'as ? Parles, dis-moi c'que j't'ai faite ! Pourquoi tu m'en veux p'tite sans cœur ? Tu m'as pas assez fait de peine au téléphone ! Que j'avais l'air de pas avoir assez souffert quand t'es revenue de l'école ? »²⁰. Et plus tard :

Pourquoi tu me traites de même ? Pourquoi tu me niaisés tout le temps ? Pourquoi tu me fais de la peine, hein ? T'aimes-tu ça ? Aimes-tu ça ? Hein ! Pourquoi tu joues avec mes sentiments ? Pourquoi tu me pousses à bout, hein ? C'est-tu pour que j'te frappe, pour que j'te fasse mal ? C'est-tu ça que tu veux ? C'est-tu ça que tu veux ²¹ ?

Manon fait part à plusieurs reprises à sa mère qu'elle aimerait être seule avec elle. La jeune fille parle notamment d'une île déserte où elle et sa mère feraient naufrage et y seraient seules. Elle lui parle aussi d'un accident qu'elles auraient, se retrouvant ainsi toutes les deux liées. C'est une réplique populaire du film, qui se retrouve même sur l'affiche publicitaire :

On sortirait ensemble, toutes les deux. On ferait nos fraîches, on passerait à cent milles à l'heure, pis on aurait un accident. Un gros. On perdrait beaucoup de sang. Ton sang se mélangerait avec le mien, dans l'asphalte. Pis y pousserait une fleur, dans l'asphalte. Pas arrachable, pas cassable, pas écrapoutissable ! T'aimerais pas ça toi²² ?

Michelle pense à tout le monde sauf à Manon. Elle pense aussi à son propre plaisir. Elle ne remplit pas son rôle de mère comme on pourrait s'y attendre : elle semble fuir ses responsabilités à l'égard de sa fille. Sa fille devra elle-même prendre les choses en main, devenir l'adulte, pour avoir ce qu'elle désire.

²⁰ *Ibid.*, 63 min 20.

²¹ *Ibid.*, 75 min 47.

²² *Ibid.*, 66 min 50.

2.3. Les adultes qui dérangent Manon

Ici, nous allons montrer les différents conflits ou amitiés que Manon entretient avec les autres adultes de l'histoire et, du même coup, l'étonnante personnalité de cette jeune fille qui a développé son individualité, mais surtout qui doit faire l'adulte plus souvent qu'à son tour.

Manon n'aime pas Ti-Guy parce que celui-ci prend beaucoup trop de place à son goût dans la vie de Michelle. Il est le centre de la famille, il obtient toute l'attention. Michelle le garde à la maison parce qu'il est handicapé. Selon elle, ce n'est pas de sa faute s'il a attrapé la méningite lorsqu'il était petit et que ça lui a laissé quelques séquelles. Cependant, Manon doit souvent jouer à la mère avec lui. Au moment où Michelle laisse sa fille responsable de la livraison de bois et s'en va avec Maurice, Ti-Guy prend le camion et va chercher de l'alcool. Manon l'avertit, s'il n'écoute pas, il y aura des conséquences. Mais l'oncle part et revient plus tard avec de la boisson. Au moment de la livraison, Manon le laisse décharger le camion seul, en lui rappelant l'avertissement et sa désobéissance. Après la livraison, Ti-Guy est de plus en plus saoul, il cause presque une collision avec un camion. Manon lui crie de s'arrêter, qu'elle veut descendre. Il la laisse seule sur le bord de la route, le soir, perdue dans la forêt. C'est à ce moment-là qu'on voit la vulnérabilité de Manon. Elle aimerait être une enfant, mais ne peut pas, car elle est toujours responsable de quelque chose.

À plusieurs reprises, Manon dit à sa mère qu'elle n'en peut plus de Ti-Guy. Dans les premières scènes du film, alors que Ti-Guy vole l'argent de sa sœur et part avec le camion, la jeune fille dit à sa mère, dans un élan de colère : « Si y peut se paqueter comme faut, si y peut frapper l'bon poteau, si y peut s'péter la fiole à mon goût, moi j'commence à être écoeurée des mongols ! »²³ Plus tard, Manon quitte l'école pour la journée et téléphone à sa mère pour la deuxième fois. Cependant, Michelle s'occupe de son frère

²³ *Ibid.*, 9 min 20.

plutôt que de Manon et cette dernière lui dit donc au téléphone : « Ça me fait rien de parler toute seule, j'suis habituée »²⁴.

Dans le même ordre d'idées, Manon n'aime pas du tout Maurice, le policier du village. Elle le trouve prétentieux et égoïste et surtout, il l'empêche d'être avec sa mère. Michelle tombe enceinte de lui et elle décide de garder l'enfant, même si Maurice est plus ou moins d'accord : « T'es pas sérieuse, pense-y deux minutes. Trois, quatre ans encore, pis tu vas être libre. Manon va vouloir se débrouiller pis Ti-Guy tu peux pus le porter longtemps sur ton dos, ça l'aide pas ! »²⁵ Au moment où Michelle annonce à sa fille qu'elle est enceinte, Manon réagit très mal, particulièrement parce que c'est l'enfant de Maurice : « Écœures-moi pas ! Un p'tit, un p'tit quoi ? Un p'tit Maurice, une p'tite police ! »²⁶

Maurice se croit tout permis. Dans la première scène du film, on le voit sortir du dépanneur, entrer dans sa voiture de police et utiliser ses gyrophares pour dépasser les gens sur la route même s'il n'y a aucune urgence, tout cela pour se rendre chez Michelle. Pour la fête de Manon, Maurice lui achète un vélo qu'il cache près de la maison. Avec ses cousins, qui sont les seuls autres enfants dans le film, Manon cherche le cadeau de Maurice. Celle-ci n'y prend aucun plaisir et ses cousins sont beaucoup plus contents qu'elle du cadeau reçu. Maurice est tellement fier de son cadeau qu'il se promène sur le terrain assis dessus et va voir Manon, le sourire aux lèvres, ce qui agace royalement la jeune fille qui va jusqu'à le traiter de « gros jambon ». Il accapare tellement Michelle que Manon veut le voir disparaître de sa vie.

D'un autre côté, Manon aime particulièrement Gaëtan. Il est drôle, lui permet de fumer et ne s'interpose pas entre elle et sa mère. Durant le film, nous apprenons que Gaëtan a déjà été l'amoureux de Michelle, mais qu'elle n'est plus avec lui parce qu'ils se saoulaient souvent ensemble et qu'elle n'y prenait plus de plaisir. Manon passe beaucoup

²⁴ *Ibid.*, 55 min.

²⁵ *Ibid.*, 32 min 10.

²⁶ *Ibid.*, 46 min.

de temps avec Gaëtan et elle l'encourage même à se remettre avec sa mère. Une scène nous montre bien la bonne entente qu'il y a entre les trois personnages. Manon refuse d'aller à l'école et a manqué volontairement l'autobus. Michelle décide de la reconduire à l'école, mais un pneu crève. C'est donc Gaëtan, garagiste, qui les aide. En route vers l'école, Manon descend de la voiture et entre dans celle de Gaëtan. Michelle décide, pour la punir, de ne pas retourner à la maison, mais de s'arrêter pour boire un verre avec Gaëtan. Après plusieurs heures au bar, ils décident d'aller dans un petit restaurant. Là, Manon et Michelle sont collées l'une sur l'autre, réconciliées, alors que Gaëtan est assis de l'autre côté de la table. Ce dernier fait des blagues, les taquine, mais ne s'interpose jamais entre la mère et sa fille. Tous les trois rient ensemble. Gaëtan est l'amoureux parfait pour Michelle selon la jeune fille, et du même coup, parfait pour le bonheur de Manon.

Un dernier personnage adulte, madame Viau-Vachon, nous permet de connaître une autre facette de Manon. Cette dame habite une grande maison, elle possède une piscine intérieure, elle achète du bois de chauffage simplement pour la décoration et elle écoute de la musique classique, ce que Manon juge prétentieux. Au moment de se faire payer, la jeune fille tente d'être polie mais madame Viau-Vachon, alors au téléphone, lui dit de prendre ses aises et de l'attendre quelques minutes. Manon se dit à elle-même : « C'est ça quand on est effrontée, va t'cacher! »²⁷ Manon aimerait très certainement pouvoir donner à sa mère le même confort. Elle est jalouse, pourtant madame Viau-Vachon est très polie, elle lui donne même un livre et lui offre un chocolat chaud. Manon est déconcertée par toutes ces attentions maternelles, qu'elle ne reçoit jamais de Michelle.

Ducharme et Mankiewicz ont vraiment doté la jeune fille d'une forte personnalité, ce que le spectateur peut réellement constater par le lien qu'elle entretient avec les différents personnages adultes du film. Manon ne se laisse pas influencer ou même mener par les adultes, elle décide par elle-même.

²⁷ *Ibid.*, 33 min 50.

2.4. Manon : l'enfant-adulte

Manon est une jeune fille intense, loin des stéréotypes des personnages féminins qui portent des robes et sont polies. Elle s'exprime sans détour, elle est déterminée à tout pour obtenir l'attention de sa mère. Elle manipule même Michelle et Ti-Guy pour arriver à ses fins. Lorsque sa mère lui offre une robe, elle ne l'apprécie guère et préfère porter son col roulé et ses *jeans*. Elle boit de la bière, fume parfois la cigarette et de la marijuana, très certainement pour se donner des airs plus durs qu'elle n'est en réalité. Pourtant, dans toute cette dureté, Manon aime le contact physique et est une poète dans l'âme. Ce qu'elle dit à sa mère révèle son côté sensible : c'est une enfant qui ne demande qu'à être aimée.

Par le lien que Manon entretient avec chaque personnage, nous comprenons mieux son caractère unique et surtout son problème d'enfant laissée pour compte par sa mère. C'est Manon elle-même qui va le régler. À plusieurs reprises, elle fait part à Michelle qu'elle n'endure plus Ti-Guy ni Maurice. Mais sa mère fait la sourde oreille et rejette même l'amour de sa fille. Une des clés importantes du film est le livre que Manon lit tout au long : *Les Hauts de Hurlevent*, publié en 1847 et réédité fréquemment par la suite. Dans ce livre, tous les personnages sont cruels et font souffrir le héros, Heathcliff. Celui-ci finit par se venger ; Manon fera de même. Le spectateur peut entendre Manon lire quelques passages du livre. Cette Manon narratrice semble commenter sa propre vie, porter un regard extérieur sur ce qu'elle vit. Le réalisateur semble montrer l'individualité et la conscience de sa personne que ressent Manon.

Dans plusieurs séries télévisées et films québécois, les personnages d'enfants sont plutôt des personnages d'enfants-adultes et les adultes sont plutôt des enfants oubliant leurs responsabilités. Malgré l'immaturité des parents, ici de Michelle, les enfants sont attachés à eux, Manon en est la preuve²⁸. Puisque sa mère ne réagit pas à ses demandes, Manon se débarrasse elle-même de Maurice et de Ti-Guy. Durant la fête de Manon, alors que Maurice est fier de son cadeau, Michelle demande à sa fille pourquoi elle en veut à celui-ci, pourquoi elle agit ainsi. Manon décide de frapper fort en répondant qu'il l'a

²⁸ D. Demers, *loc. cit.*, p. 7-9.

touchée. La jeune fille jure qu'elle dit la vérité, mais au moment où Michelle chasse Maurice à coups de pelle, on voit son petit sourire. C'est alors que Ti-Guy revient du village, escorté par la police. Manon va devoir se débarrasser de lui aussi.

Michelle reprend sa relation avec Gaëtan. La jeune fille promet alors de ne plus jamais lui faire de peine. Tous trois arrivent au bar du village, Ti-Guy est assis à l'extérieur car il s'est fait expulser. Michelle décide, une fois encore, de s'occuper de son frère alors que Manon commençait à être heureuse et pacifiée. Toute la famille ira patiner à l'aréna, Ti-Guy compris même s'il est saoul. On voit celui-ci quitter la patinoire en douce et se diriger vers le camion. Michelle remarque l'absence de son frère et demande à Manon d'aller chercher les clés, qui sont restées dans le camion, pour éviter que Ti-Guy ne prenne la route. Manon, forcée une nouvelle fois de jouer à l'adulte, est en colère. Elle retrouve donc son oncle dans le camion. Elle décide alors de le provoquer : elle lui demande pourquoi il ne s'en va pas, et lui dit que de toute façon, il n'est pas important pour la famille et cause seulement des ennuis. Ti-Guy démarre et s'en va à toute vitesse, conscient de tous les tracas qu'il apporte à sa sœur et de sa propre vie malheureuse. Il va finalement se suicider en se lançant dans un précipice avec le camion.

Dans la dernière scène du film, Manon est couchée avec sa mère et lui fait la lecture, pour qu'elle s'endorme. Michelle est quelque peu étourdie par l'alcool, mais Manon la réconforte et lui dit d'écouter sa voix. Le téléphone sonne et c'est Manon qui répond. Maurice lui apprend que Ti-Guy est décédé. La jeune fille dépose le combiné et retourne se coucher près de sa mère. Elle lit les dernières lignes de son livre et dit à sa mère : « Maman, maman. J'ai fini. Bonne nuit »²⁹. Le livre est terminé, mais surtout les tourments de Manon et Michelle. La jeune fille se colle à sa mère, l'embrasse et s'endort, ayant enfin Michelle pour elle.

Durant cette décennie, l'autorité des parents est mise de côté. Les éducateurs prônent plutôt l'écoute et la flexibilité face aux enfants et insistent pour faire valoir que chacun a sa propre personnalité, qu'il est un individu en soi et ne peut donc pas être éduqué

²⁹ F. Mankiewicz, *op. cit.*, 84 min 14.

de la même façon qu'un autre³⁰. Cependant, Michelle a oublié l'écoute dont son enfant a besoin. Elle a mis de côté ses responsabilités de parents, préférant s'adonner à des plaisirs qui ne la rendent pas tellement heureuse. De plus, dans une grande partie des films québécois produits entre 1966 et 2013, il y a un silence malsain entre la mère et la fille, ce qui va mener plusieurs de ces personnages féminins à développer des maladies mentales³¹. Manon développe rapidement sa maturité pour obtenir ce dont son côté enfant a besoin : de l'écoute, de l'amour, de la tendresse. L'individuation en est à un stade où les parents oublient leurs propres enfants, impuissants devant eux ou ne sachant pas comment s'en occuper tellement ils sont détachés d'eux, tellement ils sont des personnes différentes, individuelles. L'enfant a dû prendre les choses en mains pour obtenir l'attention dont il a besoin.

3. LES FEMMES RÉALISATRICES

Le virage vers les productions privées et le cinéma de fiction se continue au long des années 1980. L'ONF délaisse de plus en plus les essais sociaux pour se tourner vers la fiction, plus susceptible de rejoindre un large public³². Différentes instances privées, Super Écran entre autres, investissent dans des films québécois qui promettent un succès commercial. De cette manière, le choix se fragmente toujours plus pour les spectateurs, qui peuvent choisir des films d'action, des films romantiques, des essais, des films d'auteur tout comme des documentaires portant sur des sujets très variés.

Le prochain film à l'étude, *La Fête des rois*, est le seul de notre corpus qui ait été réalisé par une femme : Marquise Lepage. Il faut dire qu'avant les années 1970, très peu de femmes œuvraient dans l'industrie cinématographique et encore moins à des postes d'importance. Quelques films avaient été signés par un homme et sa conjointe, ne pensons qu'à Jean Pierre Lefebvre et Marguerite Duparc qui ont créé ensemble la maison de productions Cinak et qui réalisent notamment *Q-Bec my love* (1970). Mais une femme

³⁰ Louise Hamelin Brabant, *loc. cit.*, p. 293-294.

³¹ Andrée Fortin, « Famille, filiation et transmission... » *loc. cit.*, p. 26.

³² Y. Lever, *op. cit.*, p. 267. Aussi p. 303 et 333-339 pour le paragraphe qui suit

seule, à l'époque, ne réalisait presque jamais de films. L'Office national du film du Canada fut, encore ici, un pionnier dans l'accès de cette industrie aux « minorités », dans ce cas-ci les femmes. En 1971 fut créé le programme « En tant que femmes » à la suite de plusieurs pressions de féministes qui désiraient préparer l'Année internationale de la femme, prévue pour 1975. La majorité, si ce n'est la totalité des sujets abordés dans les films réalisés avec le soutien de ce programme ont été directement liés à la condition et à l'expérience des femmes. Dans le même ordre d'idée, Marquise Lepage croit en quelque sorte à une écriture cinématographique féminine : « les femmes au cinéma ne racontent pas les mêmes histoires que les hommes et ne les mettent pas en image de la même façon. [...] Leur choix de thème diffère aussi »³³. Il faudra attendre le deuxième programme de l'ONF, en 1986, « Regard de femmes » pour que les sujets soient plus variés et ne se confinent plus à des aspects qui touchent directement la condition féminine. L'Office se fait, de cette manière, lieu de formation pour plusieurs femmes qui tenteront par la suite de voler de leurs propres ailes³⁴. Des maisons de production laissent aussi la chance à des femmes de réaliser des films qui s'avéreront bien souvent originaux et proposeront un point de vue différent de celui des hommes. Marquise Lepage a bénéficié de ce genre d'opportunités pour son premier film *Marie s'en va-t-en ville*.

Comme le dit Marie-Julie Garneau, la littérature savante québécoise s'est encore très peu intéressée au cinéma des femmes³⁵. Lorsqu'elle l'a fait, elle s'est surtout penchée sur la conception des femmes, de leur rôle et de leur place dans les films des réalisatrices. On trouve sur le moteur de recherche Érudit une seule étude sur la place des parents dans le cinéma des femmes et c'est celle de Josette Déléas sur la quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt³⁶.

³³ Edith Madore, « Entretien avec Marquise Lepage », *Ciné-Bulles*, vol. 6, n° 4, mai-juillet 1987, p. 34.

³⁴ Y. Lever, *op. cit.*, p. 333-339.

³⁵ Marie-Julie Garneau, *Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra*, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2009, 169 p.

³⁶ Josette Déléas, « La quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, automne 1997, p. 187-199.

4. LA FÊTE DES ROIS

4.1. Une famille (pas) comme les autres

C'est grâce à la générosité de la cinéaste Marquise Lepage que nous avons pu intégrer *La Fête des rois* à notre corpus. En effet, ce film de fiction est difficile à trouver. En contactant la réalisatrice elle-même par les réseaux sociaux et en lui expliquant notre projet de recherche, elle a proposé de nous donner une copie de son film. Nous la remercions grandement. Née en 1959, Lepage a un long bagage d'études, notamment un baccalauréat en communication à l'Université du Québec à Montréal et une maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. C'est en 1987 qu'elle lance sa carrière au cinéma avec *Marie s'en va-t'en ville* (Productions du Lundi matin). En 1991, elle est engagée par l'ONF où elle produit plusieurs documentaires et films de fiction, dont celui à l'étude. En 1998, elle fonde sa propre maison de production : Les Productions du Cerf-Volant. Au fil du temps, elle a travaillé pour plusieurs maisons de production ainsi que pour Radio-Canada et CBC et elle a enseigné à l'UQAM, à l'Université de Montréal et à l'Institut de l'image et du son. Elle dit aimer les contenus percutants tout en se souciant d'un style cinématographique intéressant³⁷. *La Fête des rois* est bien accueillie par la critique, mais n'a pas rempli les salles et a vite été oublié des cinéphiles. Malgré tout, c'est une histoire touchante, empreinte de vérités sur la famille que Marquise Lepage a réalisée et « [c'est] très habile, Madame la Marquise. En plus d'être subtilement drôle », du moins selon l'avis de Janick Beaulieu³⁸. La cinéaste dira à la revue *Ciné-Bulles* qu'elle est très inspirée par l'enfance, ce qui peut se voir dans plusieurs de ses réalisations, que ce soit celle à l'étude ou encore *Marie s'en va-t'en ville*³⁹.

³⁷ Les Productions du Cerf-Volant, « Marquise Lepage », [En ligne], <https://www.productionsducerf-volant.ca/marquise-lepage> (Page consultée le 29 avril 2017).

³⁸ Janick Beaulieu, « La Fête des rois », *Séquences*, n° 172, mai-juin 1994, p. 35.

³⁹ Joanne Comte, « Entretien avec Marquise Lepage : L'Amérique et le rêve », *Ciné-Bulles*, vol. 11, n° 4, août-septembre 1992, p. 43.

Produit en 1994 dans le cadre du programme « Familiarité » de l'ONF, *La Fête des rois* montre les préparatifs de cette fête rituelle vus par les yeux de Benjamin, 9 ans⁴⁰. Ce programme de l'ONF est composé de sept (sic) longs métrages qui veulent montrer les « nouvelles réalités de la famille québécoise »⁴¹. En suivant les pensées de ce garçon qui passe deux jours chez sa grand-mère et l'aide dans les préparatifs de la fête, nous découvrons sa famille plutôt éclatée : sa mère qui a un nouveau copain, sa tante enceinte sans homme dans sa vie, son oncle vivant avec un retard mental, son cousin Simon – c'est le cousin préféré de Benjamin – qui est malade, et quelques autres⁴². Durant les deux jours où l'on suit le garçon, on découvre cette famille atypique. Mais surtout le spectateur tente de savoir la nouvelle que personne ne sait comment apprendre à Benjamin : peut-être est-ce l'arrivée du nouveau copain de sa mère dans sa vie, ou serait-ce sa grand-mère qui est enceinte ? Eh bien non, c'est Simon qui est mort quelque temps avant Noël. La mère de Benjamin n'a pas réussi à le lui dire et c'est seulement à la fin du film que le jeune garçon l'apprend, tout comme le spectateur, au moment où les enfants déballetent leur cadeau de la fête des rois. Benjamin en est bouleversé et devient alors un peu plus adulte.

Nous avons choisi ce film parce que Benjamin, le personnage principal, est en relation avec de nombreux adultes de la famille : sa mère, sa grand-mère, ses oncles et tantes. Ainsi, nous pouvons étudier la perception que ces personnages adultes ont de Benjamin et des autres enfants du long métrage. Lepage dira à la revue *Séquences* que

⁴⁰ Marquise Lepage, *La Fête des rois*, ONF, 1994, 86 min.

⁴¹ Charles-Henri Ramond, « Fête des rois, La – Film de Marquise Lepage », *Films Québec* [En ligne], 8 janvier 2009, <http://www.filmsquebec.com/films/fete-des-rois-marquise-lepage/> (Page consultée le 2 décembre 2017). Le programme Familiarité devait soutenir la réalisation de 7 films, mais le catalogue de l'ONF n'en indique que quatre outre *La Fête des rois*. Il s'agit de *Doublures* (réal. : Michel Murray), *Le grand serpent du monde* (réal. : Yves Dion), *J'aime, j'aime pas* (réal. : Sylvie Groulx) et *Rêve aveugle* (réal. : Diane Beaudry).

Voir : <http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/series/?ids=170312&nom=Familiarit%E9> (Page consultée le 3 décembre 2017). *Doublures* met en scène un homme de trente ans et ses trois doublures, tous aussi incapables les uns que les autres de prendre soin de leurs enfants. *Rêve aveugle* montre un couple infertile incapable de s'ajuster aux besoins de la jeune Vietnamiennne qu'il a adoptée. Ces deux films, si l'on en croit leur descriptif, auraient renforcé notre analyse en montrant des parents des années 1990 centrés sur eux-mêmes au point de ne pas savoir comment s'occuper de leurs enfants. Quant aux deux autres films, ils ne mettent pas en scène des enfants de moins de 14 ans.

⁴² Tout au long du film, nous entendons les pensées de Benjamin. Pour distinguer les pensées du jeune garçon du moment où il parle, nous avons inscrit « Benjamin narrateur » plutôt qu'uniquement « Benjamin ».

dans *La Fête des rois*, elle a tenté de montrer des enfants intelligents alors qu'ils sont parfois perçus comme bêtes et naïfs par les adultes qui les entourent⁴³. Elle désire ainsi montrer par ce film sa propre vision de l'enfance et de la famille. Avec le documentaire de Melançon, *Les Vrais Perdants*, *La Fête des rois* est le seul film qui se penche tout particulièrement sur la famille et les relations qu'y entretiennent ses membres. Cependant, ici encore, les parents présents dans le film, tout comme Michelle dans *Les Bons Débarras*, délaissent leurs responsabilités pour leur propre confort ou leur manque de courage. Les enfants deviennent des adultes plus rapidement, ils doivent prendre en main les situations où ils sont délaissés.

4.2. La mère et les mots : le refus de la responsabilité

Charlotte, la mère de Benjamin, aime tendrement son fils et lui donne des surnoms, « mon p'tit pou d'amour » ou encore « mon p'tit trésor ». Mais elle n'a pas toujours toutes les ressources pour éduquer son enfant⁴⁴. Parfois, une deuxième personne réussit à pallier les défauts de l'autre, mais cette deuxième personne – ici le père de Benjamin – habite en France. Benjamin admire sa mère. Toutefois, il considère qu'elle a un problème : « Elle sait des milliers de choses et peut expliquer presque n'importe quoi... sauf l'amour. Ça fait un mois qu'elle essaie de me dire qu'elle a un chum, mais elle ne réussit jamais à finir une phrase. »⁴⁵ Sa mère n'arrive pas à lui dire les choses. Elle devrait lui annoncer la mort de Simon même si cette nouvelle peinerait beaucoup Benjamin, mais elle se déleste de cette responsabilité. Dans les romans québécois postérieurs aux années 1960, le sens de la responsabilité des parents s'estompe jusqu'à disparaître dans les années 1990⁴⁶ On en a un autre exemple dans une scène ultérieure. Ici, Charlotte le montre une nouvelle fois. Lorsque Benjamin manifeste son désir d'apporter son jeu de hockey sur table chez sa grand-mère, elle commence par refuser, mais elle cède ensuite par incapacité de dire à son

⁴³ Élie Castiel, « Marquise Lepage : famille, je vous aime », *Séquences*, n° 172, 1994, p. 12-13.

⁴⁴ M. Lepage, *op. cit.*, 3 min 35 puis 78 min.

⁴⁵ *Ibid.*, 3 min 10.

⁴⁶ Marie Fradette, *loc. cit.*, p. 78.

filis que Simon ne pourra pas jouer avec lui. Cependant, Benjamin pense plutôt qu'elle veut lui présenter son nouveau *chum* :

- Charlotte : Ah non! T'as pas besoin de ça. Tu peux passer une soirée sans ton jeu. Pis tsé, Flore, a sait pas jouer...
- Benjamin : Eille ! Même toi t'as trouvé ça facile. Pis demain, j'pourrai jouer avec mes cousins. Pis Simon va être content, y'a jamais le droit de jouer dehors.
- Charlotte : Benjamin, viens ici. J'aimerais ça qu'on parle ensemble...
- Benjamin narrateur : Si c'est sérieux, elle voudra qu'il devienne comme un père pour moi.
- Charlotte : J'aimerais ça t'expliquer...
- Benjamin narrateur : Puis ça lui passera.
- Charlotte : ... Tu sais dans la vie, y'a des choses, des événements qui sont très difficiles à expliquer, qu'on aimerait bin mieux...
- Benjamin narrateur : Ma mère a eu peu de chance avec les pères. Le sien est mort et le mien est loin. J'pense que c'est pour ça qu'elle aimerait qu'il y ait comme un père à la maison.
- Charlotte : ... On va y aller, tu peux l'emmener ton jeu⁴⁷.

Dès les premières minutes du film, Benjamin présente sa mère aux spectateurs et on arrive rapidement à cerner la difficulté qu'elle a à parler des choses sérieuses avec son fils. Dans cette scène, Benjamin croit savoir ce qu'elle veut lui annoncer, mais il est loin de la réalité. Étant incapable de lui dire la terrible nouvelle, Charlotte préfère accepter la demande de Benjamin. Elle va plutôt demander à Flore, sa propre mère, d'annoncer la nouvelle car elle espère que celle-ci, d'une génération plus ancienne, sera meilleure dans ce rôle. Charlotte dit même à Flore qu'elle aura bientôt un remplaçant, en parlant de son nouveau copain Henri qui saura très certainement expliquer les choses au garçon. Les parents préfèrent « une illusoire relation d'égalité [évitant ainsi de parler de choses sérieuses avec leurs enfants] à une position de responsabilité dans la transmission du monde »⁴⁸.

Lorsque, à la fin du film, en même temps que les spectateurs, Benjamin apprend la mort de Simon, il en est extrêmement choqué et triste. Il se sent exclu par sa mère et se

⁴⁷ M. Lepage, *op. cit.*, 7 min 35.

⁴⁸ D. Dagenais, *op. cit.*, p. 204. Les informations à l'intérieur des crochets sont un ajout de notre part.

saute dans sa chambre où elle va le rejoindre. Elle se confond en excuses et tente de s'expliquer, mais Benjamin ne veut rien entendre :

- Charlotte : Benjamin, j'm'excuse. Je sais, J'aurais dû te le dire. J'suis désolée mon p'tit trésor... Plusieurs fois j'ai essayé. J'commençais... j'trouvais pas les mots. J'avais peur. J'savais pas comment faire pour expliquer la mort à mon p'tit gars. [...] J'avais peur que ça te brise le cœur.

- Benjamin : T'avais pas le droit de me faire ça. Tu me dis jamais rien. On dirait que tu penses que je suis un bébé. J'te déteste. J'veux plus jamais te voir⁴⁹.

Benjamin se sauve chez Angéla, une fille de son âge, voisine de sa grand-mère, qui va le consoler et le raisonner. Il en veut à sa mère de son silence. Selon lui, c'était à elle de lui annoncer la nouvelle, elle l'a exclu d'un événement important dans la vie de la famille : « Entre nous, ce ne sera plus jamais pareil », dit le fils blessé⁵⁰.

4.3.Flore : l'adulte qui inclut

Le garçon va passer la veille de la fête des rois et la journée même chez sa grand-mère pour l'aider dans les préparatifs, c'est du moins ainsi que Charlotte lui présente les choses. En fait, c'est la solution que celle-ci a trouvée pour pouvoir souper tranquillement avec son copain Henri et sa sœur Francine. Et c'est sans s'annoncer qu'elle emmène son fils chez Flore. Benjamin semble avoir une relation complice avec sa grand-mère. En fait, elle « s'appelle pour vrai Florida, mais moi j'peux l'appeler Flore comme si c'était une copine »⁵¹. La vieille dame occupe une grande place dans la vie de son petit-fils : « Quand j'étais plus petit, Flore c'était ma meilleure amie. On faisait tout ensemble. On jouait au baseball dans son salon. Et elle se lançait et volait les buts comme les joueurs à la tété »⁵². Benjamin et Flore sont donc très liés et passent beaucoup de temps ensemble. Elle est toujours heureuse de voir son petit-fils, même lorsqu'il arrive à l'improviste.

⁴⁹ M. Lepage, *op. cit.*, 78 min.

⁵⁰ *Ibid.*, 80 min 20.

⁵¹ *Ibid.*, 9 min 10.

⁵² *Ibid.*, 9 min 45.

Flore est aux petits soins avec Benjamin. Lorsqu'il arrive et s'installe dans le salon, elle lui apporte des bonbons et le prend dans ses bras en le berçant. C'est un moment où il peut s'abandonner et être simplement un enfant : « Les grands-mères, ça nous prend longtemps pour des bébés, quand y'a du monde, c'est gênant. Mais quand on est tout seul, on peut se laisser aller à leur faire plaisir » et surtout à se faire plaisir⁵³. Le spectateur voit très bien que Benjamin aime se retrouver dans les bras de Flore pour profiter de ce moment d'amour. De plus, celle-ci sait comment lui parler. Alors qu'il a laissé son jeu de hockey dans le portique, Flore lui demande :

- Flore : Benjamin, mon lapin, peux-tu faire quelque chose pour moi ?
- Benjamin : Quoi ?
- Flore : J'aimerais ça que tu montes ton beau jeu de hockey dans ta chambre. J'ai peur que si on le laisse dans l'entrée, que quelqu'un s'accroche pis se blesse.
- Benjamin : Ou brise mon jeu !
- Flore : Ben oui !
- Benjamin : J'y vais tout de suite⁵⁴ !

Sans rouspéter, le jeune garçon accepte de faire ce que sa grand-mère lui demande, une attitude qu'il n'aurait probablement pas eue avec sa mère à moins de craindre réellement pour son jeu.

Cette soirée-là, Flore avait prévu une fête chez elle avec des amis. Anthony, son amoureux, vient la rejoindre plus tôt dans la journée. Benjamin n'a pas encore rencontré Anthony et il le surprend en train d'embrasser sa grand-mère dans la cuisine. Flore, gênée, le lui présente et lui apprend qu'elle avait prévu une fête le soir-même. Benjamin lui demande alors s'il pourra rester avec eux ou s'il devra aller se coucher. Après quelques secondes de réflexion, elle lui répond : « C'est congé demain, tu vas pouvoir rester avec nous »⁵⁵. Même s'il serait plus raisonnable pour lui d'aller se coucher, sa grand-mère ne veut pas exclure son petit-fils comme Charlotte l'a fait pour son souper entre adultes. Elle aime beaucoup Benjamin et lui donne donc quelques permissions.

⁵³ *Ibid.*, 15 min 20.

⁵⁴ *Ibid.*, 15 min 40.

⁵⁵ *Ibid.*, 23 min 20.

Immédiatement après, Anthony propose au jeune garçon un puis deux dollars pour déneiger la cour arrière de sa grand-mère ; il espère ainsi passer un peu de temps seul avec Flore. Benjamin lui répond, du tac-au-tac : « J'chus pas à vendre, mais ça va me faire plaisir de faire ça gratuitement pour MA grand-mère »⁵⁶. Sa réaction fait bien rire les deux adultes et fait sourire Flore qui est touchée. En plus de déneiger la cour, Benjamin aide Flore à faire une tarte aux pommes et à placer la table pour le repas de la fête des rois. Le lendemain, il attend patiemment les invités à l'entrée, alors que sa grand-mère est occupée à préparer le repas.

De plus, les deux personnages semblent assez proches pour se parler de sujets graves. Avant de repartir, Charlotte a demandé à Flore d'annoncer la mort de Simon à son fils. Celle-ci accepte quelque peu à contrecœur et pendant qu'elle prépare les tartes avec son petit-fils, elle tente d'aborder le sujet :

- Flore : Ça fait longtemps qu'on s'est pas parlé toi et moi. J'ai des choses très importantes à t'expliquer. Tu vois, dans la vie, y'a des choses qui arrivent et puis...
- Benjamin : Flore, c'est pas la peine d'expliquer. J'le sais.
- Flore : Tu l'sais !
- Benjamin : Ben oui je le sais. Je sais aussi que ça peut arriver à n'importe quel âge⁵⁷.

Benjamin pense que sa grand-mère veut lui annoncer qu'elle est enceinte. En effet, il a trouvé dans l'armoire un tricot pour bébé et croit que c'est elle qui attend un enfant. En réalité, c'est plutôt Charlotte qui est enceinte. Benjamin est loin de la vérité. Toutefois, nous voyons par ce dialogue que la grand-mère ne prend pas son petit-fils pour un être incomplet qui ne peut pas comprendre. Elle lui parle d'égal à égal, mais choisit tout de même ses mots. Expliquer la mort à un enfant n'est pas facile. Flore doit assumer une responsabilité que refuse sa propre fille, à l'instar de bien des parents de cette époque⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, 23 min 45.

⁵⁷ *Ibid.*, 51 min 15.

⁵⁸ D. Dagenais, *op. cit.*, p. 219.

Benjamin et sa grand-mère prennent soin l'un de l'autre, chacun avec les moyens qu'il a et ils s'apprécient grandement. Flore appartient à une génération pour qui la famille était très importante et inclusive. C'est pourquoi elle s'occupe de Benjamin, l'inclut dans sa vie, au contraire de Charlotte, sa mère, qui l'exclut de différentes manières, notamment en préférant souper seule avec son amoureux plutôt que de devoir présenter celui-ci à son fils.

4.4.L'enfant comme individu

Il est intéressant de voir qu'on représente plusieurs types de famille dans ce long métrage (monoparentale, nucléaire, reconstituée, en couple, en attente d'un enfant). Lepage vient d'une famille nombreuse, alors il était normal pour elle, selon ses propres mots, de montrer la parenté qui ressemble, en quelque sorte, à une petite communauté⁵⁹. Et peu importe la famille du film, le spectateur peut bien voir la couleur de chacun des enfants, car Marquise Lepage a esquissé leurs différentes personnalités. Chacun à sa manière, tous ces enfants sont laissés à eux-mêmes face aux différents problèmes de leur vie, puisque les parents, à l'instar de Charlotte, ont délaissé leurs responsabilités.

Tout d'abord, il y a Denis et Denise. Ils sont mariés, vivent ensemble depuis de nombreuses années et ont trois enfants : les jumeaux Jules et Julien ainsi que Judith, la plus vieille qui entre dans l'adolescence. Les jumeaux ont beaucoup d'énergie, ils s'amusent toujours ensemble et semblent énerver leurs parents. Lorsque les deux garçons jouent dans le salon et brisent une boule de Noël, Denis leur dit d'aller jouer ailleurs. Lorsque toute la grande famille est réunie dans le salon de Flore, les jumeaux courent partout. Leur père les avertit encore une fois de s'asseoir quelque part et d'arrêter de courir. Judith, de son côté, a toujours été la petite fille modèle, bien habillée, souriante, polie, comme sur les photos d'elle que l'on voit chez sa grand-mère. Mais l'adolescence est arrivée et la jeune fille change du tout au tout. Sans l'autorisation de ses parents, elle se teint les cheveux en rose et se rase les côtés de la tête. Denis trouve qu'il a un problème de communication avec elle et Denise a tellement honte de sa fille qu'elle refuse d'aller à

⁵⁹ É. Castiel, *loc.cit.*, p. 13.

la fête des rois. Benjamin fait la remarque, pour lui-même : « Parfois, le père, la mère et les enfants vivent ensemble dans la même maison. J’ pense que ça doit pas être toujours facile pour les enfants⁶⁰ ». Effectivement, Benjamin a une mère monoparentale plutôt flexible dans ses consignes ; Denis et Denise sont tout le contraire avec leurs enfants et ces derniers doivent vivre avec deux parents sévères et qui ne sont pas toujours d’accord. Toutefois, nous voyons bien la personnalité différente des enfants, mais face à l’hyperactivité et à l’adolescence de ces derniers, les parents ne savent pas comment agir et préfèrent même esquiver ces problèmes ou changements, comme Denise qui reste chez elle au lieu d’aller à la fête.

De son côté Pauline, la tante de Benjamin, a eu avec un premier homme deux enfants, Étienne et Ariane, et elle est maintenant avec Marcel, le père de Simon. Ils vivent tous ensemble. Une semaine sur deux, Étienne et Ariane vont chez leur père. Marcel avait la charge de son fils malade à temps plein, et il s’est occupé de lui jusqu’à sa mort, survenue quelque temps avant Noël. Étienne et Ariane ont dû vivre avec la maladie de Simon. Pourtant, on perçoit qu’ils appréciaient leur demi-frère, mais qu’ils étouffaient à cause de sa maladie. Lors d’une scène dans la famille de Pauline, Étienne explique à sa mère pourquoi sa sœur est toujours malade lorsqu’elle revient à la maison :

C’est pas quand a revient de chez son père, c’est quand elle arrive ici qu’elle tombe malade. [...] J’veux dire qu’on étouffe dans c’tte maison-là. Nous autres, on a eu droit de respirer entre deux opérations de Simon. Pis maintenant... En tout cas, c’est pas étrange qu’Ariane soit malade. Elle pense que c’est la seule façon d’avoir de l’attention ici⁶¹ !

Les enfants n’en pouvaient plus d’endurer la maladie de Simon. À cause de sa mort, la famille n’a pas fêté Noël et Ariane en est encore plus attristée. Pauline voit bien que ses enfants sont malheureux, qu’elle les a négligés depuis qu’elle est en couple avec Marcel. Devant la maladie puis la mort, elle n’a pas su être présente pour ses enfants et leur apporter un peu de réconfort.

⁶⁰ M. Lepage, *op. cit.*, 17 min 40.

⁶¹ *Ibid.*, 32 min.

Pour sa part, Francine, la plus jeune tante de Benjamin, est une artiste dont le métier rapporte peu. Elle informe sa sœur Charlotte qu'elle est enceinte. Toutefois, elle n'a pas d'homme dans sa vie. Cette fois-ci, elle désire garder le bébé même si elle est monoparentale ; elle ne veut pas avorter comme elle l'a déjà fait. Un peu plus tard dans le film, Francine informe aussi sa mère de sa situation. Au départ, tant auprès de sa sœur que de sa mère, Francine ne trouve pas le soutien dont elle aurait besoin mais qu'elle ne leur demande pas explicitement. Elle devra presque crier à l'une et à l'autre qu'elle a besoin de se faire dire qu'elle sera une bonne mère pour que Flore lui témoigne sa confiance. L'enfant qu'elle aura, Francine le veut, c'est son choix, et donc elle s'en occupera certainement mieux que si elle avait été contrainte de le garder, c'est du moins ce que laisse entendre la réalisatrice du film, et ce que Flore finit par lui confirmer.

Enfin, les parents d'Angéla, la petite voisine de Flore de qui Benjamin devient amoureux, n'ont jamais habité ensemble. Répétant sans doute ce que ses parents lui ont dit, Angéla dit d'elle-même qu'elle est un accident et que sa mère « est pas l'genre monoparentale soumise, fa qu'a l'a mis le géniteur face à ses responsabilités »⁶². De cette manière, son père s'occupe autant d'elle que sa mère. Celui-ci habite seul, il n'a pas de copine, et Angéla se sent tranquille chez lui. Chez sa mère, il y a son beau-père et son demi-frère qu'elle ne peut supporter. La fillette désire avoir des enfants plus tard, mais, tout en ne paraissant pas traumatisée d'être « un accident », elle dit clairement qu'elle ne veut pas que ses propres futurs enfants aient à vivre ce genre de situation. Selon nous, elle est plus atteinte par sa naissance non désirée qu'elle le laisse voir, de plus elle se sent toujours prise entre ses deux parents. Ces derniers n'ont manifestement pas réfléchi aux conséquences sur leur fille de lui révéler qu'elle n'était pas désirée et ils ne semblent pas avoir corrigé le tir en lui faisant savoir que tout compte fait elle a été un heureux accident. Leur double absence du sens des responsabilités (faire un enfant non désiré, et en plus le lui dire) fait qu'Angéla devra vivre toute sa vie avec l'idée qu'elle n'a pas été désirée.

Dans les différentes familles du film, il y a tout au plus trois enfants, parfois seulement un. Pour certains, la cohabitation des deux parents avec les enfants semble être

⁶² *Ibid.*, 30 min 05.

vécue de manière plutôt difficile (Denis et Denise qui ne savent quoi faire avec leurs enfants), alors que pour d'autres, ce serait le rêve inespéré, du moins c'est ce qu'ils désirent offrir à leurs propres enfants lorsqu'ils en auront. Chaque enfant a sa personnalité. Très souvent, leurs parents les négligent. Les enfants expriment malgré tout leurs besoins, leurs goûts, leurs envies, même si les adultes ne les écoutent pas toujours, à l'exception de Flore. Étienne, par exemple, rêve de voyager en Europe. Flore, sa grand-mère, lui donne donc pour Noël un guide de voyage, alors que Pauline, sa propre mère, n'a même pas l'air au courant du désir de son fils.

Dans ce film, les enfants ne sont pas des personnages vides, des images pour meubler les scènes. Ce sont des êtres qui doivent se construire eux-mêmes puisque leurs parents sont des adultes irresponsables. Dans le film sur Saint-Henri, les parents vivaient pour leurs enfants pris en groupe, et ceux-ci étaient si nombreux qu'ils étaient en quelque sorte laissés libres d'être ce qu'ils étaient tout en bénéficiant de l'esprit de famille. Dans le film d'André Melançon, les enfants étaient au contraire non seulement investis mais littéralement phagocytés par leurs parents, ils n'existaient que pour réaliser leurs rêves à eux. Puis, dans les films de Francis Mankiewicz et de Marquise Lepage, les parents font défection : les enfants sont contraints de grandir sans leur aide, ils sont bel et bien des individus à part entière, trop, même, car ils voudraient bien aussi pouvoir être des enfants pris en charge comme c'est normal à leur âge. Marquise Lepage a voulu montrer des enfants contemporains, qui appartiennent à des familles diverses par leurs modèles mais semblables par l'irresponsabilité des parents. Du coup, les enfants existent par eux-mêmes, ils ont leurs propres désirs, leurs propres blessures, chacun est unique comme le sont les individus eux-mêmes⁶³. L'exemple du personnage principal, Benjamin, est encore plus éloquent.

Le personnage de Benjamin est bien ficelé, avec ses qualités, ses défauts, ses goûts et ses besoins. Durant une bonne partie du film, il est seulement avec des adultes, sa mère

⁶³ Le 16 mars 2016, nous avons écrit à Marquise Lepage par courriel pour lui demander sa vision de l'enfance dans son long métrage. C'est avec plaisir qu'elle nous a répondu. Voici ses propres mots : « Je désirais aussi faire le portrait d'enfants contemporains. Des enfants tous différents les uns des autres... ». Voir Annexe 2 pour les courriels échangés avec Madame Lepage.

puis sa grand-mère. Mais il rencontre Angéla, la petite voisine, et retrouve aussi ses cousins pour la fête. Angéla, il l'aime bien, et en devient même amoureux. Ils proviennent du même genre de famille et c'est pourquoi ils se reconnaissent d'emblée. Les dernières minutes du film exposent une situation qui se déroule un an après l'intrigue, la veille de la fête des rois. Benjamin fait part de ses pensées aux spectateurs : « Depuis, j'ai continué à voir Angéla. On a déjà parlé des enfants qu'on aura ensemble. Là-dessus, on s'entend très bien. On veut pas avoir des accidents et moi je partirai pas dans une ville loin pour être très occupé »⁶⁴. Benjamin et Angéla partagent un même désir, celui de former un couple stable qui choisit d'avoir des enfants désirés dont ils seront responsables. À la fin du film, il parle à sa petite sœur qui a seulement quelques mois. Il désire l'inclure dans ses projets futurs et l'invite même à vivre chez lui et Angéla lorsqu'ils auront une maison. Il désire aussi lui expliquer l'amour et la mort avant que la vie ne les lui explique de la manière dure, comme ce fut le cas pour lui-même et ainsi ne rien lui cacher. La critique de l'irresponsabilité des parents est ici transparente.

Soulignons que Marise Lepage tient à proposer des personnages d'enfants qui sont, du coup, de vraies personnes complexes et riches. Au contraire de la cinéaste, les adultes dans le film ne prennent pas toujours les enfants pour des êtres intelligents et certains petits mensonges en deviennent des grands pour les jeunes. Si l'on ne dit pas la vérité aux petits, ils s'inventeront eux-mêmes des réponses, Benjamin est l'exemple parfait lorsqu'il pense que sa mère veut lui parler de son nouveau copain, alors qu'elle tente plutôt de lui annoncer la mort de Simon. Le but principal de la cinéaste dans ce film, pour ce qui a trait aux enfants, était de les montrer intelligents, et même parfois plus que leurs parents⁶⁵.

Par ailleurs, il est clair que Simon est le cousin préféré de Benjamin. À plusieurs reprises, il pense à lui, notamment lorsqu'il veut apporter son jeu de hockey sur table chez Flore pour jouer avec lui. Il lui fait aussi un cadeau bien spécial : « J'ai décidé de faire un

⁶⁴ M. Lepage, *op. cit.*, 80 min 10.

⁶⁵ Le point central de la réponse de Marquise Lepage à notre courriel du 16 mars 2016 est qu'elle voulait montrer des enfants intelligents, ayant une personnalité complète et complexe. Voici sa réponse : « Une chose dont je suis sûre est que je voulais montrer les enfants comme des enfants intelligents, (souvent plus que les adultes). Mais aussi les montrer non seulement comme des êtres complets mais surtout complexes. »

cadeau à Simon, il va être content. Je vais lui donner ma collection de cartes de hockey. [...] Après ma souris, ma collection de cartes de hockey c'est ce que j'ai de plus précieux »⁶⁶. De plus, lorsque son oncle Denis, Judith et les jumeaux arrivent chez Flore, Denis propose à Benjamin de rejoindre ses deux cousins qui jouent à l'extérieur. Il accepte un peu à contrecœur et les rejoint. Les deux garçons lui lancent des boules de neige. Il se dit alors à lui-même : « Je préfère être avec Simon, avec lui au moins, j'me sens jamais de trop »⁶⁷. Benjamin est donc un jeune garçon plutôt solitaire et tranquille. Ses deux cousins sont beaucoup trop turbulents pour lui et il préfère Simon qui a davantage le même tempérament que lui.

Le garçon adore le hockey, particulièrement les Black Hawks. Il porte un chandail de l'équipe, collectionne les cartes de hockey, a un jeu de hockey sur table et Flore lui offre, comme cadeau, des billets pour voir une partie des Canadiens contre Chicago. Il aime aussi la photographie, tout comme sa mère. Lorsque celle-ci arrive chez Flore, son appareil photo au cou, Benjamin lui fait la remarque de manière solennelle, ayant lui aussi son appareil au cou : « Je vous rappelle que c'est moi le photographe officiel de la soirée! »⁶⁸.

Benjamin est un garçon curieux, il tente de savoir ce que sera son cadeau de Noël, pose beaucoup de questions sur tout et à tout le monde. Il est très généreux, offre ses cartes de hockey à Simon, aide sa grand-mère à déneiger la cour arrière et à préparer le souper de fête. C'est un enfant qui a beaucoup de répartie, notamment lorsqu'il répond à Anthony qu'il n'est pas à vendre. De plus, lorsque sa mère lui présente Henri, il dit les mêmes paroles qu'Anthony alors qu'il rencontrait Denis pour la première fois, en lui disant : « Enchanté jeune homme, moi c'est Benjamin », tout en lui serrant la main⁶⁹. L'exclusion que sa mère lui fait vivre marque Benjamin profondément et c'est pourquoi il aime se retrouver chez Flore qui ne lui cache rien.

⁶⁶ M. Lepage, *op. cit.*, 38 min 25.

⁶⁷ *Ibid.*, 57 min.

⁶⁸ *Ibid.*, 59 min 10.

⁶⁹ *Ibid.*, 59 min 30.

C'est vraiment un être à part entière que Lepage a voulu montrer dans ce film. Il a des goûts, des désirs, des besoins, et surtout son propre caractère, parfois emprunté des gens qu'il aime, parfois venant directement de lui. Le jeune garçon est conscient de lui-même, de sa personne, de son entièreté. Il sait s'affirmer indépendamment des autres. Par sa mère qui délaisse ses responsabilités, Benjamin apprend à se trouver du réconfort en la personne de Flore qui l'inclut dans sa vie. Peut-être un peu malgré lui, il développe son individualité et fait preuve, tout au long du film, d'individuation, ne se laissant pas influencer par les adultes qui l'entourent.

CONCLUSION

Que ce soit Manon dans *Les Bons Débarras* ou Benjamin dans *La Fête des rois*, le spectateur peut apprécier des personnages d'enfants complets qui sont uniques face au reste de leur famille. Dans les deux cas, les parents fuient leurs responsabilités. Le père est absent. Et la mère monoparentale – c'est une réalité de plus en plus répandue de ces deux décennies – se désiste : Manon est laissée à elle-même avec Ti-Guy et le commerce de bois ; Benjamin est déposé chez sa grand-mère qui devra lui annoncer la mauvaise nouvelle. Les parents sont donc présents dans le récit de ces deux longs métrages, mais ils sont en quelques sortes absents de la vie de leur enfant. La famille ne ressemble plus à celles présentées dans les deux documentaires précédents. Les parents s'y occupaient, du mieux qu'ils le pouvaient, de leurs enfants qui étaient considérés avant tout non pour eux-mêmes, mais comme membres de cette famille. Les jeunes des années 1960 et 1970 n'avaient pas de réelle personnalité ou droit de parole dans leurs familles. Dans le présent chapitre, nous avons vu que les deux personnages principaux ont plutôt une voix bien à eux, mais qu'ils acquièrent à la dure, dans la souffrance du manque d'intérêt qu'ont pour eux leurs parents. Le processus d'individuation, devenir un être à part entière, indépendant des autres, de sa famille, en est à un stade très avancé.

CONCLUSION

Cela fait déjà longtemps que le Québec se distingue en Occident, voire au monde¹, par le très faible taux de mariage religieux ou civil des conjoints. Les couples ne veulent plus que leur amour soit soumis au contrôle de l'Église ou de l'État. Et le fait de fonder une famille est conçu par les conjoints comme une décision ne concernant qu'eux-mêmes. Depuis 2002, par ailleurs, la *Loi instituant l'union civile et établissant de nouvelles règles de filiation* permet d'aller encore plus loin dans l'individualisation du projet familial. En effet, cette loi précise les règles selon lesquelles est autorisée la procréation assistée, qu'elle rend accessible non seulement aux couples mais aussi aux personnes seules (art. 538). L'État reconnaît ainsi formellement qu'un projet de famille peut légitimement être porté par un individu seul, que ce peut être un projet tout à fait individuel². En cela, la loi s'accorde avec la culture actuelle de l'individualisme, et avec l'individuation des personnes, qui est de nos jours tout à fait complétée.

Ce phénomène est illustré dans un film qui ne fait pas partie de notre corpus mais aurait pu être étudié si nous avions poursuivi notre analyse jusqu'aux années 2000 car il répond à tous les critères que nous avons établis. Nous pensons ici au documentaire de Michel Lam *Et la musique*, qui est sorti en 2008³. Ce film suit trois élèves de l'école Sacré-Cœur de Sherbrooke, que le cinéaste a lui-même fréquentée dans son enfance. Dans cette école, la musique est au centre de la formation. Le message central du film, selon le réalisateur, est que « l'enseignement des arts (la musique dans ce cas précis) est crucial

¹ Suzanne Philips-Nootens, « De l'enfant conçu à l'enfant programmé : quand la liberté s'égaré », dans Françoise-Romaine Ouellette et al., *Familles en mouvance : quels enjeux éthiques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, collection Culture et société, 2005, p. 267-268.

² *Ibid.*, p.187.

³ Michel Lam, *Et la musique*, Office national du film, Canada, 2008, 75 min.

dans le développement des enfants »⁴. Et ce qui nous frappe d'emblée dans ce documentaire, c'est la quasi absence des parents. En effet, durant les 75 minutes que dure le film, les parents apparaissent dans des séquences totalisant tout au plus une dizaine de minutes. Les parents ont disparu de la vie de leurs enfants. Bien entendu, le documentaire se penche sur l'école, mais le réalisateur a décidé de montrer le moins souvent les parents. Voici ses propres mots :

Je voulais créer une bulle avec l'école. Je voulais montrer très peu de l'univers extérieur, comme si l'école devenait le centre de la vie de ces enfants. Ce qui est un peu le cas à cet âge. Tes parents deviennent en quelque sorte les « étrangers » ou plutôt les « outsiders » alors que tes amis et tes professeurs sont les « initiés ». Ton cercle proche. Ton équipage !⁵

Le processus d'individuation qui s'est déroulé au cours des soixante dernières années atteint en quelque sorte son paroxysme dans ce film : les parents disparaissent de la vie de leurs enfants, les enfants deviennent des êtres à part entière ayant une personnalité unique.

En 1960, ce processus d'individuation était encore loin d'être présent. Tels qu'ils apparaissent dans le film d'Aquin, les habitants du quartier Saint-Henri de Montréal font encore partie d'une famille : enfants et parents sont très présents dans ce documentaire. Même si celui-ci n'a pas d'abord pour objet la famille ou les enfants, mais plutôt le quartier qui a des allures d'Amérique, nous avons pu étudier la représentation de la famille à travers l'analyse des images et des commentaires des réalisateurs. Les enfants sont nombreux, à la maison, à l'école, dans les rues. On les voit prendre soin de leur petit frère ou suivre leur mère lors de ses emplettes. Mais on ne les entend pas, ils n'ont pas de voix. Le père ne prend pas part à l'éducation de sa progéniture, mais la fonction qui lui est assignée et qu'il se reconnaît, même lorsqu'elle ne peut pas être remplie, est d'assurer aux

⁴ Nous avons contacté Michel Lam à l'aide des réseaux sociaux le 14 octobre 2016. Il a répondu à nos différentes questions notamment sur sa vision de l'enfance, la démarche derrière son film et la place des parents dans le documentaire. Voir annexe 3 pour les courriels échangés avec Monsieur Lam.

⁵ Courriel de Michel Lam, 14 octobre 2016.

siens un toit et de la nourriture. Ainsi, dans ce documentaire, tout tourne autour de la famille.

En 1970, la famille est toujours importante pour les Québécois. Dans *Les Vrais Perdants*, les enfants sont entourés de leurs parents. Ces derniers inscrivent leurs enfants dans des disciplines sportives ou musicales et vivent souvent leurs rêves de jeunesse par procuration grâce à leurs enfants. La majorité des entraîneurs et professeurs dictent aux enfants ce qu'ils doivent faire sans prendre en compte ce que les petits peuvent en penser. Les enfants n'ont pas encore de voix, les adultes ne leur laissent pas le temps de parler. Seul André Melançon, le cinéaste, permet aux enfants de s'exprimer. Et ceux-ci aimeraient parfois qu'on les écoute davantage et n'être que des enfants. Le cinéaste nous montre ainsi que les mentalités changent au Québec : il faut laisser les enfants s'exprimer, leur donner le choix de ce qu'ils veulent faire ou non. L'individuation est en marche.

En 1980, la famille se désagrège dans les films québécois. Les parents commencent à délaissier leurs responsabilités et à vouloir vivre leurs propres rêves d'adultes, ne les vivant plus par procuration. Michelle préfère la compagnie de son amant et boire de l'alcool avec son *ex* plutôt que de s'occuper de sa fille Manon. C'est de cette manière que Manon deviendra plus adulte que sa mère en prenant en main la vie de celle-ci. Elle souhaitera d'ailleurs de *Bons Débarras* aux gens qui l'empêchent d'être avec sa mère. Ducharme et Mankiewicz ont donné à Manon une personnalité forte, une voix bien à elle. Elle pense par elle-même et refuse la vie sans présence maternelle que sa mère lui impose. La famille « traditionnelle » est bel et bien morte. Le père est absent, la mère ne prend pas soin de son enfant et l'enfant n'obéit plus à l'autorité parentale.

La Fête des rois que vit Benjamin dans les années 1990 le transforme encore plus en adulte qu'il ne l'était. Sa mère monoparentale ne sait comment lui parler et elle préfère la fuite à la prise en charge de ses responsabilités parentales. Elle laisse son fils chez sa grand-mère pour que cette dernière puisse lui expliquer la vie et surtout l'inclure dans ses projets. Les autres parents du film sont autant dépourvus face aux problèmes que vivent leurs enfants ou même face à leur personnalité. Lepage semble montrer que les parents

ont laissé tomber leur rôle et montre surtout que les enfants sont plus intelligents que les adultes peuvent le croire.

L'individuation, au sens sociologique de ce concept que lui donne Hurtubise et Houle, exprime une réalité qui a fait son chemin dans la société québécoise entre 1960 et 1990. C'est du moins ce que l'étude des quatre films a révélé. Ces quatre films, qui ont été choisis à l'aide de quelques critères de sélection, nous montrent d'emblée les changements présents dans la société québécoise. Les cinéastes, témoins sensibles de leur époque, ont mis en scène des familles qui changent avec le temps. Les lois, les différentes statistiques qui touchent la famille, la littérature scientifique montrent que ce changement s'effectue non seulement au cinéma ou dans d'autres productions culturelles, mais aussi dans la mentalité des gens. Les enfants gagnent en personnalité, mais perdent en appui familial et parental.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre un, notre mémoire s'est particulièrement penché sur les enfants, prenant leur point de vue. Nous avons effleuré le sujet de l'individuation des parents. Il serait intéressant, dans le cadre d'une autre recherche, de choisir les mêmes films et de parler principalement des parents. Ceux-ci se définissent de moins en moins uniquement comme parents, en phase avec les changements sociaux qui s'opèrent au Québec, mais de plus en plus comme individus. Ils gagnent une variété de rôles. C'est particulièrement les rôles de la mère et de l'épouse qui reculent chez les femmes, pour laisser place aux rôles d'amante, d'amie, de confidente, d'entrepreneure, de femme de carrière. Les pères de familles sont quant à eux peu présents dans les deux derniers films à l'étude. Dans les *Vrais Perdants*, les parents ont des désirs, ayant aimé jouer au hockey ou pratiquer le piano plus longtemps. Michelle, la mère de Manon, est l'amante de Maurice et s'occupe du commerce de bois de chauffage. Elle garde l'enfant de Maurice même si elle est monoparentale et prend du plaisir avec Gaëtan. Enfin, la mère de Benjamin, Charlotte, passe du temps seule avec son copain Henri et la taille de sa maison laisse croire qu'elle gagne bien sa vie. Ils ne sont plus uniquement montrés comme parents, ce que l'on peut voir dans le quartier Saint-Henri, mais comme des individus arborant plusieurs rôles.

Durant toutes ces années, le cinéma québécois s'est grandement développé. L'Office national du film du Canada, tout particulièrement, a soutenu ce développement en formant des cinéastes, caméramans, monteurs, etc. Et au fil des années, le cinéma d'ici s'est mis à rayonner sur la scène internationale. Pensons, pour l'époque actuelle, à Denis Villeneuve, Jean-Marc Vallée ou à Xavier Dolan, entre autres. Au début des années 1960, les cinéastes voulaient montrer les particularités du Québec, c'était une période de nationalisme. Avec les années, les sujets sont devenus plus personnels, parfois même purement esthétiques ou commerciaux. Le public québécois a eu de plus en plus de choix, les sujets et les styles se sont diversifiés. Mais ce qui n'a pas changé, c'est que les films québécois sont encore grandement financés par des fonds publics, notamment par SODEC et Téléfilm Canada et que les femmes réalisatrices sont encore peu nombreuses⁶.

Nous avons pu constater nous-même l'importance de l'ONF pour le cinéma québécois, et encore plus pour les films et documentaires touchant la famille. En effet, parmi les quatre films à l'étude, trois proviennent de l'Office. L'ONF a-t-il été particulièrement sensible à l'importance de la famille au Canada et plus particulièrement au Québec ? Nombreuses sont les productions qui traitent de la famille. Nous avançons l'hypothèse que les mandats de l'Office, qui sont l'éducation d'une part et d'autre part le rayonnement du Canada dans ses frontières et dans le monde, ont mené cet organisme à se pencher sur la famille et les enfants. Il a voulu notamment produire des films éducatifs pour les écoles et montrer la réalité familiale des Canadiens. Une étude plus approfondie permettrait certainement de mettre en lumière ce côté méconnu et pourtant important de l'ONF.

Par ailleurs, notre étude s'est penchée sur des productions ayant comme public premier les adultes. Nous avons laissé de côté les films pour enfants ou familiaux, comme la série des *Contes pour tous*. Il serait maintenant intéressant de voir la représentation des enfants et des familles dans ces films. Un peu à l'instar de l'étude effectuée par Dominique

⁶ Guillaume Lavallée, « Les “nouvelles vagues” du cinéma québécois » *Huffpost* [En ligne], 13 mai 2012, http://quebec.huffingtonpost.ca/2012/05/13/nouvelles-vagues-cinema-quebecois_n_1513130.html (Page consultée le 13 juillet 2017).

Demers sur les téléseries et la littérature jeunesse, se pencher sur les films destinés aux enfants apporterait certainement des informations complémentaires aux résultats de ce mémoire.

Pour conclure, la famille québécoise des soixante dernières années a grandement évolué. D'« un pour tous et tous pour un », elle est passée à « chacun pour soi », quitte à laisser les enfants devenir des adultes beaucoup plus tôt, prenant parfois la place de leurs parents.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

- AQUIN, Hubert, *À Saint-Henri le cinq septembre*, Office national du film, Canada, 1962, 42 min.
- LAM, Michel, *Et la musique*, Office national du film, Canada, 2008, 75 min.
- LEPAGE, Marquise, *La Fête des rois*, Office national du film, Canada, 1994, 86 min.
- MANKIEWICZ, Francis, *Les Bons Débarras*, Productions Prisma, Canada, 1980, 114 min.
- MELANÇON, André, *Les Vrais Perdants*, Office national du film, Canada, 1978, 93 min.

2. Sources secondaires

2.1. Monographies, ouvrages collectifs, thèses

- BAILLARGEON, Denyse, *Un Québec en mal d'enfant. La médicalisation de la maternité, 1910-1970*, Sainte-Thérèse, éditions du Remue-ménage, 2004, 376 p.
- BELLEFLEUR, Michel, *L'évolution du loisir au Québec : essai socio-historique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, 412 p.
- B.-DANDURAND, Renée, « Parentage multiple et partition des responsabilités » dans : Françoise-Romaine Ouellette et al. (dir), *Familles en mouvance : quels enjeux éthiques*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, collection culture et société, 2005, p. 227-240.
- BLAIS, Patricia, « Rôle et représentation des enfants dans le cinéma jeunesse québécois et dans l'œuvre d'André Melançon », M. A. (études cinématographiques), Montréal, Université de Montréal, 1998, 114 p.
- CHAMPOUX, Micheline, « De l'enfance ignorée à l'enfant roi : cinquante ans d'enfants modèles dans les manuels scolaires québécois », M. A. (études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1993, 243 p.
- CLICHE, Marie-Aimée, *Maltraiter ou punir ? La violence envers les enfants dans les familles québécoises, 1850-1969*, Montréal, Boréal, 2007, 418 p.
- COLLECTIF CLIO, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, édition mise à jour 1992, 646 p.

- DAGENAIS, Daniel, *La fin de la famille moderne, signification des transformations contemporaines de la famille*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2000, 267 p.
- FERRETTI, Lucia, « La Déclaration des droits de l'enfant de 1959 : la position des catholiques (français et québécois) devant la montée de l'idéologie des droits », dans : Solange Lefebvre, et al., *Catholicisme et cultures. Regards croisés Québec-France*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2015, p. 143-157.
- GARNEAU, Marie-Julie, « Hors champ. La marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra », M. A. (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 169 p.
- HARNOIS, Julie, « Étude de la représentation du curé dans deux films québécois : *La petite Aurore l'enfant martyre* (1952) et *Aurore* (2005) », M. A. (études françaises), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 122 p.
- JEAN, Marcel, *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, éditions Somme toute, 2014, 500 p.
- LACASSE, Germain et al. (dir.), *Dialogue avec le cinéma. Approches interdisciplinaires de l'oralité cinématographique*, Montréal, Nota Bene, 285 p.
- LEMIEUX, Denise et Lucie MERCIER, *Les femmes au tournant du siècle 1880-1940. Âges de la vie, maternité et quotidien*, Québec, IQRC, 1989, 398 p.
- LEMIEUX, Denise, *Une culture de la nostalgie. L'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal Express, 1984, 242 p.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, 635 p.
- LEVER, Yves, *L'analyse filmique*. Montréal, Boréal, 1992, 166 p.
- LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, 732 p.
- LINTEAU, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome III, Montréal, Boréal compact, 1989, 834 p.
- MALOUIN, Marie-Paule, *Le mouvement familial au Québec : les débuts, 1937-1965*, Montréal, Boréal, 1998, 158 p.
- PHILIPS-NOOTENS, Suzanne, « De l'enfant conçu à l'enfant programmé : quand la liberté s'égaré », dans Françoise-Romaine Ouellette et al., *Familles en mouvance: quels enjeux éthiques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, collection Culture et société, 2005, p. 177-191.
- PORTELANCE, Claire, « Ce passé qui nous hante. Analyse du récit de fiction cinématographique québécois des années 1960 à aujourd'hui ». Ph.D. (études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2014, 323 p.
- WEINMANN, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire québécois, De la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, l'Hexagone, 1990, 270 p.
- ZÉAU, Caroline, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2006, 463 p.

2.2. Articles de périodiques

- ARCHAMBAULT, Jacinthe, « Pour la personne la plus précieuse de votre vie : représentation des enfants dans la publicité et construction d'une norme sociale concernant la famille et l'enfance à Montréal (1944-1954) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 65, n° 1, 2011, p. 5-27.
- BEAULIEU, Janick, « La Fête des rois », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 172, mai-juin 1994, p. 34-35.
- BÉDARD, Éric, « Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin. Un homme et son péché*, *Le Survenant* et *Aurore* », *Globe*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 75-94.
- BIENVENUE, Louise, « La "rééducation totale" des délinquants à Boscoville (1941-1970). Un tournant dans l'histoire des régulations sociales au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 3, septembre-décembre 2009, p. 507-536.
- BLANCHARD, Maurice, « Léon Petit Jean et Henri Rollin. *Aurore l'enfant martyr* : Histoire et présentation de la pièce », *Theatre Research in Canada / Recherches Théâtrales Au Canada*, vol. 4, n° 2, 1983, p. 214-216.
- BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec André Melançon », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 95, 1979, p.4-15.
- BONNEVILLE, Léo, « Francis Mankiewicz », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 135-136, septembre 1988, p. 15-21.
- DEMERS, Dominique, « L'enfant mythique québécois, en mots et à l'écran », *Lurelu*, vol. 20, n° 2, 1997, p. 5-12.
- CASTIEL, Élie, « Marquise Lepage : famille, je vous aime », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 172, 1994, p. 12-13.
- CLICHE, Marie-Aimée, « L'infanticide dans la région de Québec (1660-1969) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 44, n° 1, été 1990, p. 31-59.
- CLICHE, Marie-Aimée, « Puissance paternelle et intérêt de l'enfant : la garde des enfants lors des séparations de corps dans le district judiciaire de Montréal, 1795-1930 », *Lien social et Politiques*, n° 37, printemps 1997, p. 53-62.
- CLICHE, Marie-Aimée, « Un secret bien gardé : l'inceste dans la société traditionnelle québécoise, 1858-1938 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 2, automne 1996, p. 201-226.
- COMTE, Joanne, « Entretien avec Marquise Lepage : L'Amérique et le rêve », *Ciné-Bulles*, vol. 11, n° 4, août-septembre 1992, p. 43.
- DÉLÉAS, Josette, « La quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, automne 1997, p. 187-199.
- FERRETTI, Lucia, « Reynald Rivard, prêtre psychologue trifluvien, l'essor de l'éducation spécialisée au Québec et la fin des orphelinats ordinaires (1947-1968) », *Revue*

- d'histoire de l'Amérique française*, vol. 62, n° 3-4, hiver 2008-printemps 2009, p. 533-564.
- FORTIER, Marco, « Des images fabuleuses du siècle dernier à Montréal », *Le Devoir*, 28 octobre 2013.
- FORTIN, Andrée, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 57, n° 1, 2016, p. 17-45.
- FORTIN, Andrée, « Un nouveau récit collectif dans le cinéma québécois : la centralité de la banlieue », *Sociologie et sociétés*, vol. 45, n° 2, 2013, p. 129-150.
- FRADETTE, Marie, « Évolution sociogrammatique de la figure de l'adolescent depuis 1950 », *Nouveaux Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 86.
- GUY, Marcel, « Le Code civil du Québec : un peu d'histoire, beaucoup d'espoir », *Revue de droit de l'Université de Sherbrooke*, n° 23, 1993, p. 453-492.
- HAMELIN-BRABANT, Louise, « L'enfance sous le regard de l'expertise médicale : 1930-1970 », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2, 2006, p. 277-298.
- HOULE, Gilles et Roch HURTUBISE, « Parler de faire des enfants, une question vitale », *Recherches sociographiques*, vol. 32, n° 3, 1991, p. 385-414.
- LOISELLE, Marie-Claude, « Les bons débarras : “ Une fleur dans l'asphalte pas écrapoutissable...” », *24 images*, n° 70, décembre 1993-janvier 1994, p. 20-22.
- LOCKERBIE, Ian, « Les Bons Débarras ou l'état d'une nation / Les Bons Débarras », *Ciné-Bulles*, n° 141, 1995, p. 36-40.
- MADORE, Édith, « Entretien avec Francis Mankiewicz », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n° 4, mai-juillet 1988, p. 4-8.
- MADORE, Édith, « Entretien avec Marquise Lepage », *Ciné-Bulles*, vol. 6, n° 4, mai-juillet 1987, p. 32-35.
- MELLOUKI, M'hammed, « L'évolution des programmes de formation des enseignants au Québec de 1930 à 1960 : un cas de rupture idéologique », *Historical Studies In Education/Revue d'histoire de l'éducation*, n° 2, vol. 1, 1990, p. 37-58.
- MOORE, Benoît, « Culture et droit de la famille : de l'institution à l'autonomie individuelle », *McGill Law Journal/Revue de droit de McGill*, vol. 54, n° 2, 2009, p. 257-272.
- POIRIER, Christian, « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, 2004, p. 11-38.
- Sr Sainte-Marie Éleuthère C.D.N. et Albert FÈCHE, « ... Pour la suite du monde (analyse) », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 34, octobre 1963, p. 45-50.
- SAINT-MARTIN, Lori, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *Tangence*, n° 91, 2009, p. 95-109.
- TURMEL, André, « Absence d'amour et présence de microbes : sur les modèles culturels de l'enfant », *Recherches sociographiques*, vol. 38, n° 1, 1997, p. 89-115.

3. Sites internet

- ASPLER BURNETT, Martha, « Des cinéastes québécoises anglophones », *Copie Zéro*, n° 6, 1980, [En ligne], <http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/paroles-et-variationa/des-cineastes-quebecoises-anglophones/> (Page consultée le 10 août 2016).
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, « Le fonds Francis Mankiewicz », <http://collections.cinematheque.qc.ca/en/acquisitions/fonds-francis-mankiewicz/> (Page consultée le 4 avril 2017).
- DELAUNAY, Alain, « Individuation », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], [:http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/individuation/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/individuation/) (Page consultée le 23 avril 2015).
- GODBOUT, Jacques, Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin, ONF, 1979, vidéo disponible sur www.onf.ca
- GOVERNEMENT DU CANADA, Office national du film du Canada [En ligne], « Mission et faits saillants » <http://onf-nfb.gc.ca/fit/a-propos-de-lonf/organisation/mandat/> Mis à jour 2015-11-18 (Page consultée le 20 mars 2017).
- LAVALLÉE, Guillaume, « Les “nouvelles vagues” du cinéma québécois » *Huffpost* [En ligne], 13 mai 2012, http://quebec.huffingtonpost.ca/2012/05/13/nouvelles-vagues-cinema-quebecois_n_1513130.html (Page consultée le 13 juillet 2017).
- LES ÉDITIONS DU BORÉAL, « Jacques Godbout », catalogue du Boréal [En ligne] : <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/jacques-godbout-168.html> (Page consultée le 8 octobre 2017).
- LES PRODUCTIONS DU CERF-VOLANT, « Marquise Lepage », <https://www.productionsducerf-volant.ca/marquise-lepage> (Page consultée le 29 avril 2017).
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA, « André Melançon : un parcours d'exception marqué par l'enfance », https://www.onf.ca/selection/andre_melancon/ (Page consultée le 28 janvier 2017).
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA, « Notre histoire », <https://www.onf.ca/historique> (Page consultée le 17 janvier 2017).
- RAMOND, Charles-Henri, « *Fête des rois, La* – Film de Marquise Lepage », *Films Québec* [En ligne], 8 janvier 2009, <http://www.filmsquebec.com/films/fete-des-rois-marquise-lepage/> (Page consultée le 2 décembre 2017).

RAMOND, Charles-Henri, « Le cinéma québécois anglophone », *Urbania* [En ligne], 18 février 2013, <http://urbania.ca/3762/le-cinema-quebécois-anglophone/> (Page consultée le 10 août 2016).

ANNEXE 1

Grille d'analyse des films	
Titre du film :	
Dates d'écoute	
Nom de l'enfant : Âge : Résumé du récit qui le touche	
Milieu d'origine du/des enfants	
Résumés provenant de revues/ d'ouvrages	
Qualités/ défauts/ traits de caractère de/des enfants	
Les différents personnages (autre qu'enfant)	
Relation avec les parents	
Relation avec les adultes (autres que les parents)	

Relation entre les enfants	
Problèmes rencontrés, intrigue principale	
Comment le problème est-il réglé ?	
Type de famille	
Place de l'enfant dans la famille	
Valeurs mises de l'avant par le réalisateur/ par les adultes du film	
Goût de l'enfant (besoins, désirs)	
Épanouissement physique ?	
Épanouissement psychologique ?	
Objets importants	
Héros fille/garçon ? Traits stéréotypés ?	

Phrases/répliques intéressantes	
Ce que le cinéaste a dit de son film	

ANNEXE 2

Message envoyé à Madame Lepage, 16 mars 2016 (sic)

« Bonjour Mme Lepage,

j'ai regardé votre film *La fête des rois* à plusieurs reprises pour bien m'imprégner de l'histoire et de tous les détails qui me permettraient de l'analyser. J'ai bien aimé les nombreux personnages que nous pouvons retrouver nous-mêmes dans chacune de nos propres familles: l'oncle jaloux de son jeune frère, la tante susceptible, la mère qui a trop honte de sa fille pour aller à la fête, etc.

J'aimerais savoir quelle était votre intention première par rapport aux enfants dans ce film. Vous vouliez les montrer de quelle manière? C'était très certainement votre perception des enfants de l'époque et celle d'une grande partie de la population québécoise aussi. Sont-ils de petits adultes (les pensées de Benjamin et les remarques d'Angéla nous poussent parfois à croire qu'ils ne sont pas tellement des enfants, mais plutôt des adultes) ou sont-ils plutôt des êtres complets même s'ils sont des enfants (en ce sens qu'ils ont leur propre personnalité et leurs propres pensées et qu'ils sont donc complets en eux-mêmes)? Il peut être difficile de représenter les enfants et peut-être qu'en les représentant avec un côté presque adulte, vous vouliez montrer qu'ils sont intelligents, complets, qu'ils étaient des uns individus à part entière et pas des adultes en devenir. J'aimerais avoir votre propre vision des enfants du film.

Dès que j'aurais fini mon analyse du film, je vous l'enverrai. Votre réponse m'aidera grandement à affiner cette analyse.

Encore une fois, un immense merci pour m'avoir donné une copie du film, il est parfait pour ma recherche!

Cordialement,

Christine Provost »

Message reçu de Madame Lepage, 16 mars 2016 (sic)

« Bonsoir Christine,

Je dois reculer loin dans ma tête pour vous répondre. Alors il faut tenir compte que ma réponse vient deux décennies après la réalisation du film.

Une chose dont je suis sûre est que je voulais montrer les enfants comme des enfants intelligents, (souvent plus que les adultes). Mais aussi les montrer non seulement comme des êtres complets mais surtout complexes.

Je désirais aussi faire le portrait d'enfants contemporains. Des enfants tous différents les uns des autres... Des enfants qui ne pensent qu'à jouer (comme les petits jumeaux); Des adolescents qui ont le goût de la provocation (comme Judith) et d'autres qui ont acquis de leurs parents le besoin d'avoir des attitudes raisonnables ou l'obligation de bien parler dès un très jeune âge.

Benjamin et Angela viennent du même genre de famille et ils se reconnaissent. Ils ont des réflexions d'enfants mais souvent avec des mots de grands parce que les enfants imitent les adultes.

Ils sautent aux conclusions rapidement et font des liens qui en n'ont pas du tout. Ce qui crée des avalanches d'émotions: Comme Benjamin qui trouve un tricot en déduit que Flore est enceinte, qu'Anthony va la quitter, etc...

J'ai également voulu montrer à quel point les mensonges qui nous semblent petits et inoffensifs (comme les hamsters que l'on remplace) peuvent être perçus comme de grandes trahisons par les enfants.

La trahison c'est terrible dans le cœur d'un enfant. Et quand sa petite cousine spontanément lui fait part de la vérité. (Puisqu'elle ne s'imagine pas que l'on ait pu cacher une chose pareil)... Son univers s'effondre.

Et le fait que l'on ne lui a pas dit pour Simon est pratiquement aussi douloureux pour Benjamin que la mort de son cousin préféré.

Charlotte est une bonne mère. Elle veut protéger Benjamin... Elle recule le moment de dire la vérité jusqu'à ce qu'il soit trop tard pour qu'elle soit acceptée sereinement.

Angela a le mot juste:

Ils sont nonos! (les adultes)

Et c'est bien souvent leurs propres peurs et leur difficulté de "dealer" avec la mort qu'ils projettent sur leurs enfants.

Je m'éloigne un peu de ta question, mais tout cela fait partie de la prémisse de ma construction des enfants du film.

Dans certaines familles, on parle aux enfants avec les termes exacts avant même qu'ils ne commencent à parler. Ils veulent être sûrs qu'ils parleront en utilisant de bons mots. Pas de "zizi" pas de l'eaulo, etc.

Bref, pas d'enfantillages... Mais, d'un autre côté, souvent on les prend pour des imbéciles en ne leur disant pas ce qui se passe.

Mais les enfants, même tout petits, ne sont pas dupes. Ils sentent quand ils se passent quelque chose et comptez sur eux pour s'inventer des réponses eux-mêmes si les adultes s'entêtent à faire des cachoteries.

Dans beaucoup de familles, il y a une culture du secret. Et c'est terrible pour les enfants qui grandissent dans cette ambiance.

Bien sûr Il faut choisir le bon moment et un vocabulaire approprié à leur âge. Mais une grosse peine face à une réalité sera toujours moins grave pour un enfant que de lui avoir caché la vérité. Parce que à ce moment-là, il se rajoute la peine d'avoir été trahi.

L'adulte qui semble le plus adéquat dans son approche avec Benjamin est Anthony. C'est pourtant celui qui a une enfance la plus chaotique et qui n'a jamais voulu d'enfant. Peut-être parce qu'il se rappelle mieux que les autres ses blessures d'enfance.

L'autre adulte qui ne trahira jamais Benjamin est l'oncle qui restera toujours enfant.

En résumé, en gardant un peu son âme d'enfant, on réussit peut-être mieux à faire grandir nos petits. Plus on fait attention à l'enfance mieux on construit les adultes de demain.

J'espère que je réponds un peu à tes questions.

Juste une note avant de terminer: J'ai fait ce film peu de temps avant d'avoir des enfants moi-même. Et j'ai eu des jumeaux... Des jumeaux non identiques et TRÈS différents autant physiquement que de caractères. Et ce que je fais dire à Anthony m'est toujours restée en tête: "*Il y en a pas deux pareils*"... Même s'ils sont de la même fratrie et même s'ils sont nés le même jour.

Flore le sait, elle qui en a eu plusieurs, que la dernière chose à faire est de comparer nos enfants les uns aux autres.

Sur ce, bonne fin de soirée. J'ai bien hâte de lire ton analyse.

Marquise »

ANNEXE 3

Message envoyé à Monsieur Lam, 13 octobre 2016 et réponses de Monsieur Lam dans le courriel que nous lui avons envoyé, 14 octobre 2016. Nous avons mis ses réponses en gras pour bien différencier les questions et les réponses.

« Bonjour Mme Provost,

J'ai répondu à vos questions plus bas, à l'intérieur de votre message.

--

Michel D.T. Lam
réalisateur/director

DBcom Media
3691 St-Dominique
Montréal (Qc) H2X 2X8
Tel: 514-861-8669
Cell: 514-571-1234
michel@dbcommedia.com

On Oct 13, 2016, at 11:42 AM, Provost, Christine <Christine.Provost@uqtr.ca> wrote:

Bonjour Monsieur Lam,

Je suis très contente que vous ayez accepté mon invitation! Je vous en remercie grandement. Je vous explique rapidement l'objet de mon mémoire que j'effectue à l'Université du Québec à Trois-Rivières en Études québécoises sous la direction de madame Lucia Ferretti (que j'ai mise en copie conforme).

Je travaille sur l'évolution de la relation parent-enfant et adulte-enfant dans les films québécois, de 1960 à 2008 (votre film est le dernier de mon corpus). J'étudie cinq films qui s'étendent sur cette période, trois documentaires et deux films de fiction. J'ai choisi ces films sur plusieurs critères: l'enfant comme personnage principal, parents et autres adultes assez présents pour étudier comment ils perçoivent l'enfant et comment ils le traitent, scénario (pour les films de fiction) réalistes et pas trop enfantin, etc. Avec mes quelques critères, cinq films ont été choisis dont votre documentaire.

Mon hypothèse suppose qu'à travers ces années (1960 à 2008), l'enfant gagne en personnalité: l'enfant de 1960 fait seulement partie d'une famille, mais n'a pas vraiment de personnalité, de voix, alors que l'enfant des années 2000 a complètement acquis sa personnalité, mais qu'il ne fait plus autant partie d'une famille (on a poussé l'individualisation des personnes, comme des enfants, à l'extrême, une famille n'étant plus tellement une famille, mais un groupe d'individus).

Votre documentaire ne parle pas premièrement des enfants, ce n'est pas tellement le sujet principal du film, mais, selon moi, de l'effet de la musique sur les enfants. Vous avez fréquenté cette école, si je ne me trompe, et cette formation musicale vous a fort probablement accompagné par la suite, peut-être même aidé.

Quelques questions me viennent à l'esprit en regardant votre film, par rapport à mon sujet.

Tout d'abord, il y a peu de parents dans ce film, il y a seulement la mère d'Alexis que l'on voit à plusieurs reprises. La mère d'Anne-Catherine joue au piano avec sa fille, sans plus, et la mère de Rachel fait la vaisselle ou brosse les cheveux de sa fille. Pourquoi ne pas avoir mis davantage les parents en avant plan? Les enfants semblent même ne pas avoir de père! Quelle raison vous a poussé à ne pas montrer davantage les parents?

Je n'ai pas voulu faire une analyse sociologique ou même scientifique de l'influence de la musique sur les enfants. Je voulais approcher cette relation de manière poétique et oui, quelque peu autobiographique. J'ajouterais que l'aspect autobiographique est plus dans le regard que dans le film même. Et pour en venir à votre question sur les parents, c'était une décision cinématographique plutôt que thématique ou idéologique. Je voulais créer une bulle avec l'école. Je voulais montrer très peu de l'univers extérieur, comme si l'école devenait le centre de la vie de ces enfants. Ce qui est un peu le cas à cet âge. Tes parents deviennent en quelque sorte les "étrangers" ou plutôt les "outsiders" alors que tes amis et tes professeurs sont les "initiés". Ton cercle proche. Ton équipage! Et cet état d'esprit arrive plus tardivement, c'est pourquoi on voit plus la mère d'Alexis que les autres parents. La mère d'Alexis porte une scène importante car c'est la première rencontre parent/professeur concernant Alexis, puisqu'il est nouveau à l'école. Il n'est pas prêt à partir seul en bateau, encore! Ainsi, pour le reste, je voulais faire une ou deux incursions dans l'univers personnel des enfants, mais ces moments sont presque des pauses; des ponctuations musicales dans le récit. Et l'intention de garder les parents presque hors-champs était inspirée de quelques films qui m'ont marqués dont «L'argent de poche» de Truffaut et «Zéro de Conduite» de Jean Vigo. Mais aussi, Charlie Brown! J'aimais cette idée de plonger dans l'univers des enfants en gardant les parents en périphérie. La question des pères est

vraiment plus un accident qu'autre chose... Nous avons un nombre fixe de jours de tournage et il s'est avéré que les pères n'étaient pas là lorsque nous avons filmé chez les enfants, sauf pour le père d'Alexis lors de la scène du déjeuner... Ce n'est pas un commentaire social ou personnel. J'ai une bonne relation avec mon père. :)

Et les autres adultes, ici les professeurs? Sont-ils un peu des parents pour les élèves selon vous? Quel rôle revêtent-ils? Je comprends que le documentaire porte sur une école, donc il est normal de voir surtout des professeurs. Mais parfois, les professeurs donnent presque l'impression d'avoir remplacé les parents comme ces derniers ne sont pas tellement présents dans le documentaire. Il y a la scène presque finale où l'on voit une des professeur de musique qui regarde le spectacle de ses élèves, elle semble particulièrement fière, un peu comme une mère devant la réussite de ses enfants.

Je ne vois pas les professeurs comme remplaçants des parents au sens socio-affectif. C'est encore une fois, une décision cinématographique pour donner l'emphase sur l'école comme microcosme et point central du récit. Il faut quand même noter que les enfants finissent par passer plus de temps, dans une semaine, avec leurs professeurs que leurs parents. Mais ils incarnent des rôles très différents. Et oui, ces professeurs sont extrêmement fiers de leurs élèves. Ce lien particulier n'est possible, d'après moi, qu'avec un projet commun. Dans le cas de mon film, c'est un concert, mais ça pourrait très bien être une murale, une pièce de théâtre ou je ne sais trop. Au tournage, j'ai fait des entrevues avec les professeurs, mais j'ai tout coupé ça au montage. Ça nous sortait complètement de l'approche poétique et impressionniste qui nous permet une immersion profonde dans l'univers de l'enfance et la musique.

J'aimerais aussi avoir votre vision de l'enfance, des enfants. Comment les percevez-vous? Sont-ils de petits êtres en formation, de petits adultes, etc?

Je ne sais pas quelle est ma vision de l'enfance... Je trouve que c'est une notion si difficile à cerner. L'enfance est à la fois complexe et toute simple. Oui, scientifiquement, ils sont des petits êtres en formation. Non, je ne crois pas que les enfants sont des petits adultes. Mais j'ai tendance à avoir une notion très "existentialiste" pour ces choses. Nous sommes qui nous sommes à chaque instant et tout change constamment. Nous accumulons beaucoup de notre passé, mais je me suis éloigné tranquillement de la pensée freudienne qui dicte que tout se construit dans l'enfance. J'adhère à une notion plus scientifique et sociologique. Nous nous transformons (même nos cellules et nos neurones) de manière perpétuelle. Certains sociologues disent que l'être humain ne change pas beaucoup par mécanisme de protection. On tente de garder le même contexte autour de nous pour se sentir en sécurité. Mais quand le contexte (le schéma de référence) bascule, les gens changent. C'est pour ça qu'une bonne

personne peut devenir une crapule en situation de guerre. Ce n'est pas parce que c'était enfoui en cette personne. Ainsi, tout ça pour dire que l'enfance est avant tout une construction sociale: la famille, l'école, l'Internet, la télévision... Nous héritons évidemment d'un bagage génétique, mais nous sommes si influencés par notre milieu. C'est pourquoi un bon milieu d'éducation est si important. Je travaille sur des séries documentaires autour du monde depuis 5 ans et je suis souvent témoins à quel point des petites initiatives auprès d'enfants dépourvus de ressources peuvent complètement transformer leur vie. L'opportunité de lire, de jouer d'un instrument, de faire du sport, de rencontrer des gens hors de leur milieu... C'est cliché tout ça, mais il y a des clichés qui méritent d'être répétés...

Comment avez-vous choisi ces trois enfants (si attachant en passant)?

J'ai visité l'école une fois par mois pendant un an, avant le tournage, pour prendre des photos, rencontrer des enfants et commencer ma réflexion. Les enfants que j'ai choisi se sont un peu imposés d'eux-même: être à l'aise devant la caméra, être capable de bien s'exprimer, etc. Pour Alexis, je l'ai rencontré seulement l'année du tournage (puisque'il n'était pas encore à l'école primaire lors du repérage). J'ai tout de suite été attiré par son comportement lunatique et sa curiosité. Après, c'est toujours un pari lorsqu'il est question de "personnages" en documentaire. Tu te fies à ton instinct et tu espères que ça va bien se dérouler...

Je vous pose beaucoup de questions, un peu en désordre je m'en excuse! Je veux votre vision des choses sur les parents, les professeurs et les enfants. Ma vision du film peut être différent de la vôtre (notamment parce que mon sujet porte sur les enfants et non pas sur la musique par rapport aux enfants), mais j'aimerais vraiment savoir quelle était votre démarche derrière ce documentaire.

Ma démarche était tout d'abord personnelle. Je voulais retourner sur les lieux de la naissance de ma passion pour la musique. Ensuite, je voulais montrer que l'enseignement des arts (la musique dans ce cas précis) est crucial dans le développement des enfants. Et à l'école publique! Après ces deux intentions de base, je voulais créer un film poétique qui est une expérience en soi. Pas besoin de connaître le contexte de Sherbrooke, du Québec ou quoi que se soit. Je voulais en quelque sorte que ce soit un tableau.

C'est un très beau documentaire, si j'habitais Sherbrooke et que j'avais des enfants, je crois bien que je les inscrirais à cette école. J'aime beaucoup le fait qu'Alexis se développe beaucoup à travers l'année scolaire. On voit aussi les deux autres filles qui ont une personnalité bien développée, Rachel m'a bien fait rire!

Merci!

Voilà les questions qui me viennent pour le moment. Je ne suis pas encore à écrire le chapitre sur votre film, mais vos réponses me permettront d'éclairer l'évolution que s'est passé à travers ces 50 ans.

Merci infiniment pour votre temps
Passez une agréable journée, malgré la pluie.

Ça fait plaisir! Merci de vous intéresser à ce film.

Michel Lam

Christine Provost »