



La mise en scène du mâle
Étude des rôles masculins et féminins dans les films québécois
les plus populaires

Thèse

Renée Beaulieu

Doctorat en Littérature et arts de la scène et de l'écran
Docteur en philosophie (Ph.D)

Québec, Canada

© Renée Beaulieu, 2017

La mise en scène du mâle
Étude des rôles masculins et féminins dans les films québécois
les plus populaires

Thèse

Renée Beaulieu

Sous la direction de :

Julie Beaulieu, directrice de recherche

La présente thèse étudie les rapports homme-femme dans les films québécois les plus populaires. En mettant à profit les théories féministes du cinéma (les théories de l'identification), les études de genre (*Gender Studies*) et les études culturelles (*Cultural Studies*), la thèse tente de comprendre deux phénomènes: la surreprésentation des hommes par rapport aux femmes dans les films québécois les plus populaires et le décalage entre la représentation du statut des femmes au cinéma, traditionnel et confiné à la sphère privée, par rapport à leur statut, plus émancipé et équitable, dans l'univers social québécois.

La thèse propose d'étudier la mise en scène filmique des hommes et des femmes. L'argumentaire se divise en quatre parties, qui correspondent aux quatre lieux du développement de la masculinité dans les films québécois les plus populaires : le rapport des hommes à la figure héroïque, au père, au couple et à la *gang de chums*. Le travail présenté consiste en une analyse stylistique des principaux films emblématiques de la masculinité en misant plus particulièrement sur le dispositif narratif, ainsi que la perspective et la voix narratives.

Mots-clés: Film populaire québécois, masculinité, masculinocentrisme, féminisme, perspective narrative, études de genre, études culturelles et théorie de l'identification.

This thesis gives a detailed study of the relationships between men and women in Quebecois most popular movies. Building on the feminist film theories (identification theories), gender studies and cultural studies, the thesis tries to make sense of two phenomena: the overrepresentation of men compared with women in the Quebecois most popular movies and the discrepancy in the representation of the status of women in films, traditional and confined to the private space, lagging “behind” the more emancipated and equitable status that they have in the social universe of Quebec.

The thesis proposes to study the cinematographic staging of men and women. The argument is divided into four parts, which correspond to the four sites of the construction of masculinity in Quebecois most popular movies: the relationship between men and, respectively, the heroic figure, the father, the couple, and the friends (*gang de chums*). The work consists of a stylistic analysis of the main emblematic films of masculinity, focusing on the narrative device and the narrative perspective and voice.

Mots-clés: Quebecois popular movies, masculinity, masculinocentrism, feminism, narrative perspective, Gender Theory, Cultural Studies and Identification Theory.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES TABLEAUX	VIII
DÉDICACE	IX
REMERCIEMENTS	X
INTRODUCTION	1
CINÉMA ET SOCIÉTÉ : LE RÔLE DES FEMMES	1
<i>Le cinéma et le genre</i>	1
<i>Le statut social des femmes au Québec</i>	4
<i>Le statut social des femmes dans l'univers cinématographique québécois</i>	5
APPORTS THÉORIQUES	9
<i>Les études culturelles</i>	9
<i>Les études de genre</i>	13
<i>Les théories féministes du cinéma</i>	20
Les théories de la représentation	20
Les théories de la réception	22
Les théories de l'identité et de la différence sexuelle	24
<i>Un changement de perspective</i>	26
LES OUTILS D'ANALYSE	29
<i>L'analyse filmique stylistique</i>	29
Le dispositif narratif	29
La perspective narrative (focalisation).....	38
La voix narrative	39
<i>Les films québécois les plus populaires</i>	44
LES QUATRE LIEUX DE L'IDENTITÉ MASCULINE	50
CHAPITRE PREMIER :	50
<i>Le rapport à la communauté</i>	50
1.1 Les limites du héros social	59
1.1.1 <i>Piché : entre ciel et terre : le héros réhabilité</i>	59
1.1.2 <i>Les femmes et le héros</i>	64
1.1.3 <i>De père en flic : mon père, ce héros</i>	68
1.1.4 <i>Femme héroïque, mais pas héroïne</i>	72
1.2 La revanche des petits	74
1.2.1 <i>Bon Cop Bad Cop : le fantasme du mâle québécois</i>	74
1.2.2 <i>Bouchard et ses femmes</i>	79
1.2.3 <i>Maurice Richard : la récupération d'un héros</i>	85
1.2.4 <i>La femme de</i>	92

1.3 <i>L'exception faite femme héroïne</i>	95
CHAPITRE 2 :	99
<i>Les relations filiales dans les films québécois les plus populaires</i>	99
2.1 <i>Père et fils, le conflit générationnel</i>	105
2.1.1 <i>L'amour et le pouvoir en héritage</i>	106
2.1.1.1 <i>Les invasions barbares</i>	106
2.1.1.2 <i>De père en flic</i>	113
2.2 <i>C.R.A.Z.Y. : l'entorse historique</i>	115
2.3 <i>L'invisibilité des mères</i>	123
2.4 <i>Le préjugé féminin</i>	126
CHAPITRE 3 :	131
<i>Le couple, le fondement de l'organisation sociale</i>	131
3.1 <i>La structure narrative et l'hétéronormativité : la quête des hommes</i>	141
3.2 <i>L'ironie dramatique : la manipulation genrée</i>	156
3.3 <i>La sexualité et les spécificités genrées</i>	169
3.4 <i>Couple, fantasme et amour</i>	174
3.5 <i>Aux frontières de l'ordre symbolique</i>	180
CHAPITRE 4 :	184
<i>La gang de chums</i>	184
4.1 <i>La culture de gang</i>	186
4.2 <i>Quête et construction de l'identité masculine</i>	189
4.3 <i>L'éthique de la gang de chums</i>	195
4.3.1 <i>La solidarité comme puissance</i>	195
4.3.2 <i>La solidarité comme tolérance</i>	197
4.3.3 <i>La gang de chums et l'exclusion</i>	201
4.3.4 <i>La gang de chums et la résistance sociale</i>	204
4.4 <i>Gang, sexe et femmes</i>	207
4.4.1 <i>Femmes : faire-valoir et levier humoristique de la narration</i>	207
4.4.2 <i>De l'usage des femmes</i>	216
CONCLUSION	222
BIBLIOGRAPHIE	234
FILMOGRAPHIE	262
ANNEXE 1:	266
NOMBRE D'ENTREES EN SALLES DES FILMS QUÉBÉCOIS LES PLUS POPULAIRES	266
ANNEXE 2:	268
RÉSUMÉ DES PRINCIPAUX FILMS ANALYSÉS	268
<i>3 P'TITS COCHONS (LES), (PATRICK HUARD, 2007)</i>	268
<i>BON COP BAD COP, (ERIK CANUEL, 2006)</i>	268
<i>BOYS (LES), (LOUIS SAÏA, 1997)</i>	269
<i>BOYS LL (LES), (LOUIS SAÏA, 1998)</i>	269

<i>BOYS LLL, (LES), (LOUIS SAÏA, 2001)</i>	269
<i>BOYS LV, (LES), (GEORGES MIHALKA, 2005)</i>	269
<i>C.R.A.Z. Y., (JEAN-MARC VALLÉE, 2005)</i>	270
<i>DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN (LE), (DÉNYS ARCAND, 1986)</i>	270
<i>HORLOGE BIOLOGIQUE (L'), (RICARDO TROGI, 2005)</i>	271
<i>INCENDIES, (DENIS VILLENEUVE, 2010)</i>	271
<i>INVASIONS BARBARES (LES), (DÉNYS ARCAND, 2003)</i>	271
<i>MAMBO ITALIANO, (ÉMILE GAUDREULT, 2003)</i>	272
<i>MAURICE RICHARD, (CHARLES BINAMÉ, 2005)</i>	272
<i>PÈRE EN FLIC (DE), (ÉMILE GAUDREULT, 2009)</i>	272
<i>PICHÉ: ENTRE CIEL ET TERRE, (SYLVAIN ARCHAMBAULT, 2010)</i>	273
<i>VIE EN CINÉMASCOPE (MA), (DENISE FILIATRAULT, 2004)</i>	273

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Le paradigme de Field.....	33
Tableau 2. Le schéma actantiel de Greimas.....	35
Tableau 3. Évolution du taux d'activité des hommes et des femmes au Québec entre 1976 et 2006 selon trois catégories d'âge: 55-59 ans, 60-64 ans et 65 ans et plus.....	102
Tableau 4. Caractéristiques essentielles du groupe restreint.....	187

Je dédie ce travail doctoral à mon fils, Lou Beaulieu Laroche.

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été terminée grâce au soutien, à l'engagement, à l'assiduité et à la disponibilité de Julie Beaulieu, ma directrice de thèse. Je lui en suis très reconnaissante.

Olivier Asselin a contribué à m'aiguiller et à m'outiller dans la réalisation de ce projet à titre de premier directeur de thèse. Son apport a été important.

Des remerciements particuliers à Armande Santerre pour ses lectures et relectures dans la correction grammaticale de cette thèse.

Je souligne l'aide de Sophie Dubé, Justine Chevarie Cossette, Anne Beaulieu Masson pour leur aide technique appréciée, et Patrick Lowe et Ian Quenneville pour leurs mots qui ont fait une différence.

Un merci très soutenu à ma famille si chère et à mes précieux amis pour leur écoute dans mes nombreux mouvements de doute.

CINÉMA ET SOCIÉTÉ : LE RÔLE DES FEMMES

Le cinéma et le genre

En 2008, après huit ans à évoluer dans le milieu cinématographique, je prends connaissance de l'étude « La Place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)¹ », réalisée par la sociologue Francine Descarries, en collaboration avec la chercheuse Marie-Julie Garneau, pour le compte de Réalisatrices Équitables, un organisme à but non lucratif fondé en 2007 par un regroupement de cinéastes dont les principales intervenantes et fondatrices sont Isabelle Hayeur, Ève Lamont, Marquise Lepage, Vanya Rose et Marie-Pascale Laurencelle. Le mandat de l'organisme se résume ainsi :

Réalisatrices Équitables sensibilise le milieu, les institutions et le public à l'importance de la vision des femmes cinéastes au Québec et travaille à ce qu'une place plus juste soit accordée aux préoccupations, à la vision du monde et à l'imaginaire des femmes sur tous nos écrans².

L'étude me renverse. Je suis troublée de constater un si grand écart entre les opportunités offertes aux hommes et celles offertes aux femmes qui exercent la même profession. Je suis bouleversée par cette prise de conscience à l'égard de la situation des femmes cinéastes d'autant que je n'avais jamais vraiment eu l'impression de souffrir d'une quelconque discrimination liée à mon sexe. Comme l'écrit la cinéaste Micheline Lanctôt : « C'est le métier qui m'a obligée à me définir au féminin³ ». Pendant huit ans, je m'étais tenue seule responsable d'un début de

¹ Lucette LUPIEN, « Faits saillants : La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec, 2002-2007 », dans Réalisatrices Équitables, *Documentation*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/02/Etude-place-realisatrices-financement-public-2007-2012-points-saillants.pdf> [Texte consulté le 3 février 2016].

² RÉALISATRICES ÉQUITABLES, « Qui sommes-nous? », dans Réalisatrices Équitables, *Qui sommes-nous ?*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/qui-sommes-nous/> [Texte consulté le 15 mars 2016].

³ Micheline LANCTÔT, *Lettres à une jeune cinéaste*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 60.

carrière difficile en cinéma, alors que dans les faits, une partie de mes difficultés s'expliquait par le fait que je suis une femme.

J'adhère alors à la cause de Réalisatrices Équitables et je joins l'organisme. Cependant, le militantisme proposé à l'époque comme moyen d'action ne me rejoint pas, bien qu'il soit, par ailleurs, essentiel. Je tiens à m'engager significativement, mais je veux avant tout comprendre, intellectuellement, les mécanismes et les enjeux qui sous-tendent ce constat discriminatoire envers les femmes. Étant détentrice d'une maîtrise en Littérature québécoise, j'opte donc pour la recherche universitaire et le doctorat en études cinématographiques.

Toutefois, malgré mon choix plus intellectuel que militant, je souhaite que mon sentiment d'injustice, que mon indignation, ainsi que mon expérience de scénariste, réalisatrice et productrice de cinéma soient mis au service de ma recherche doctorale. C'est d'ailleurs pour cette raison que, sur le plan de la construction du savoir, je m'inscris dans une épistémologie de la connaissance située ou épistémologie du point de vue⁴, qui admet et reconnaît la subjectivité de la chercheuse en postulant que « toute connaissance est nécessairement située dans le temps et l'espace » et ancrée « dans les conditions matérielles d'existence spécifiques à un groupe et à une époque donnée⁵ ».

Ma recherche se doit aussi d'investiguer les disciplines mises en cause par mon indignation et les questionnements qu'elles soulèvent, plus particulièrement l'iniquité homme-femme au cinéma, tant dans la représentation des deux sexes à l'écran que sur le terrain de la création : scénarisation, réalisation et production.

⁴ Les théoriciennes françaises, Christine Delphy, Colette Guillaumin et Nicole-Claude Mathieu ont jeté les bases de l'épistémologie de la connaissance située (ou épistémologie du point de vue) dans le champ des rapports de sexes en s'inspirant des travaux des féministes anglo-saxonnes, dont Donna Haraway, Sandra Harding et Nancy Hartsock. Voir Ludovic GAUSSOT, « Position sociale, point de vue et connaissance sociologique : rapports sociaux de sexe et connaissance de ces rapports », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XL, n° 2 (automne 2008), p. 190.

⁵ Michèle OLLIVIER et Manon TREMBLAY citées dans *id.*

Ainsi, l'étude du cinéma sous l'angle des rapports de sexes et de genres s'impose comme le champ d'exploration privilégié.

Au Québec, les études cinématographiques sont relativement bien développées. À l'Université Laval, elles participent à la multidisciplinarité du Département de littérature, théâtre et cinéma et proposent des programmes pour les trois cycles d'étude. L'Université de Montréal et l'Université Concordia offrent également des programmes spécifiques en études cinématographiques. Outre les programmes d'étude, une vaste gamme d'activités témoigne de la santé de la discipline: publication de revues et d'ouvrages, divers colloques, associations et institutions de conservation. De leur côté, les études féministes et de genre sont également bien implantées au Québec. L'Université Concordia abrite l'Institut Simone de Beauvoir. À l'Université du Québec à Montréal, l'Institut de recherches et d'études féministes est très actif et la recherche s'y développe de façon considérable. L'Institut Genre, sexualité et féminisme voit le jour au printemps 2009 à la Faculté des Arts de l'Université McGill. À l'Université Laval, le Groupe de recherche multidisciplinaire féministe (GREMF) existe depuis 1983, à cela s'ajoute la création de la Chaire d'étude Claire-Bonenfant sur la condition des femmes en 1988 et la publication de la revue *Recherches féministes*. Plus récemment, l'Université Laval a créé l'Institut Femmes, Sociétés, Égalité et Équité⁶. Toutefois, la recherche conjointe en cinéma et en études féministes n'est encore le fait que de quelques chercheuses isolées, contrairement au milieu anglo-américain où le cinéma a été, depuis le début, un objet privilégié de réflexion féministe et genrée. Il semble effectivement que peu d'universités québécoises présentent des groupes de travail à la fois en études cinématographiques et en études féministes.

Cette lacune rend d'autant plus pertinente ma démarche intellectuelle, ce pourquoi j'entreprends en 2008 un doctorat en études cinématographiques dans une perspective féministe, avec pour objectif principal d'apporter un éclairage neuf sur le rôle que joue le cinéma dans la construction sociale des rapports de sexes

⁶ La création officielle de l'Institut Femmes, Sociétés, Égalité et Équité a eu lieu en février 2017.

et de genres. Dans un premier temps de ma recherche, j'examine la condition féminine au Québec pour ensuite la comparer à sa représentation dans l'univers fictionnel du cinéma québécois.

Le statut social des femmes au Québec

Au Québec, le statut des femmes, en ce qui a trait au travail et au pouvoir social, a considérablement évolué au fil des ans, particulièrement en raison de la Révolution tranquille dans les années 1960 et du travail des mouvements féministes dans les années 1970. Les exemples pour le démontrer ne manquent pas. Depuis 1962, la présence féminine au sein du pouvoir gouvernemental a augmenté. Le pourcentage de femmes parmi les députés et (ministres) à l'Assemblée nationale est passé de 1,1% (5,3%) en 1962 à 14,8% (14,3%) en 1985, puis à 26,6% (30,8%) en 2015⁷. Quant aux taux d'emploi selon le sexe, l'écart tend à diminuer, passant de 47,7% pour les femmes et de 72,8% pour les hommes en 1981, à respectivement 58,3% et 65,3% en 2009⁸.

Aussi en 2011, les femmes âgés de 25 à 64 ans représentent plus de la moitié (53,7 %) des titulaires d'un grade universitaire⁹. Malgré cela, les femmes continuent à obtenir des gains d'emploi en moyenne moins élevés que ceux des hommes, et ce, même si elles possèdent un niveau de scolarité équivalent. Les femmes universitaires qui entrent sur le marché du travail gagnent un salaire

⁷ CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, « Députées à l'Assemblée nationale et ministres dans le gouvernement du Québec depuis 1962 - Indicateur I », dans Conseil du statut de la femme, *Statistiques*, [en ligne]. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/deputees-a-lassemblee-nationale-et-ministres-dans-le-gouvernement-du-quebec-depuis-1962-indicateur-i.pdf> [Site consulté le 29 novembre 2015].

⁸ STATISTIQUE CANADA, « Tendances d'emploi des femmes et des hommes de 15 ans et plus, 1976 à 2009 », dans Statistique Canada, *Travail rémunéré*, [en ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2010001/article/11387/tbl/tbl001-fra.htm> [Site consulté le 29 novembre 2015].

⁹ STATISTIQUE CANADA, « Scolarité au Canada : niveau de scolarité, domaine d'études et lieu des études », dans Statistique Canada, *Scolarité*, [en ligne]. <https://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-012-x/99-012-x2011001-fra.cfm> [Site consulté le 3 février 2016].

inférieur à celui des hommes de même niveau de diplomation¹⁰. Certains emplois sont occupés majoritairement par des hommes alors que d'autres le sont majoritairement par des femmes; de même, l'iniquité salariale persiste dans certaines sphères de travail. Malgré tout, bien que l'écart salarial entre les hommes et les femmes s'amenuise, il demeure. Il est passé de 84% en 2002 à 91% en 2012¹¹.

Est-ce que cet essor tout de même considérable de la place des femmes au sein de la société québécoise se perçoit et s'incarne au cinéma, sur les écrans, et parmi celles qui font le cinéma ?

Le statut social des femmes dans l'univers cinématographique québécois

Les succès cinématographiques¹² au Québec, à l'exemple d'*Un homme et son péché* (C. Binamé, 2002, 1 341 602 entrées), *La Grande séduction* (J-F Pouliot, 2002, 1 197 842 entrées), *Les invasions barbares* (D. Arcand 2003, 913 982 entrées), *Maurice Richard* (J. Beaudin, 2005, 589 795 entrées), *C.R.A.Z.Y.* (J-M Vallée, 2005, 782 240 entrées), *Les Boys IV* (G. Mihalka, 2005, 626 359 entrées), *Bon Cop Bad Cop* (E. Canuel, 2006, 1 320 394 entrées), *Les 3 p'tits cochons* (P. Huard, 2007, 577 810 entrées), démontrent que les rôles principaux sont tenus par des hommes. Les femmes y obtiennent moins de rôles et des rôles de moindre importance.

¹⁰ STATISTIQUE CANADA, « Revenu d'emploi en 2005, selon le groupe d'âge et le plus haut niveau de scolarité atteint, Canada », dans Statistique Canada, *Les femmes et l'éducation*, [en ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2010001/article/11542/tbl/tbl011-fra.htm> [Site consulté le 2 février 2016].

¹¹ CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, « Portrait des Québécoises en 8 temps – Édition 2014 », dans Conseil du Statut de la femme, *Les Régions, Publications nationales du Conseil*, [en ligne]. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/portrait-des-quebecoises-en-8-temps-edition-2014.pdf> [Site consulté le 29 novembre 2015].

¹² Charles-Henry RAMOND, « Box-office québécois depuis 1985 », dans *Film du Québec, les films de fiction, des origines à nos jours*, [en ligne]. <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985/> [Texte consulté le 29 novembre 2015].

En effet, ces productions à succès allouent une place de second plan aux rôles féminins. Lucille (Julie Le Breton), la femme de Maurice Richard, est le soutien de son époux; elle n'a, de fait, aucune existence personnelle en dehors de celui-ci. Il en va de même pour Donaldda (Karine Vanasse), une amoureuse éplorée en attente perpétuelle de son bel amant insaisissable, Alexis. Elle se sacrifie en épousant Séraphin par devoir. *C.R.A.Z.Y.* offre pour sa part un rôle de second plan à Laurianne (Danielle Proulx), la mère du jeune Zachary, un homosexuel en quête de son identité. Dans la *Grande séduction*, Ève (Lucie Laurier), assise sur une roche, semble attendre qu'un homme vienne la cueillir, ce que fait le docteur Christopher (incarné par David Boutin) à la toute fin du film. *Les Boys IV*, ainsi que tous les films de la série *Les Boys* (L. Saïa, I-1997, II-1998, III-2001,), mettent en scène des histoires de gars autour desquels quelques femmes gravitent, mais elles sont sans grande importance pour le déroulement des trames narratives et n'occupent que très peu de temps d'écran. Il en va de même pour *Bon Cop Bad Cop*, qui donne aux deux policiers tout l'espace visuel pour démontrer leur caractère et leurs prouesses héroïques, ne laissant à Suzie (Lucie Laurier) que le lourd fardeau de cumuler et de rendre crédibles les rôles de mère et de séductrice, et ce, en quelques rares apparitions. Le film *Les 3 p'tits cochons*, dans lequel trois frères réunis autour de leur mère, devenue sourde à leur appel (elle est dans le coma), se racontent leurs parcours d'hommes, et leurs infidélités, expose éloquemment ce point de vue. Les rôles féminins les plus importants, bien que toujours moindres que ceux des hommes, demeurent donc celui des conjointes actuelles ou potentielles des personnages masculins¹³.

De plus, dans ces fictions, les hommes ont une vie sociale en dehors du couple. Pour les conjointes, par contre, la vie conjugale s'avère l'élément central de leur univers, quand ce n'est pas l'homme lui-même qui est présenté comme

¹³ Lucille (Julie Le Breton) dans le film *Maurice Richard*, Ève (Lucie Laurier) dans *La Grande séduction* et Suzie dans *Bon Cop Bad Cop*, Josiane (Mahée Paiement) dans *Les 3 p'tits cochons*, Louise (Dorothee Berryman) - Diane (Louise Portal) dans *Les invasions barbares*, Valérie (Julie Le Breton) dans *Starbuck* et Stéphanie (Anne Dorval) dans *Le sens de l'humour*.

leur unique raison d'être. Elles existent pour eux, en fonction d'eux et au regard de leur quête à eux. D'ailleurs, elles éprouvent rarement de désir individuel qui les pousserait à agir pour elles-mêmes; elles appuient et défendent plutôt celui de leur conjoint, le protagoniste, le héros impliqué dans la suite causale de la narration, à l'exemple des deux femmes de Sébastien (Stéphane Rousseau), dans *Les invasions barbares*. Au début du film, son épouse Gaëlle (Marina Hands) est présentée comme une femme occupant un poste important dans l'industrie de l'art à Londres, mais elle lâche tout, sans conséquence apparente, pour suivre son mari et aller prendre soin de son beau-père. Puis, elle disparaît de la trame narrative. Les femmes incarnent des conjointes, rarement des êtres à part entière. Par contre, les hommes sont représentés à l'écran comme des individus qui ont à la fois une vie sociale et intime. L'homme possède sa propre voix, tandis que la femme commente celle de l'homme. Est-ce que du côté de la production cinématographique la situation se révèle plus équitable ?

Les œuvres de fiction réalisées par des femmes cinéastes sont beaucoup moins nombreuses; elles demeurent marginales et leurs réussites au box-office, pratiquement inexistantes. Les femmes travaillent surtout en production et dans des postes d'artisans comme le maquillage, les costumes, la coiffure, ou encore comme scriptes. Quelques chiffres, tirés d'une étude de Lucette Lupien¹⁴, démontrent la marginalisation des œuvres cinématographiques réalisées par des femmes. En 10 ans, c'est-à-dire de 2002 à 2012, le pourcentage de l'enveloppe accordée aux réalisatrices n'a pas augmenté en 10 ans. Il est demeuré à 11% à Téléfilm Canada (TF) et à 17,7% à la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Dans les institutions qui s'adressent directement aux cinéastes, le pourcentage de l'enveloppe accordé aux réalisatrices a augmenté de 2002 à 2012 de 32% à 37% à l'Office nationale du film (ONF), et de 34% à 38% au Conseil des arts du Canada (CAC), mais il est demeuré à peu près stable au

¹⁴ Lucette LUPIEN, « La part des réalisatrices dans l'enveloppe des institutions 2007-2012. Points saillants », dans *Réalisatrices Équitables*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/02/Etude-place-realisatrices-financement-public-2007-2012-points-saillants.pdf> [Texte consulté le 15 mars 2016].

Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), passant de 40% à 41%. À la SODEC, de 2008 à 2011, dans l'ensemble des programmes, les femmes ont réalisé le tiers des films avec moins du quart de l'enveloppe. C'est dans le programme du long métrage dans le secteur privé — là où les budgets sont le plus élevés — que le pas vers l'équité est le plus lent : 12,2% du budget est accordé aux réalisatrices.

Du côté des femmes productrices, selon le rapport de la SODEC (2008), entre 2004 et 2007, parmi leurs projets déposés, 53,4% étaient pilotés par des réalisatrices et 46,6% par des réalisateurs, alors que pour les hommes producteurs 16,1% de leurs projets déposés étaient pilotés par des réalisatrices contre 83,9% par des réalisateurs. Une étude québécoise, qui a analysé les 31 longs métrages de fiction réalisés en 2010, montre que les réalisateurs accordent le premier rôle à des hommes dans une proportion de 85% et les réalisatrices suivent la tendance inverse en accordant le premier rôle à une femme dans 80% des cas¹⁵.

À la lumière de cette comparaison de la représentation de la femme dans l'univers social et dans celui de la fiction, je constate d'abord une surreprésentation des hommes par rapport aux femmes dans le cinéma québécois. Je remarque aussi un décalage entre la représentation du statut des femmes au cinéma, traditionnel et confiné à la sphère privée, par rapport à leur statut, plus émancipé et équitable, dans l'univers social québécois. D'importants apports théoriques provenant des études culturelles (*Cultural Studies*), des études de genre (*Gender Studies*), et des théories féministes du cinéma, particulièrement les théories de l'identification, vont m'aider à éclaircir certains éléments clés liés à la représentation des sexes à l'écran.

¹⁵ Anna LUPIEN et Francine DESCARRIES, « Encore pionnières - parcours des réalisatrices québécoises en long métrage fiction : faits saillants », dans *Réalisatrices Équitables*, [en ligne]. http://realisatrices-equitables.com/images/stories/pdf/Faits_saillants_Encore_pionnieres.pdf [Texte consulté le 3 février 2016].

APPORTS THÉORIQUES

Les études culturelles

Dans les milieux universitaire et intellectuel, le cinéma s'étudie essentiellement comme une œuvre artistique à partir de ses chefs d'œuvre et de ses esthétiques. Les études et les théories du cinéma se multiplient sous cet angle. André Bazin est l'un des premiers théoriciens du cinéma moderne. Il publie *Qu'est-ce que le cinéma ?*, un ouvrage théorique en quatre volumes de 1958 à 1962¹⁶. Francesco Casetti retrace, pour sa part, la genèse des théories du cinéma depuis 1945¹⁷. Cependant, avec l'arrivée des études culturelles, cet intérêt pour le cinéma, considéré comme une œuvre esthétique, va se déplacer vers son aspect média de masse.

Les études culturelles prennent forme en 1964 à l'Université de Birmingham au Royaume-Uni, puis s'étendent dans le reste du monde anglo-saxon dans les années 1980. Elles se développent ensuite aux États-Unis avec le concours des philosophes français de la *French Theory* (Foucault, Derrida, Lyotard, Barthes, Certeau). Selon l'article de Stéphane Van Damme, « Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs¹⁸ », trois périodes traversent les études culturelles.

Au départ, sous l'impulsion des trois fondateurs (Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson), la recherche s'applique à développer d'autres outils théoriques que ceux utilisés habituellement par la critique littéraire, démocratisant ainsi l'idée même de ce qu'est ou doit être la culture. Les

¹⁶ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du cerf (7^e Art), 2011, 372 p.

¹⁷ Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, (Coll. Armand Colin cinéma), 2012, 374 p.

¹⁸ Stéphane VAN DAMME, « Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4bis (2004/5), p. 48-58.

recherches s'inscrivent dans une optique d'abolition de la hiérarchisation entre les cultures :

Cette stratification [de la culture] est de la pensée sauvage, au sens de Lévi-Strauss: les catégories institutionnelles et intellectuelles produites fonctionnent bien, sont très rigoureuses, infléchissent les parcours des enseignants et des étudiants, mais ne reposent en rien sur des frontières qui seraient naturelles et, surtout, scientifiques¹⁹.

Les études culturelles démontrent une volonté d'en finir avec cette culture d'élite, la Culture avec un C majuscule, considérée comme la vraie culture en comparaison avec la culture de masse. Du moins, elles cherchent à « complexifier le modèle dominant/dominé²⁰ ».

Le second courant ou la seconde période déplace son intérêt vers les pratiques identitaires. C'est l'ère de la globalisation de la fin des années 1980 et de la remise en question du pouvoir de l'État-Nation dans la construction de l'identité collective. Les débats nationalistes identitaires sont alors les thèmes de prédilection au cœur des réflexions et des recherches des études culturelles. La troisième période s'articule, au début des années 1990, à « la dislocation des solidarités ouvrières et la mutation sociale de sociétés post-industrialisées²¹ ». L'observation se concentre vers les micro-communautés et aussi, en raison des importants déplacements migratoires, vers des thématiques liées à la transnationalité.

En regard du cinéma, les études culturelles, comme le mentionne Geneviève Sellier²², « tentent d'appréhender les productions symboliques d'une

¹⁹ Éric MAIGRET, « "Médiacultures" et *coming out* des *Cultural Studies* en France », dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47 (janvier 2009), p. 17.

²⁰ Stéphane VAN DAMME, « Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs », *art. cit.*, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² Elle a écrit plusieurs articles, dirigé quelques ouvrages collectifs et publié plusieurs ouvrages, dont *Jean Grémillon, le cinéma est à vous* (Paris, Klincksieck, 1998, 342 p.), *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, avec Noël Burch (Paris, Armand Colin, 399 p.); *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (Paris, CNRS, 2005, 217 p.); *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, avec Noël Burch (Paris, J. Vrin, 2009, 128 p.).

société donnée en dehors des grilles d'évaluation imposées par la culture dominante²³ » en mettant à jour les mécanismes de pouvoir qui permettent les orientations sociales. Comme le souligne Éric Maigret, « Le rapport pouvoir-culture est présent partout, y compris et surtout dans les médias de masse, qui représentent la médiation culturelle la plus importante dans nos sociétés²⁴ ». Le cinéma, dans cette optique, peut être appréhendé comme un « lieu privilégié d'expression de l'imaginaire social²⁵ ». Le cinéma entretient par conséquent des liens complexes avec la culture, et celle-ci avec l'identité nationale, collective et communautaire. Ainsi, dans le cadre d'une étude culturelle, le cinéma apparaît comme un matériau signifiant dont l'analyse permet le dégagement de sens.

Il importe de préciser que l'expression de l'imaginaire du cinéma en est un d'ordre symbolique plus que mimétique. Le symbolisme est un « champ mental dans lequel s'organisent toutes les formes du savoir, toutes les formes de reconnaissance²⁶», alors que la *mimesis* est considérée comme une sorte de reflet du monde. Cependant, comme le précise Laurent Jullier, « l'image de cinéma est *plus ou moins* indicielle, *plus ou moins* construite, *plus ou moins* dépendante de l'usage qui en est fait²⁷ ». Dans le cadre de ma recherche, le cinéma ne sera donc pas considéré comme le reflet d'une réalité, ni même d'une réalité perçue, mais plutôt comme un témoin privilégié de l'histoire et de la culture de la communauté québécoise en s'appuyant sur les leviers historiques, politiques, économiques et culturels qui les orientent.

Ainsi, de façon complexe certes, le cinéma participe à l'identité socioculturelle des sociétés. Les créateurs de cinéma perçoivent les changements socioculturels et les expriment à travers leurs réalisations, recevables comme des

²³ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin (Fac. Cinéma), 2005, p. 10.

²⁴ Éric MAIGRET, « "Médiacultures" et *coming out* des *Cultural Studies* en France », *art. cit.*, p. 11.

²⁵ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Gilles THÉRIEN, « L'effet paradoxal des images », dans *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. IV, n° 3 (printemps 1994), p. 65.

²⁷ Laurent JULLIER et Michel MARIE, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse (Coll. Comprendre et reconnaître), 2007, p. 97.

expressions symboliques par le public. Parce que les spectateurs reçoivent ces témoignages symboliques et y réagissent de façon plus ou moins concertée et consciente, ils participent au réaménagement des forces socioculturelles. Le point d'intérêt de cette recherche sur le cinéma québécois sera plus particulièrement les enjeux liés aux questions identitaires de genre.

Le va-et-vient entre le social et les expressions symboliques est continu. Certes, il n'y a pas que le cinéma qui participe à l'identité socioculturelle d'une société, mais bien toutes les instances culturelles et sociales. L'identité socioculturelle est en perpétuelle mouvance bien qu'elle se transforme lentement. Les pouvoirs et les influences socioculturels sont en transformation et, comme exprimé précédemment, elles ne se confinent plus à l'intérieur de frontières géographiques. C'était davantage la situation dans les années 1940 au Québec, alors que les forces influentes étaient plutôt locales et restreintes. Par exemple, pour les villageois de Black Lake²⁸, l'identité socioculturelle de l'époque était sous l'emprise de la religion catholique, comme en témoigne le film *Mon oncle Antoine* (C. Jutra, 1971). Aujourd'hui, les influences internationales sont facilitées avec la mondialisation par les nouveaux réseaux de communications électroniques et la libre circulation des biens et des produits, y compris les produits culturels. Au Québec comme ailleurs, au fur et à mesure que la province s'ouvre au monde et que des changements sociaux surviennent (la Révolution tranquille, les mouvements féministes, les référendums), l'identité socioculturelle se transforme. Michel Euvrard, dans l'article « Quand la mer se retire », le résume avec éloquence :

[...] maîtres chez nous, Révolution tranquille, nationalisme, Rassemblement pour l'Indépendance Nationale, Mouvement Souveraineté-Association, Parti Québécois, ministère de l'Éducation, nationalisation de l'électricité, Manicouagan, Baie James, Crise d'octobre... pendant une vingtaine d'années, le Québec aura été porté par une vague qui charriait tout cela; et chacun, plus ou moins consciemment, se définissait par rapport à elle²⁹.

²⁸ Le village décrit dans *Mon oncle Antoine* (C. Jutra, 1971), qui est aujourd'hui connu sous le nom de Thedford Mines.

²⁹ Michel, EUVRARD, « Quand la mer se retire », dans *CinémAction*, n° 40, 1986, p. 27.

Les cinémas nationaux sont des sources d'influence parmi d'autres dans la construction identitaire des sociétés, mais ils portent néanmoins les traces et les indices de ces changements. C'est d'ailleurs ce que démontre la grande étude du cinéma français menée par Geneviève Sellier et Noël Burch : *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*³⁰. Les chercheurs ont analysé l'ensemble de la production des films français de ces années pour démontrer l'étroit lien entre cette période historique, marquée surtout par la Seconde Guerre mondiale, et la production cinématographique. Les conclusions de l'étude de Sellier et de Burch montrent comment les contraintes sociales liées à la guerre et les différentes décisions politiques ont affecté et transformé les représentations des rôles des femmes et des hommes, de même que les rapports qu'ils entretiennent entre eux dans les productions cinématographiques. L'approche des études culturelles utilisée par les auteurs et leurs travaux démontre toute la richesse de sens qu'il est possible de dégager d'une production cinématographique à l'égard des rapports de genre.

Les études de genre

Le féminisme repose « sur la conviction que les femmes subissent une injustice spécifique et systématique en tant que femmes, et qu'il est possible et nécessaire de redresser cette injustice par des luttes individuelles ou collectives³¹ ». L'identité sexuelle et les rapports de genre sont par conséquent au cœur des luttes féministes.

³⁰ Noël, BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, *op.cit.*, 399 p.

³¹ Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT *et al.*, *Introduction aux Gender Studies, Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Ouvertures politiques), 2008, p. 11.

Le terme « genre » est inventé par le scientifique John Money³² dans les années 1950 pour préciser et distinguer le masculin et le féminin chez les individus qui vivaient une « confusion » de leur identité sexuelle. Money invente donc un terme pour rendre compte d'une réalité jusque-là non nommée. Le genre (*gender*) se définit globalement comme le « sexe social non réductible au sexe biologique³³ ». Le système reproducteur mâle détermine ce qui relève du sexe masculin et le système reproducteur femelle, ce qui appartient au sexe féminin. Le genre, féminin ou masculin³⁴, est, quant à lui, une construction culturelle, voire « une façon première de signifier des rapports de pouvoir³⁵ », selon l'historienne Joan W. Scott. Ainsi, avant l'avènement du genre en tant que concept, l'attribution des rôles reposait sur la différence sexuelle. Par exemple, il était convenu que la « fragilité » conférée à l'identité sexuelle féminine justifiait de réserver aux femmes les tâches ménagères, et aux hommes, la gouvernance des sociétés en raison de leur « force » émanant de leur identité sexuelle mâle. Avec la conceptualisation du genre, une pensée féministe révolutionnaire s'élabore et reconnaît comme arbitraire l'attribution défavorable et opprimante des rôles pour les femmes. Le combat féministe s'engage alors pour une répartition des rôles plus égalitaire en société. Puis, de la lutte vers l'égalité viendra celle de l'équité, c'est-à-dire une reconnaissance de la différence en tant que telle dans les caractéristiques des genres, mais une différence non réductrice ni opprimante pour les femmes.

L'étude du monde contemporain sous l'angle du genre est donc à la fois une façon de démontrer les injustices faites aux femmes et les mécanismes qui les sous-tendent, en plus de permettre l'élaboration d'outils pour une transformation sociale non discriminatoire.

³² John Money (1921-2006), psychologue et sexologue, il cofonde *The Gender Identity Clinic* au Johns Hopkins Medical School en Nouvelle-Zélande.

³³ Stéphane LAVIGNOTTE, « Les Queer, politique d'un nouveau genre », dans Les panthères roses, *Les panthères roses*, [en ligne]. <http://www.lespantheresroses.org/theorie-queer.html> [Texte consulté le 6 février 2016].

³⁴ Cette binarité sera questionnée et dépassée avec les théories *queer* qui suivent à partir des années 1990.

³⁵ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p. 9.

Les études de genre prennent forme dans les années 1970 dans le courant de la seconde vague féministe³⁶; elles s'institutionnalisent d'abord aux États-Unis, puis plus lentement en Europe. Les études de genre s'inscrivent dans différents contextes, tantôt de manière intradisciplinaire (sociologie, philosophie), tantôt de manière interdisciplinaire. Par exemple, au Québec, elles se retrouvent dans des groupes de recherche féministe multidisciplinaire.

Quatre paradigmes traversent et encadrent les études de genre³⁷. Le premier consiste en une démarche anti-essentialiste qui révèle que l'« essence de la féminité » n'existe pas. Il s'agit là d'un désaveu à l'endroit du déterminisme biologique consacré par la phrase culte de Simone de Beauvoir: « On ne naît pas femme: on le devient³⁸ ». Dans son livre, Françoise Héritier précise :

Il ressort enfin des études biologiques et neurologiques les plus récentes que les tempéraments et les dispositions psychologiques et techniques des individus présentent plus de diversités interindividuelles que de diversité sexuée à l'aune des hormones³⁹.

Le second paradigme s'attarde à l'opposition relationnelle des sexes. Les hommes et les femmes sont considérés conjointement de façon dichotomique. Cette binarité des rôles sexuels non justifiables par la nature est établie

³⁶ L'histoire du féminisme a été périodisée par *vagues* pour qualifier les grands mouvements féministes. La première réfère principalement aux démarches féministes, et notamment à celles des suffragettes, qui vont mener aux droits de vote des femmes. La seconde vague, qui va balayer le Québec et le monde occidental à la fin des années 1960 et au début des années 1970, est réformatrice, mais plus révolutionnaire. Elle exige une égalité sine qua non entre les hommes et les femmes. Nombre de groupes se mettent en branle afin d'informer les femmes de leurs droits et d'améliorer leur condition de vie. Cette seconde vague est marquée par un vaste mouvement de féminisation dans plusieurs sphères sociales : politique, éducation, commerce, etc. La troisième vague est moins bien définie. Certains préfèrent parler de postféminisme. Néanmoins, ce qui se dégage principalement est une pluralité de discours. Les femmes cherchent comment parler d'elles sans discrimination, en tenant compte de l'expérience des femmes dans toutes leurs diversités : noires, immigrantes, pauvres, travailleuses du sexe, etc. Certains discours postféministes remettent même en question la pertinence du terme « femme » et défendent l'arbitraire de la division en deux genres distincts.

³⁷ Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT *et al.*, *Introduction aux Gender Studies. op.cit.*, p. 5.

³⁸ Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

³⁹ Françoise HÉRITIER, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Pommier : Cité des sciences et de l'industrie, (Coll. Le collège de la cité), 2005, p. 14.

universellement et elle structure les systèmes conceptuels ⁴⁰ . Ainsi, les associations relationnelles n'ont pas de valeurs dans l'absolu, leur attribution étant d'abord et avant tout culturelle. Si les valeurs tendent à changer, la norme, elle, est universellement masculine. Par exemple, dans les binômes fort/faible, actif/passif, « fort » et « actif » sont associés dans la culture occidentale à des valeurs plus positives que les vocables « faible » et « passif », plus généralement associés aux femmes, et négativement ou inférieurement connotés. En Inde, toutefois, le « passif » est valorisé par rapport à l' « actif », et c'est effectivement le « passif » qui est associé aux hommes. Comme le souligne Françoise Héritier, « [!]a valorisation ne dépend pas d'une définition objective des choses, mais de leur connotation sexuelle⁴¹ ».

Le troisième paradigme concerne précisément cette hiérarchisation dichotomique et sexuée. Le système social est patriarcal, et comme s'applique à le démontrer Christine Delphy dans *L'ennemi principal*⁴², les hommes, forts de leur domination hiérarchique, exploitent les femmes par leur corps et par leur travail. Bien que ce paradigme existe et fasse l'objet de plusieurs études féministes (dont celles de Delphy), il n'en sera que très peu question dans le cadre de mon travail d'analyse du cinéma québécois. Je discuterai plus loin et plus en détail de l'orientation féministe de ma recherche.

Finalement, le dernier paradigme met en relation les rapports de sexes et de genres avec les autres rapports politiques (au sens de rapport de pouvoir), en mettant en relief la complexité des différents enjeux et la multiplicité des catégories que sont la classe sociale, la race, l'âge. Cependant, toutes ces diversités catégorielles n'appréhendent pas l'expérience du genre et des rôles sexuels de la même manière.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴² Christine DELPHY, *L'ennemi principal*, Paris, Syllepse (Coll. Nouvelles questions féministes), 1998, 2 vol.

À la lumière de ces grands axes, il est possible de mieux cerner la notion du genre (*gender*) qui se définit « comme un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (homme/femme) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin)⁴³ ». C'est, par ailleurs, sur cette définition que s'appuiera ma réflexion et mon analyse des représentations des sexes et des genres dans le cinéma québécois. Je chercherai donc à savoir comment cette bicatégorisation hiérarchisée s'est mise en place, et surtout, par quel procédé elle est maintenue, puisque je m'intéresse davantage au processus de réitération qu'à la généalogie à proprement parler. Judith Butler, théoricienne féministe et *queer*, apporte à ce propos un éclairage incontournable avec la parution de son livre canonique, *Gender Trouble*⁴⁴, en 1990. Butler stipule que le genre, qu'elle nomme identité sexuelle pour ne pas le réduire systématiquement au féminin et au masculin, repose sur les préceptes d'une performativité :

Le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il prétend être... Il n'y a pas d'identité de genre derrière l'expression; cette identité est performativement constituée par les « expressions » mêmes qu'on dit être son résultat⁴⁵.

Ce concept de performativité, Butler l'emprunte à John L. Austin⁴⁶, plus particulièrement à sa théorie des actes de parole référant à ces paroles qui, du simple fait d'être prononcées, rendent aussitôt compte de la réalité qu'elles viennent d'exprimer. Par exemple, quand le curé proclame devant les deux époux : « Vous êtes maintenant mari et femme. », c'est un acte de parole :

On ne serait pas doté d'une sexualité masculine parce qu'on serait un être sexuel mâle, mais parce qu'on viserait à correspondre à l'idéal normatif de la masculinité, ce qui par là nous amènerait à réaliser une sexualité masculine. Le rôle définitionnel existerait ainsi préalablement à la réalité qu'il est censé

⁴³ Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT *et al.*, *Introduction aux Gender Studies*, *op.cit.*, p. 7.

⁴⁴ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

⁴⁵ Butler citée dans Bruno AMBROISE, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », dans *Raisons politiques*, n° 12 (avril 2003), p. 102.

⁴⁶ John L., AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points. Essais), 2002, 202 p.

définir et l'identité sexuelle propre à chacun ne serait que la réalisation différenciée qui, tout en se donnant pour naturelle, ne serait jamais que la réalisation d'une définition normative⁴⁷.

Ainsi, l'identité sexuelle ne proviendrait ni du genre qui est une construction, ni davantage du sexe qui est non constitutif, mais d'une volonté prescrite de correspondre à un « idéal normatif⁴⁸ ».

Les tenants des théories *queer* proposent de nouvelles identités qui s'éloignent des conceptions féministes plus traditionnelles, dont la volonté est d'abolir la distinction des genres. Au contraire, les théories queer défendent plutôt des « identités stratégiques », afin de mieux repenser les genres et les rapports de genre par le biais de variétés de perspectives⁴⁹. Pour David Halperin, il s'agit de

repenser les relations entre les comportements sexuels, les identités érotiques, les constructions du genre, les formes de savoir, les régimes de l'énonciation, les logiques de la représentation, les modes de construction de soi et les pratiques communautaires – c'est-à-dire pour réinventer les relations entre l'amour, la vérité et le désir⁵⁰.

Les identités sexuelles masculine et féminine, telles qu'elles se sont imposées – et s'imposent encore aujourd'hui –, ne sont qu'une norme qui, par le procédé de réitération, est devenue une réalité constitutive.

Les normes ne se soutiennent pas d'elles-mêmes; les identités de genre et les normes sous-jacentes doivent être constamment répétées, récitées, rejouées ou encore performées dans une sorte de rituel obsessionnel tragico-comique. C'est cette répétition nécessaire au maintien et à la reproduction de la structure qui ouvre selon Judith Butler la possibilité de ses inévitables ratés, de son déraillement, et qui constitue la condition de possibilité d'une politique du performatif et de la re-signification ancrée dans une politique de la subversion visant à dégager les possibilités concrètes de la production de formes de vie plus désirables⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Stéphane LAVIGNOTTE, « Les Queer, politique d'un nouveau genre », *art. cit.*

⁵⁰ David HALPERIN cité dans Stéphane LAVIGNOTTE, « Les Queer, politique d'un nouveau genre », *art. cit.*

⁵¹ Jérôme VIDAL, « À propos du féminisme. Judith Butler en France : Trouble dans la réception », dans *Mouvements*, n° 47-48 (avril 2006), p. 234.

Ainsi, au fil des ans, des discours et du cumul des savoirs, l'identité sexuelle masculine s'est proclamée supérieure et en droit de détenir le pouvoir. Autrement dit, cette norme est devenue une réalité, comme l'explique Ambroise : « Le pouvoir, parce qu'il est pouvoir, a les moyens de réaliser les normes qu'il pense comme naturelles et son discours va toujours tendre à créer ce qu'il dit⁵² ».

L'identité masculine passe par une prescription de dominance; son identité même passe par cette dominance. Parce que la norme le veut dominant, l'homme se fait dominant. La situation demeure similaire pour la femme. Ce n'est pas tant qu'elle veuille occuper le rôle de la dominée, mais c'est le rôle qui lui est assigné. Parvenir à renverser, ne serait-ce qu'à modifier ces rôles, constitue une bataille contre ce qui a été (est) établi comme naturel, c'est-à-dire une bataille contre un discours qui s'autoproclame comme vérité et qui distribue les identités. Malgré des lois sociales qui modifient les normes, malgré des luttes de discours, malgré des revendications, malgré de bonnes volontés de changement, il est difficile d'aller contre « nature » alors que celle-ci est construite par ceux qui la créent et qui en ont besoin pour s'identifier.

Les avenues possibles pour de réels changements sociaux proviennent de la marge, selon l'Américaine Judith Butler. Non seulement est-ce dans le *queer*, c'est-à-dire dans le non-normatif, qu'apparaît le non-déterminisme naturel, mais c'est ainsi que la norme peut fléchir: par la création d'autres identités sexuelles. Dans cet objectif de possible changement social, Butler s'oppose à Christine Delphy. Contrairement à Butler, Delphy affirme que le changement ne peut émerger que des femmes et que leur pouvoir s'enracine dans la dénonciation de l'injustice discriminatoire du système patriarcal. Ce serait alors la démonstration de la vastitude du système patriarcal qui pourrait donner des munitions aux femmes pour exiger des changements de politique sociale plus équitables, rapporte Jérôme Vidal⁵³.

⁵² Bruno AMBROISE, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *art. cit.*, p. 106.

⁵³ Jérôme VIDAL, « À propos du féminisme. Judith Butler en France : Trouble dans la réception », *loc. cit.*, p. 236.

À ces études de genre, les théories féministes du cinéma sont complémentaires et plus précises par rapport à mon sujet. En effet, elles permettent de mieux comprendre comment le cinéma articule le genre et les identités sexuelles et comment il les représente à l'écran.

Les théories féministes du cinéma

Au regard des théories féministes du cinéma, les théories de l'identité et de la différence sexuelle sont une des trois principales lignes directrices, avec les théories de la représentation et les théories de la réception, qui orientent l'essentiel des débats, selon les travaux de Patricia White⁵⁴ et Anneke Smelik⁵⁵. Bien que les théories de l'identité et de la différence sexuelle soient privilégiées dans le cadre de ma recherche, un bref survol de l'apport des deux autres axes théoriques apparaît essentiel.

Les théories de la représentation

En ce qui concerne les théories de la représentation, il faut remonter aux années 1970. Les films étaient alors considérés comme étant le reflet de la société (*Reflection Theory*). Ainsi, la façon dont les femmes étaient représentées traduisait le traitement qui leur était réservé dans la réalité sociale, « [s]elon les définitions des rôles acceptées par la société, que les films ont toujours reflétés au microscope⁵⁶ ». Les auteures féministes, dont Claire Johnston, Marjorie Rosen, Joan Mellen et Molly Haskell, s'attaquent au cinéma narratif classique⁵⁷ et orchestrent un important déplacement théorique. Elles démontrent, entre autres par l'analyse de la structure des films, qu'il s'agit non pas de la réalité, mais bien

⁵⁴ Patricia WHITE, « Feminism and Film », dans John HILL et Pamela CHURCH GIBSON [dir.], *The Oxford Guide to Film Studies*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 117-131.

⁵⁵ Anneke SMELIK, « Feminist Film Theory », dans Pam COOK et Mieke BERNINK [dir.], *Cinema Book*, London, British Film Institute, 1999, p. 353-365.

⁵⁶ Molly HASKELL, *La femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977, p. 13.

⁵⁷ Le cinéma narratif classique réfère ici au cinéma populaire hollywoodien de l'époque 1930-1960.

d'une construction idéologique, patriarcale en l'occurrence, et par conséquent d'une vision de la réalité qui contraint les femmes dans des stéréotypes (par exemple la femme fatale ou la mère de famille) qui tendent soit à les glorifier, soit à les marginaliser :

The sign "woman" can be analyzed as a structure, a code or convention. It represents the ideological meaning that "woman" has for men. In relation to herself she means no-thing⁵⁸.

Afin de contribuer à changer ce qu'elles considèrent être un préjudice sexiste à l'endroit des femmes, les chercheuses proposent de reconnaître et d'analyser le système patriarcal, d'en faire une relecture féministe et de favoriser le développement d'un contre-cinéma qui rectifierait l'image de la femme.

Selon Claire Johnston, le cinéma des femmes aurait le pouvoir, et même le devoir, d'être une forme de contre-cinéma, dans la mesure où il peut rejeter les contenus et les moyens de production à Hollywood⁵⁹. En ce sens, pour reprendre les mots de l'influente théoricienne Laura Mulvey, ce type de production transcenderait la *scopophilie*, ce plaisir du regard masculin actif sur le corps féminin passif, et éliminerait ce triple regard objectifiant (celui de la caméra, des spectateurs et du personnage) pour redonner aux femmes une importance propre. Selon Johnson, le travail des réalisatrices est à faire à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'industrie hollywoodienne. Elle en conclut que le cinéma doit être utilisé autant comme un divertissement que comme un outil politique et réfère, à titre d'exemple, au film *Dance, Girl, Dance* de Dorothy Arzner (1941), un hymne au pouvoir et à l'intégrité des femmes. C'est ainsi du moins que le film a été récupéré dans les années 1970 par les théories féministes⁶⁰. C'est donc sur le plan idéologique que ces films de femmes peuvent être qualifiés de contre-cinéma et non pas sur le plan formel. En effet, il faut distinguer ce mouvement de contre-

⁵⁸ Claire JOHNSTON, citée dans Anneke SMELIK, « Feminist Film Theory », *loc. cit.*, p. 354.

⁵⁹ Claire JOHNSTON, « Women's Cinema as Counter Cinema », dans Patricia ERENS [dir.], *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, New York, Horizon Press, 1979, p. 31-40.

⁶⁰ Louise COLE, « Dance, Girl, Dance », dans *Senses of Cinema*, n° 33 (2004), [en ligne]. http://sensesofcinema.com/2004/cteq/dance_girl_dance/ [Texte consulté le 15 février 2016].

cinéma féministe du concept de contre-cinéma, tel que le décrit Peter Wollen dans un article fondateur intitulé *Godard and the Counter Cinema : Vent d'Est*⁶¹ :

The attitude of counter cinema is against to the tradition of re-creating. As it creates the reality, it breaks off from its own reality and tries to lock up in the borders of virtual⁶².

Dans son texte, Wollen définit le contre-cinéma en opposition avec la domination idéologique et formelle du cinéma hollywoodien. Pour ce faire, il relève sept principes fondateurs du cinéma classique et en trouve les sept procédés inverses, lesquels caractérisent les films d'avant-garde⁶³.

Les théories de la réception

Dans les théories de la réception, les réflexions et l'attention se déplacent vers les spectateurs et la réception des films. De cette approche, Laura Mulvey s'avère être l'une des théoriciennes les plus souvent citées en raison de l'influence cruciale de son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁶⁴. Paru pour la première fois en 1975 dans la revue *Screen*⁶⁵, ce texte fondateur interroge non seulement la représentation de la femme dans le cinéma narratif classique et les structures narratives, mais innove par son étude de l'implication de la femme comme spectatrice⁶⁶. Laura Mulvey s'approprie les outils de la psychanalyse,

⁶¹ Peter WOLLEN, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'Est* », dans *Readings and Writings*, Verso, 1982, p. 79-91.

⁶² Hasan GÜRKAN et Rengin OZAN, « Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema ? », dans *Online Journal of Communication and Media Technologies*, vol. V, n° 3 (juillet 2015), p. 82.

⁶³ Parmi ces sept principes fondateurs, on retrouve le passage d'une narration transitive où domine la chaîne causale des événements, à une narration intransitive décousue. De l'identification aux personnages on se dirige vers une distanciation, et un manque de cohérence qui nous rend étranger au personnage. Également, le plaisir et la simplicité laissent leur place à l'inconfort et à la pluralité. Peter WOLLEN, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'Est* », *art. cit.* p. 79-91.

⁶⁴ Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, vol. XVI, n° 3 (1975), p. 6-18.

⁶⁵ *Screen* est une revue académique d'études cinématographiques et télévisuelles créée en 1969. D'envergure internationale, la revue combine essais scientifiques sur des débats en cours, rapports de recherche et critiques de livres sur tous les aspects touchant les études cinématographiques et télévisuelles tant d'un point de vue contemporain qu'historique et selon un large éventail de perspectives disciplinaires.

⁶⁶ Mulvey va revenir sur le caractère généralisant de sa thèse initiale dans les années quatre-vingt, en admettant qu'il était possible de mettre en scène un désir de femme d'un point de vue qui ne fut

particulièrement les concepts freudiens et lacaniens (par exemple, scopophilie, narcissisme, désir), pour saisir la logique des rôles sexuels. Par la dynamique des regards, elle explique que l'identification narcissique suppose une fusion imaginaire entre le sujet et l'objet, alors que le voyeurisme maintient une distance. Mulvey affirme que cette dynamique spectatorielle varie selon le genre :

Selon l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel. L'homme éprouve une certaine réticence à contempler l'exhibitionnisme de son semblable⁶⁷.

Au cinéma, l'homme est généralement représenté comme un sujet actif, qui fait avancer le récit, tandis que la femme est représentée comme un objet passif, qui suspend le récit. L'homme regarde alors que la femme est regardée. Cette différenciation des rôles sexuels et narratifs au sein du récit filmique encourage les spectateurs à s'identifier au personnage masculin pour satisfaire leur plaisir narcissique et à considérer la femme comme l'objet de son désir, un désir fondamentalement voyeuriste : « C'est sur elle [la femme] que le regard s'arrête, son jeu s'adresse au désir masculin qu'elle signifie⁶⁸ ». Ce partage est imposé aux spectateurs comme aux spectatrices, qui, toujours selon Mulvey, ne peuvent faire autrement que de s'identifier au personnage masculin. Dans le cinéma hollywoodien, essentiellement masculin, la femme est représentée à la fois comme un objet de désir et une menace de castration. Deux mécanismes de défense se présentent alors : d'une part, une démythification de la femme, voire une dévalorisation qui permet d'affronter l'angoisse; ou, d'autre part, un culte de la femme qui nie la peur en fétichisant l'objet menaçant, ce que confirme par ailleurs Mulvey :

Soit il [l'homme] travaille à reconstituer le traumatisme originel (scruter les mystères de la femme, chercher à les percer) ce qu'il compense en

pas « simplement masculin ». Laura MULVEY, « Afterword », dans Richard TAPPER [dir.], *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, London, New York, I.B. Tauris, 2002, p. 254-261.

⁶⁷ Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *CinémAction*, n° 67 (1993), p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

rabaissant, punissant ou sauvant l'objet coupable (un bon exemple de cette solution étant la problématique du film noir); soit il dénie complètement la castration en y substituant un objet fétiche ou en transformant en fétiche la figure représentée elle-même afin de la rendre rassurante plutôt que dangereuse (de là naît la surévaluation, le culte de la star féminine)⁶⁹.

Dans un cas comme dans l'autre, l'homme demeure le personnage dominant du récit filmique, alors que la femme se positionne dans le rôle de la dominée.

Les théories de l'identité et de la différence sexuelle

En ce qui concerne la principale approche, les théories de l'identité et de la différence sexuelle, elle s'inscrit dans le courant postmoderniste que l'on pourrait qualifier de « complexité fragmentée » par opposition à une « totalité cohérente », comme le suggère Germain Lacasse⁷⁰. Les théories dites de l'identification abordent la représentation et la position des spectateurs d'un point de vue structuraliste à l'aide de la sémiotique et de la psychanalyse entre autres. La réalité n'est alors plus reconnue comme objective; elle est désormais considérée comme une construction culturelle. Ainsi, la représentation cinématographique ne peut se comprendre que dans le cadre d'une culture donnée. Par conséquent, l'objectif n'est plus de montrer le déséquilibre entre les hommes et les femmes dans les représentations filmiques, mais plutôt de rendre accessibles les différents mécanismes menant aux constructions sociales qui défavorisent les femmes.

Avec cette approche, les spectateurs ne sont plus considérés comme une instance uniforme, définissable, indépendante et de surcroît stable, mais plutôt comme un sujet singulier et variable dans un contexte défini, comme l'explique ici Teresa De Lauretis : « For one thing, the film assumes that the female spectator may be black, white, red, middle-class or not middle-class, and wants her to have a place within the film, some measure of identification⁷¹ ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ Germain LACASSE, « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images », dans *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. VII, n° 1-2 (automne 1996), p. 167.

⁷¹ Teresa DE LAURETIS, « Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema », dans *New German Critique*, n° 34 (1985), p. 173.

Ce discours sur l'identité et la différence sexuelle rompt avec la position essentialiste : la féminité est avant tout une construction culturelle à laquelle les films contribuent, « participent à la construction des normes sexuées, à la "fabrique du genre" particulière à chaque société et à chaque période⁷² ». L'identité n'est alors plus basée sur la différence anatomique, ou même sur le genre; elle est plutôt perçue comme la somme des discours et des pratiques qui la représentent et la façonnent. Ces recherches sur l'identité féminine ouvrent la réflexion sur le genre et les rôles sexuels certes, mais aussi, notamment, sur l'identité raciale par exemple.

La théoricienne féministe du cinéma, Teresa De Lauretis, s'intéresse aux identités sexuelles à partir de l'étude des structures narratives. Dans son ouvrage *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*⁷³, l'auteur explique que les structures narratives sont définies par un désir œdipien. Elle soutient, en s'opposant aux thèses de Raymond Bellour, théoricien français du cinéma, que ce n'est pas le contenu narratif qui est œdipien, mais la structure narrative, c'est-à-dire la façon d'assigner les différences, de distribuer les rôles et d'attribuer les positions de pouvoir. Ainsi, le rôle principal des femmes dans le cinéma de fiction est de correspondre aux idéaux féminins des hommes. Le désir est celui des hommes envers la féminité. Cette structure soutient l'oppression et la violence faites aux femmes dans l'univers social, qui sont ensuite reproduites et reconduites par le récit filmique. Celui-ci est donc le vecteur d'un discours sexiste relatif au contexte sociopolitique et économique patriarcal. Les spectateurs, en consommant

⁷² Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, J. Vrin (Philosophie et cinéma), 2009, p. 10.

⁷³ Teresa DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press (Coll. A Midland Book), 1987, 151 p. Ce livre traite de la question du genre et examine sa construction à la fois comme représentation et comme représentation de soi par rapport à plusieurs types de textes, entre autres le cinéma. Voir aussi : *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 220 p. ; « Popular Culture, Public and Private Fantasies: Fertility and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly* », *Signs*, vol. XXIV, n° 2 (hiver 1999), p. 303-334 et David ALLEN et Teresa DE LAURETIS [dir.], « Theoretical Perspectives in Cinema », *Ciné-Tracts*, 1977, vol. I, n° 2 (été 1977), 92 p.

ainsi des histoires, avalisent à leur insu des structures qui vont à l'encontre du développement positif des femmes. Le récit reconfirme au final les conceptions morales, sociales, politiques qui ont construit les subjectivités traditionnelles.

Tania Modleski, pour sa part, concentre sa réflexion sur un réalisateur, Alfred Hitchcock, et plus particulièrement sept de ses films dans son livre *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (1989). Son étude porte sur la construction identitaire et les rapports entre les genres, et aborde aussi la question de la réceptivité. À l'aide principalement des outils de la psychanalyse, Modleski remet en question quelques stigmates féministes. Par exemple, elle stipule que les femmes, dans les théories de la réception, n'avaient pas seulement deux positions de spectatrices, soit des victimes qui se regardent être regardées, soit des victimes forcées de se travestir en empruntant la position de l'homme, mais bien une troisième voix qui est celle de l'insurgée par rapport au sort réservé aux femmes. En fait, Tania Modleski propose un changement de perspective dans la construction identitaire des spectatrices.

Un changement de perspective

Il m'apparaît évident que la cristallisation de la relation dominant-dominé est un enjeu central des luttes et des études féministes. Pour les études féministes du cinéma, la sous-représentation des femmes à l'écran, leurs représentations objectivées et stéréotypées, ainsi que leur déficit de pouvoir semble souvent rendre compte de leur statut de dominées alors que les hommes, avec leur premier rôle, leur surreprésentation et leur position de pouvoir, occupent la position des dominants. Ma réflexion questionne les fondements de cette dyade dominant/dominé dans la lecture des rapports de genre au cinéma et les effets de son utilisation comme un constat établi. Tout en demeurant dans une approche féministe, je veux démontrer que la sous-représentation des femmes au cinéma, leur déficit de pouvoir et leurs représentations objectivées et stéréotypées relèvent

plutôt d'une perspective narrative masculinocentriste que d'un rapport relationnel dominant-dominé.

Je définis plus loin ce qu'est la perspective narrative, mais je tiens à préciser d'emblée le sens du terme « masculinocentrisme », que je tiens d'abord à différencier du masculinisme, vocable controversé depuis son apparition en 1931⁷⁴ :

Le masculinisme est une mouvance réactionnaire qui s'oppose au changement social porté par le mouvement féministe. Il défend une vision traditionnelle de la famille et des rapports sociaux entre les sexes [...] Certains masculinistes se cachent sous des dehors conciliateurs, et disent souhaiter repenser la place des hommes dans la société [...] Qu'on le nomme masculinisme ou hominisme, ou qu'on tente de le faire passer sous couvert d'un discours de gauche, pour nous ce mouvement reste le même, un mouvement réactionnaire, rétrograde, voire misogyne et anti-féministe⁷⁵.

Le masculinisme étant tantôt relié à un mouvement anti-féministe, tantôt à une idéologie patriarcale, j'y préfère le terme masculinocentrisme, moins négativement et confusément connoté, que je définis comme étant un intérêt restrictif porté aux hommes, à leur identité, à leur condition et à tout ce qui y interfère, sans pour autant déroger du point de vue des hommes.

Ce changement de point de vue sur les rapports homme-femme pourrait sans doute contribuer à offrir un nouvel angle d'observation, en proposant d'autres avenues que la logique unique de la femme passive et victime, et de l'homme abusif et dominant, qui jalonne les études féministes du cinéma. Il s'agit donc d'un angle nouveau qui, à l'instar de la troisième voix de spectatrice, celle de l'insurgée proposée par Tania Modleski, pourrait reconnaître le pouvoir des femmes d'agir et de se sortir d'une position de victimisation trop souvent stérile, et de revendications

⁷⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁵ Ce texte est tiré de La Coalition antimasculiniste. Il s'agit d'un regroupement féministe qui organise des ateliers d'information, des manifestations, un contre-congrès, produit et diffuse des pamphlets et des tracts et obtient une certaine visibilité dans les médias. Le texte est cité dans un article de Francis DUPUIS-DÉRI, « Le "masculinisme" : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », dans *Recherches féministes*, vol. XXII, n° 2, 2009, p. 104.

à sens unique pour lesquelles les hommes sont réduits à un rôle tout aussi réducteur que celui de femmes-victimes, plus précisément d'hommes dominants cherchant à obtenir le pouvoir au détriment des femmes. Afin de bien faire comprendre mon hypothèse et sa portée, il convient de définir les termes et les éléments qui la constituent ainsi que les outils qui me permettront de rendre compte de ma recherche et de ma réflexion.

LES OUTILS D'ANALYSE

L'analyse filmique stylistique

En études cinématographiques, l'analyse filmique stylistique explore la plastique de l'image et du son (cadrage, lumière, couleur, contraste, articulation des avant et des arrière-plans, placement et déplacement des corps, orientation des regards, timbre, intensité du son), les paramètres du plan (point de vue, durée, mouvement de caméra, champ/hors-champ, profondeur de champ), les paramètres de la scène (montage, scénographie, configuration de l'espace) et les paramètres du film (structure du récit, distribution des savoirs, progression narrative et évolution des personnages). Dans le cadre de cette recherche, je me concentre sur les éléments structurels les plus pertinents pour me permettre de sonder l'inscription de la culture québécoise dans ses rapports de genre dans les films québécois. Pour ce faire, il s'agit de privilégier, parmi tous les outils offerts de l'analyse stylistique, ceux qui concernent spécifiquement le contenu narratif. À ce titre, le dispositif narratif et la perspective et la voix narratives sont les plus appropriés.

Le dispositif narratif

Selon Francis Vanoye⁷⁶, le dispositif narratif réfère aux formes expressives de contenu, organisées pour susciter l'intérêt et l'émotion des spectateurs. Le contenu, toujours selon Vanoye⁷⁷, est amalgamé au sujet du film (le résumé de l'anecdote), soit du point de vue idéologique des auteurs (qu'il soit conscient ou latent), soit au sens qui se dégage de l'histoire. Pour Jean Mitry, le sujet est « le contenu latent, ce qui est signifié tout au long sans être jamais explicité ni même explicite et qui se dégage peu à peu dans la conscience des spectateurs. Le

⁷⁶ Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Armand Colin (Coll. Armand Colin cinéma), 2008, p. 63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

contenu est à la fois l'intrigue et le sujet⁷⁸ ». L'intrigue se définit plus spécifiquement, selon Mitry, comme « les événements qui nous permettent d'entrer en contact avec des êtres choisis, la suite des expériences qu'ils sont amenés à vivre et qui les révèlent tant à nous-mêmes qu'à leurs propres yeux⁷⁹ ».

Les formes expressives sont nombreuses et diverses. Parmi les plus anciennes se trouvent les formes épiques et dramatiques, les classiques, le modèle hollywoodien (ou les modernes) comme la forme spéculaire, qui consiste à raconter un film dans le film. Ces formes expressives représentent le squelette de l'œuvre, ses différents mouvements. Elles assurent la cohérence et les qualités dramatiques du récit, afin de susciter, chez les spectateurs, des émotions.

Pour cette étude, trois grandes formes expressives sont retenues. Bien que présentées sous un angle plutôt scénaristique, elles seront néanmoins utilisées comme outil d'analyse filmique exclusivement, à partir du matériau cinématographique. La première forme est celle du monomythe, inspirée de la mythologie de Joseph Campbell (1904-1987), éminent chercheur, anthropologue et professeur américain qui n'entretenait aucun lien particulier avec le cinéma. Ses principaux centres d'intérêt et de recherche étaient plutôt la mythologie et les religions. Campbell cherchait à comprendre le sens du langage des symboles des ancêtres par le biais de la psychanalyse, qui était, selon lui, l'approche la plus appropriée pour déchiffrer et comprendre le véritable sens des messages symboliques du passé. Ses recherches l'amènèrent à la thèse du monomythe, l'idée, en somme, selon laquelle toutes les religions découlent d'un seul et même mythe. C'est par le biais de l'étude des histoires folkloriques et mythologiques qu'il retrace et expose ce mythe fondateur. Le fruit de ses recherches sont exprimés dans son livre phare *The Hero with a Thousand Faces*⁸⁰, publié pour la première

⁷⁸ Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Septième art), 2001, p. 455-456.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 455.

⁸⁰ Joseph CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*. New York, Meridian Books, 1949, 416 p.

fois aux États-Unis en 1949. L'ouvrage sera traduit en français en 1978 sous le titre *Le héros aux mille et un visages*⁸¹.

Christopher Vogler⁸², écrivain américain et producteur de films, considère les différentes étapes constitutives du mythe décrites par Campbell comme une structure narrative filmique. Il en fait largement la promotion en constituant un bref résumé (un guide) qui se veut une source d'inspiration pour de célèbres personnalités du milieu du cinéma, dont les plus connues sont Georges Lucas et Steven Spielberg. Pour Vogler, si, comme Campbell l'avance, toute histoire n'est que la déclinaison d'une seule et même histoire, c'est-à-dire un monomythe, en calquer la structure de base s'avère un moyen efficace pour établir le contact avec un large public déjà formé pour reconnaître les éléments intégrés en lui. En se réappropriant le travail de Campbell, Vogler se permet d'élaguer quelques étapes de l'ouvrage de base pour mieux l'adapter au médium cinématographique, ne retenant que dix étapes séparées en trois phases : le départ, l'initiation et le retour.

La phase du départ se divise ainsi : « Le monde ordinaire » et « Le monde extraordinaire ».

Les temps sont durs et le pays semble sans vie. Notre peuple s'affaiblit sous nos yeux chaque jour davantage, mais un petit nombre d'entre nous est animé d'une énergie inébranlable. [...] Vous allez entreprendre un voyage pour rendre vie et santé à votre tribu, une aventure dont une seule chose est sûre, c'est que vous en sortirez changés⁸³.

Le monde ordinaire est celui qui demande à être transformé. C'est le monde dans lequel arrivera le héros et où il entendra « L'appel de l'aventure », appel qu'il refusera dans un premier temps (« Le refus de l'appel »). Puis, à la suite de « La rencontre avec le mentor », il acceptera sa mission et s'ensuivront différentes

⁸¹ Joseph CAMPBELL, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1978, 369 p.

⁸² Christopher Vogler a entre autres travaillé pour Disney, Warner Bros et Fox en tant que consultant en scénarisation.

⁸³ Christopher VOGLER, *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris, Dixit et EICAR (École internationale de création audiovisuelle et de réalisation) (Coll. Dixit formation), 2002, p. 77.

étapes initiatrices : « Le passage du premier seuil », « Les tests – les alliés – les ennemis », « Le cœur de la caverne » et « L'épreuve suprême ». Puis viendra « La récompense » et, enfin, « Le chemin du retour » avec « La résurrection » et « L'élixir », c'est-à-dire le nouveau pouvoir du héros acquis au cours de son voyage.

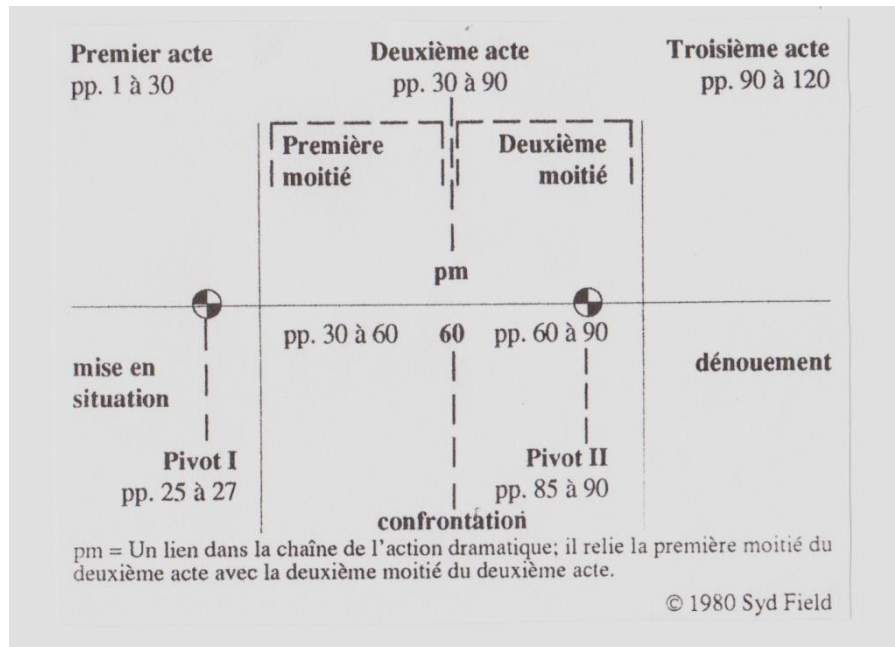
La deuxième forme est celle d'un bonze du cinéma hollywoodien, Syd Field⁸⁴, qui reprend les grandes règles de la dramaturgie aristotélicienne qu'il adapte aux exigences audiovisuelles et aux contraintes temporelles des films. Il met en forme un schéma pointu et précis jusque dans le minutage des différentes parties d'une œuvre cinématographique. Syd Field expose largement l'importance de la structure narrative qu'il définit comme étant « ce qui relie les parties au tout, ce qui est assemblé de façon systématique⁸⁵ ». Field propose un schéma conceptuel qui tire son origine des films qui connaissent un grand succès auprès d'un vaste public. La structure narrative n'est pas le seul élément dont traite Field pour parvenir à réaliser un film à succès, mais il en constitue le fondement essentiel et déterminant.

Le paradigme de Field se divise en trois parties, plus précisément trois actes : *commencement*, *milieu*, *fin*, ou *mise en situation*, *confrontation* et *dénouement*, une décomposition analogue à celles que font Vogler et Campbell.

⁸⁴ Syd Field est l'auteur de livres à succès sur la scénarisation *The Screenwriter's Workbook* (1997) et *The Screenwriter's Problem Solver* (1998) traduits et publiés en 29 langues.

⁸⁵ Syd FIELD, *Le guide du scénariste*, Montréal, Les éditions Merlin (Coll. L'art d'écrire), 1991, p. 26.

Tableau 1. Le paradigme de Field⁸⁶



La mise en situation est un lieu, un temps et un environnement déterminés dans lesquels évolue un personnage caractérisé à la fois sur le plan professionnel, personnel et privé. Le protagoniste a un besoin dramatique, un point de vue précis sur le monde, du moins sur ce dont il est question (sujet) dans l'histoire, de même qu'une attitude (positive, négative, condescendante, etc.). La mise en situation est d'une durée d'environ 30 minutes, pour un film de 120 minutes, et elle se termine avec le premier pivot. Ce dernier est un revirement de situation qui modifie le cours des choses, force la transformation de la vie du personnage. Ce premier pivot déclenche un besoin dramatique chez le personnage; il le plonge dans une confrontation pour satisfaire sa nouvelle quête maintenant révélée. Le déroulement progresse afin de répondre à la question dramatique. Le personnage entre donc dans la deuxième partie du paradigme. Il fait alors face à différentes situations et à divers obstacles. Les deux principaux pivots sont respectivement situés aux alentours de la soixantième minute pour un film de deux heures, au point médian, et vers la quatre-vingt-dixième minute, qui constitue la fin du second acte. Le

⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

premier pivot, au point médian dans la chaîne causale proposée par Field, représente un évènement qui permet de lier les deux parties de la confrontation ainsi scindées. Quant au second pivot, il plonge le protagoniste dans une situation dont il semble qu'il ne pourra se sortir indemne. Finalement, le dénouement apportera une solution inattendue (mais possible) et l'impasse sera ainsi dénouée. Le personnage aura atteint son but, répondu à la question dramatique en quelque dix ou vingt minutes pour une histoire racontée en deux heures.

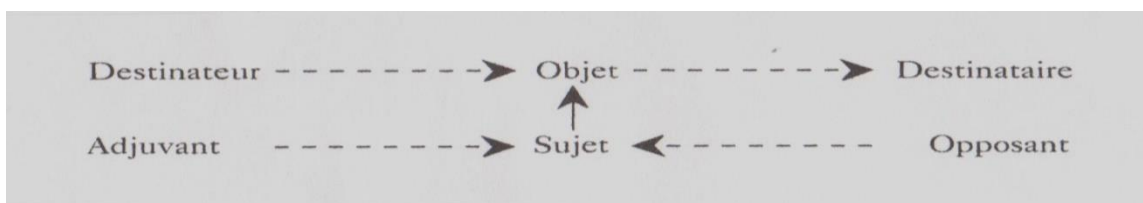
La troisième forme retenue est celle du Français, Pierre Jenn, maître de conférences à l'université de Paris 1 et scénariste, décédé prématurément dans les années 1990. Jenn réfère également à Aristote, mais aussi à la psychanalyse. En effet, Jenn apporte un élément structurel nouveau, non abordé par Vogler et Field : la proposition dramatique et la proposition thématique. Ces deux propositions, miroir l'une de l'autre, construites en trois phases, toujours les mêmes (*exposition, développement et dénouement*), servent de fil conducteur à l'action. Selon Jenn, le fondement de toute œuvre dramatique est l'action et celle-ci a pour moteur une intention. La proposition dramatique est l'action et la proposition thématique, l'intention. L'alliance des deux propositions forme l'unité dramatique. Inspiré d'Aristote, Jenn précise qu'une œuvre dramatique solide ne propose qu'un duo de propositions principales (dramatique et thématique). Ainsi, s'il y a mise en place d'autres propositions, elles doivent être reléguées aux intrigues secondaires.

La proposition dramatique s'énonce selon une maxime qui n'est pas forcément porteuse de valeurs universelles, mais qui doit certainement refléter les convictions profondes de l'auteur. Puisqu'elle est l'essence de l'action du film, la proposition sous-entend le personnage, le conflit et le dénouement. Par exemple, Jenn cite les propositions dramatiques de deux films largement étudiés. Le premier, *North By Northwest (La Mort aux trousses)* d'Alfred Hitchcock, réalisé en 1959 : « Il faut d'abord découvrir les règles d'un jeu pour pouvoir ensuite y

gagner⁸⁷ ». Le deuxième, *Sunset boulevard (Boulevard du crépuscule)* de Billy Wilder, réalisé en 1950 : « Le manque de discernement conduit à l'échec⁸⁸ ».

La proposition thématique est le complément essentiel à l'action. Une voiture qui roule sur l'autoroute constitue une action, mais le sens de cette action ne prend forme que dans l'intention de celui qui conduit cette voiture. Ainsi, le conducteur peut vouloir se balader pour se changer les idées, se sauver pour éviter de faire face à ses responsabilités, voire se tuer pour en finir avec une souffrance insupportable. La proposition thématique donne le sens à la proposition dramatique qui est à la base polysémique. Le sens, comme le choix de l'action, dépend des intentions mêmes de l'auteur. En résumé, ces dernières, c'est-à-dire les intentions de l'auteur, seront incarnées dans une proposition dramatique, voire dans la quête même du personnage. Jenn décrit cette unité de relation par le biais d'une lecture psychanalytique du schéma actantiel de Greimas, une structure sémantique archétypale inspirée des travaux de Propp sur le conte et de ceux de Souriau sur le théâtre.

Tableau 2. Le schéma actantiel de Greimas⁸⁹



Le sens, selon Greimas, est inhérent à la nature de la structure qui compte six actants, lesquels peuvent désigner un ou plusieurs personnages ou des institutions : le destinateur (porteur de la loi), le sujet (porteur d'un désir), l'objet (la source de désir), l'adjuvant et l'opposant qui, respectivement, soutiennent et

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹ Pierre JENN, *Techniques du scénario*, Paris, Femis (Coll. Écrits/Écrans), 1991, p. 21.

s'opposent à la quête de l'objet par le sujet. Jenn retient les trois actants principaux, le destinataire, le sujet et l'opposant, qu'il associe aux trois éléments de la Seconde topique de Freud (Ça, Moi et Surmoi)⁹⁰. Ainsi, la structure des récits représenterait une parabole d'un conflit psychique⁹¹, celui de l'auteur, et par procuration celui des spectateurs. Cette structure entraîne donc des conflits qui demandent à être résolus. Cette issue se trouve dans le dénouement et conduit à la catharsis qu'Aristote décrivait déjà comme une purification, une décharge des tensions conflictuelles ayant pour effet un sentiment de bien-être : « la *katharsis* semble donc résider en partie dans cette faculté paradoxale de transformer des sentiments désagréables en plaisir⁹² ». Les spectateurs, en s'identifiant au héros d'un film, se voient eux aussi déchargés de leurs tensions par le biais de cette procuration.

De ces trois formes narratives différentes se dégagent une structure de base commune. Pour paraphraser Isabelle Raynauld⁹³, le plus petit dénominateur commun du récit s'expose en trois parties : un état initial, une transformation de cet état et la mise en place d'un nouvel état. La transformation de l'état initial procède par l'arrivée d'un certain besoin, qui peut être de différentes natures (physique, physiologique, psychologique, philosophique, existentialiste, etc.). Cette transformation place le protagoniste dans une forme de manque qu'il cherche d'emblée à combler.

⁹⁰ La seconde topique de Freud comprend trois instances : le Ça, le Moi et le Surmoi. Le Ça (*Es*) constitue la matière brute de l'individu avant qu'il ne s'organise. « Il n'y a pas de notion de bien ou de mal, de temps ou d'espace, de jugement de valeurs, de morales, etc. ». Sans logique, pulsionnel, inaccessible à la conscience, le Ça obéit au principe de plaisir. Le Moi (*Ich*) est le médiateur, la partie consciente. Il répond au principe de réalité et gère les tensions par le biais de différents mécanismes de défense (refoulement, régression, rationalisation, sublimation, etc.). Le Moi constitue la personnalité sociale de l'individu, sa conscience d'être. « Il se constitue par l'expérience, et par identification aux autres, c'est ce qui est le plus unifié, homogène et logique. » Le Surmoi (*Über-Ich*) est l'héritant du Ça. « Il se construit par identification, au cours de l'enfance (dans un premier temps, identification aux parents, puis par la suite, aux références culturelles et sociétales) : il est l'*intérieurisation des règles de vie* ». Il est le surveillant du Moi, la conscience morale qui gère les écarts par la censure, les remords et la culpabilité. Voir l'article « Les topiques de Freud », dans *Psychanalyse 21*, [en ligne]. <http://psychanalyse-21.psyblogs.net/2014/01/les-topiques-freudiennes.html> [Site consulté le 6 février 2016].

⁹¹ Pierre JENN, *Techniques du scénario*, op. cit., p. 25.

⁹² ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 41.

⁹³ Isabelle RAYNAULD, *Lire et écrire un scénario : Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma/Arts visuels), 2012, p. 88.

À l'instar de la vie réelle où les êtres humains sont mus par des désirs, les personnages fictifs sont aux prises avec un certain nombre de besoins desquels des objectifs prennent forme, des quêtes, tous des synonymes pour signifier des désirs plus ou moins ardents selon l'importance du manque à combler. Les humains conjuguent avec d'innombrables petits et grands besoins, alors que les personnages se concentrent sur un nombre beaucoup plus réduit de désirs. D'ailleurs, la narration dans sa forme classique raconte généralement le parcours d'un protagoniste (personnage central, le héros) qui cherche à assouvir un seul désir, lequel est très important. Yves Lavandier identifie quelques caractéristiques qui donnent leur efficacité dramatique aux objectifs⁹⁴. D'abord, cet objectif, la quête du protagoniste, est connu des spectateurs. À cela s'ajoute un enjeu important, c'est-à-dire que si celui-ci devait échouer dans sa quête, il risquerait de perdre quelque chose de fondamental. De plus, cet objectif, bien qu'il soit potentiellement réalisable, demeure néanmoins difficilement accessible et implique un important investissement de la part du protagoniste.

D'autres formes narratives existent. Elles peuvent traiter les quêtes de plusieurs protagonistes plutôt que de se concentrer sur un seul personnage. Par exemple, un groupe de personnages peut évoluer vers un même objectif. Dans *Full Monty* (P. Cattaneo, 1997), un groupe de chômeurs britanniques préparent un spectacle à l'image des Chippendales (un striptease sur scène) pour palier leur manque de revenus. Parfois, la quête est plus évanescence, comme la recherche d'un épanouissement personnel, qui ne s'incarne pas dans des actions concrètes. C'est le cas des *road movies* en général. Un dispositif narratif mettant en scène plusieurs personnages qui possèdent des quêtes différentes et qui vont ou non se rejoindre est une autre organisation possible du récit. Dans *Sideways* (A. Payne 2005), par exemple, deux amis, Miles et Jack, bons copains mais totalement différents l'un de l'autre sur tous les plans, décident de faire la route des vins avant le mariage de Jack.

⁹⁴ Yves LAVANDIER, *La dramaturgie*, Cergy, Le clown et l'enfant, 2007, p. 58.

Les quêtes peuvent être davantage d'ordre dramatique ou thématique, général ou local. Une quête dramatique se traduit par un objectif concret à atteindre. Par exemple, les personnages des *Boys* ont pour objectif de gagner des parties de hockey. La quête thématique relève d'une démarche plus abstraite, à l'exemple de l'épanouissement personnel. C'est précisément la quête du commandant Piché dans *Piché : entre ciel et terre* au moment d'entreprendre sa thérapie pour soigner son alcoolisme. Les quêtes sont dites générales quand elles traversent une grande partie de l'histoire (ou toute l'histoire) et locales quand elles se concentrent sur une ou quelques scènes, voire une séquence. Par exemple, dans *La grande séduction*, l'objectif général est d'inciter un docteur à venir s'installer à Saint-Marie-la-Mauderne, mais l'histoire est parsemée de nombreuses quêtes ponctuelles, dont celle de faire croire aux inspecteurs que le village compte deux fois plus d'habitants, en déplaçant les villageois en douce d'un endroit à l'autre pour simuler que deux salles sont pleines au même moment, alors qu'il s'agit en fait des mêmes gens.

C'est parce que le désir n'est pas comblé dans l'immédiat et que les démarches pour y parvenir ne sont pas simples que se développe le récit. Les quêtes des personnages représentent les moteurs des narrations; elles font avancer l'histoire. Les obstacles à la résolution des quêtes engendrent les actions des personnages et, au final, leurs transformations. C'est cet espace temporel et émotionnel entre le désir et sa satisfaction qui permet le déploiement du récit.

La perspective narrative (focalisation)

Gérard Genette différencie la perspective narrative de la voix narrative : « La perspective est un mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif⁹⁵ ». Vanoye résume ce mode par l'expression « Qui voit ? », c'est-à-dire qui est, ou qui sont les personnages qui orientent la

⁹⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1972, p. 203.

perspective narrative⁹⁶. Autrement dit, ce qui est raconté est vu selon le point de vue de qui ? C'est la focalisation.

Quelle est la distance entre les faits et celui qui les narre ? La focalisation zéro, c'est-à-dire la non-restriction à un ou à des personnages spécifiques, c'est le non-point de vue. Un narrateur omniscient fait part de plus d'informations que ce que connaissent les personnages. Au contraire, lorsque ce qui est raconté se concentre sur le point de vue d'un personnage, uniquement sur ce que ce dernier voit, vit et ressent, il s'agit d'une focalisation interne. Elle peut être fixe, c'est-à-dire qu'elle se restreint à un seul et même point de vue, un seul et même personnage. Elle peut aussi être variable. Le point de vue demeure restrictif bien qu'il passe d'un personnage à un autre. La focalisation interne multiple signifie, quant à elle, que les mêmes faits sont narrés selon différents points de vue, mais toujours de façon restrictive. Le troisième type de focalisation est externe. La focalisation externe est similaire à la focalisation interne, c'est-à-dire restrictive à un seul point de vue. Mais alors que la narration interne passe par le personnage, la narration externe se fait sur le personnage, comme un « témoin innocent⁹⁷ » qui décrirait seulement ce qui se voit et s'entend sans qu'il soit possible, pour les spectateurs, d'accéder à ses pensées comme dans la focalisation interne. Enfin, notons qu'au cours d'un récit filmique, la perspective narrative peut varier, passant d'une focalisation zéro à une focalisation interne ou externe.

La voix narrative

La voix narrative réfère à l'instance narrative « Qui parle ? ». Qui sont le ou les narrateurs d'une histoire ? La narratologie propose un modèle conceptuel intéressant. Cette science s'intéresse au fonctionnement du récit, c'est-à-dire comment le film est raconté. La narratologie s'inspire des travaux de Gérard Genette qui a cherché à comprendre comment les narrateurs laissent leurs traces dans le récit. Dans la théorie littéraire, le narrateur apparaît comme une instance à

⁹⁶ Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma/Arts visuels), 2005, p. 140.

⁹⁷ Gérard GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 141.

ne pas confondre avec un être marqué d'une identité précise. De fait, un auteur, Albert Camus par exemple, produit dans *L'étranger* (1942) un récit dans lequel il met en place une instance narratrice dénommée « le narrateur ». Bien que ce dernier s'exprime au « je », « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.*⁹⁸ », il ne doit pas être confondu avec l'auteur, Albert Camus. Le narrateur peut être incarné ou non incarné. Par exemple, le narrateur au « je », comme dans *L'étranger*, est incarné. Il existe dans le récit, il parle, il raconte quelque chose, son histoire et son vécu. Le narrateur non incarné est le narrateur porté par une voix à la troisième personne, un narrateur qui ne tient pas de rôle direct dans le récit. Si la présence d'un narrateur non incarné est plus difficilement décelable, donnant ainsi au lecteur une plus grande impression d'objectivité, elle n'en demeure pas moins présente et tout aussi fictive. C'est à ces narrateurs non incarnés que Genette s'est surtout intéressé. Il a par ailleurs remarqué qu'ils parvenaient à laisser leurs traces par l'attitude qu'ils démontraient, entre autres envers les éléments qu'ils racontaient, ou par un jeu de connivence avec le lecteur, ou en posant dans le texte des jugements sur l'univers diégétique du récit.

Les chercheurs spécialisés en narratologie filmique, dont André Gaudreault et François Jost, parmi les plus influents de cette discipline, se sont inspirés des recherches de Genette, et plus particulièrement des conceptions de la narration pour appliquer, adapter et développer ses résultats à l'univers narratif cinématographique. Tout d'abord, ils remarquent que pour le média cinéma, il existe deux éléments structurants importants : d'un côté, les effets de la double médiation narrative et des interventions des narrateurs à différents niveaux; et de l'autre, les fonctions et les responsabilités des narrateurs. C'est ainsi que Jost et Gaudreault parlent d'une double médiation narrative, car le récit cinématographique se dédouble en récit oral et en récit image-son (récit audiovisuel), lesquels s'enchâssent l'un et l'autre : « [Le cinéma] utilise ces cinq

⁹⁸ Il s'agit de l'incipit de *L'étranger* d'Albert CAMUS, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 2013, 183 p.

matières de l'expression que sont les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique, et qu'il est au moins, on l'a dit, un double récit⁹⁹ ».

C'est dire que pour un même récit, le film présente deux instances narratrices. La première est l'instance responsable des paroles; elle est désignée comme le narrateur second ou explicite. Explicite, car le ou les narrateurs sont présents à l'écran pour raconter l'histoire. La seconde instance est celle responsable des images (et du son); c'est le narrateur implicite. Implicite, car sa présence est discrète, voire invisible, mais néanmoins sa participation au récit demeure active¹⁰⁰.

En ce qui concerne la voix narrative seconde (ou narrateur explicite), il est nécessaire d'ajouter quelques précisions. L'instance narratrice explicite peut être intradiégétique ou extradiégétique. Elle est dite intradiégétique quand le narrateur fait partie du monde raconté, porté par un personnage présent dans l'histoire, par opposition à extradiégétique, alors que l'instance narrative ne fait pas partie du monde raconté, qu'elle n'est pas incarnée par un personnage apparaissant à l'écran. « Le narrateur implicite, c'est celui qui "parle" cinéma au moyen des images et des sons; le narrateur explicite lui ne raconte qu'avec des mots ¹⁰¹ », précisent Gaudreault et Jost. De plus, une instance narrative intradiégétique peut être homodiégétique ou hétérodiégétique. Dans le premier cas, le personnage prend part à l'histoire, et dans le second cas, il reste à l'écart. Dans le film *Léolo* (J.-C. Lauzon, 1992), le narrateur est désigné comme intradiégétique, car c'est la voix de Léolo devenu grand qui raconte l'histoire. Le narrateur est cependant hétérodiégétique, car il ne participe pas directement (sous les yeux des spectateurs) à ce qui est développé, l'histoire étant racontée au passé alors qu'il était enfant. Le narrateur implicite, quant à lui, est l'instance responsable de montrer le ou les narrateurs explicites qu'ils soient intra/extradiégétiques,

⁹⁹ André GAUDREULT et François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 49.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 48.

homo/hétérodiégétiques, ainsi que la mise en images du récit. Il est donc responsable de tous les éléments narratifs du récit cinématographique.

Le rapport qu'entretiennent ces deux instances narratives (narrateurs explicite et implicite) connote inévitablement le récit. D'ailleurs, leurs relations peuvent devenir très complexes et teinter de façon plus ou moins subtile le récit. Les différentes connotations du récit peuvent provenir de l'adéquation ou de l'écart qui existe entre le récit oral d'un personnage (narrateur explicite) et le récit audiovisuel du narrateur implicite. Toutefois, un certain écart est inévitable puisque le récit audiovisuel est plus riche en informations que la narration explicite (appelée aussi sous-narration), et ce, même si les spectateurs conviennent de considérer la mise en images et en son comme la transposition du récit oral. La connotation peut aussi émerger de la distorsion entre les deux versions des instances narratives. C'est alors le narrateur implicite qui a préséance et qui peut valider ou invalider le récit de la sous-narration, ou contribuer à le démystifier. À l'évidence, les rapports se modulent selon que le narrateur second est extradiégétique ou intradiégétique et homo ou hétérodiégétique.

Le narrateur implicite est plus difficile à appréhender parce que sa source de production est moins évidente à déterminer que celle du narrateur explicite. Gaudreault et Jost s'appliquent néanmoins à expliciter le rôle que joue l'instance narrative implicite dans les productions audiovisuelles. Par exemple, des images qui révèlent autres choses que ce que dit le propos¹⁰² :

Si le spectateur n'avait pas été sensible à l'énonciation, s'il avait effacé mentalement les procédés propres au langage cinématographique, il se trouve rappelé à l'ordre : au-dessus – ou à côté – de ce narrateur verbal (explicite, intradiégétique et visualisé) qu'il croyait « sur parole », il y a donc un grand imagier filmique (implicite, extradiégétique et invisible), qui manipule l'ensemble du lacin audiovisuel¹⁰³.

¹⁰² *Ibid.*, p. 46.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 47.

Pour bien le comprendre le narrateur implicite, il faut référer à *La république* de Platon. Le philosophe grec distingue du récit théâtral et du récit oral la *mimesis* et la *diégésis*. La *mimésis* est la représentation du récit (de l'action) par les acteurs, et ce, sans intermédiaire, tandis que la *diégésis* est le récit oral de l'action par un narrateur. Cependant, dans le cas d'un récit filmique, la narration d'évènements visuels et sonores ne peut être considérée comme une simple *mimesis*. En effet, le récit est à la fois une monstration, c'est-à-dire l'actualisation de l'action (*mimesis*) par l'intermédiaire de la mise en scène (Qui fait quoi, où et comment ?), une mise en cadre (Quelle portion de la mise en scène est retenue, dans quelle échelle et sous quel angle ?, etc.) et, finalement, un agencement de plans. Le rôle du narrateur implicite implique donc à la fois la monstration (mise en scène, mise en cadre et mise en relation avec les narrateurs explicites) et la narration qui prend en charge le montage (choix des plans). Cette pluriponctualité narrative constitue la spécificité du cinéma, de même que la plurivocalité, la relation des narrateurs explicites et implicites. Cette instance supérieure qui organise ces niveaux d'articulation que sont la pluriponctualité (monstration, narration, montage) et la plurivocalité (narrateur second et implicite) est nommée méganarrateur¹⁰⁴.

Tel que je viens de l'exposer, l'analyse stylistique est le principal outil méthodologique qui me permet de démontrer mon hypothèse : la perspective narrative, portée par le méganarrateur, est masculinocentriste dans le cinéma québécois. Il importe maintenant de spécifier qu'est-ce que j'entends par cinéma québécois et comment je circonscris le corpus qui fera l'objet de mes analyses et de ma réflexion.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

Les films québécois les plus populaires

Je restreins mon corpus au cinéma québécois pour des raisons de faisabilité, mais aussi et surtout pour des raisons d'appartenance au territoire et d'intérêt. Je suis Québécoise. Je fais ma recherche dans une université québécoise. Je me concentre sur la province de Québec et son cinéma. D'une part, je ne souhaite pas entrer dans le débat identitaire et nationaliste du Québec envers le Canada. D'autre part, je participe à ce cinéma comme cinéaste et comme spectatrice; je m'y identifie et il est suffisamment vaste, diversifié, de qualité et distinct, par rapport au cinéma du reste du Canada. Le cinéma québécois réfère à une production cinématographique québécoise comme le décrit l'industrie québécoise, essentiellement un cinéma scénarisé, réalisé, produit et interprété par des artistes et des artisans québécois majoritairement¹⁰⁵.

La population québécoise apprécie et « consomme » grandement sa cinématographie en comparaison d'autres populations. Si le faible pourcentage des parts de marché québécois pourrait laisser penser le contraire, notons que le cinéma québécois en 2015 occupe 7,8% des parts de marché en comparaison au cinéma américain qui en détient 80,6%, mais il faut tenir compte du faible nombre de productions québécoises, 30 films¹⁰⁶ destinés en salle par rapport aux productions américaines, plus nombreuses. En 2014, 73 nouveautés québécoises ont été présentées en comparaison à 166 nouveautés américaines, pour une offre de 471 nouveautés pour 714 films au total, comprenant tous les films présentés¹⁰⁷.

¹⁰⁵ SODEC, « Programme d'aide à la production 2016-2017 », dans Sodec, *Cinéma et production télévisuelle*, [en ligne]. http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/Prod/PRODUCTION_CINE%20ET%20TV_VF.pdf [Site consulté le 12 octobre 2016].

¹⁰⁶ Claude FORCIER et Sylvie MARCEAU, « La fréquentation des cinémas en 2015 », dans Institut de la statistique du Québec, *Optique culture*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-45.pdf> [Texte consulté le 15 mars 2016].

¹⁰⁷ INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, « Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante. Édition 2015 », dans Institut de la statistique du Québec, *Observatoire de la culture et des communications*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/film2015-tome1.pdf> [Site consulté le 15 mars 2016].

Avec une si petite production cinématographique (13,26% de l'offre totale), il s'agit d'une part de marché signifiante qui démontre l'appréciation des Québécois à l'égard de leur cinéma national.

Cependant, bien que le Québec n'ait produit que 30 films destinés à la projection en salle en 2012¹⁰⁸, en comparaison à 279 films produits en France, 476 films aux États-Unis et 1602 films en Inde¹⁰⁹. Compte tenu du cumul des films par année, il s'agit d'un corpus imposant qui peut se diviser entre autres par genre, par films d'auteur et par films populaires.

Les films populaires réunissent les productions les plus rassembleuses du Québec. Selon l'approche des études culturelles (*Cultural Studies*), ces films sont des expressions symboliques signifiantes qui recèlent des valeurs et des intérêts communs partagés par un ensemble de citoyens représentatif du peuple québécois.

Ce sont les spectateurs qui donnent in fine sens au film. Le sens ne préexiste pas aux pratiques sociales qui font exister les films. Les publics eux-mêmes se construisent selon des logiques de genre, mais aussi de classe, d'ethnicité, de génération, etc.¹¹⁰.

À ce titre, les films les plus populaires sont une partie constitutive du cinéma québécois sans le représenter dans sa globalité. L'analyse des films québécois les plus populaires est représentative dans une mesure restrictive, mais pertinente de la société québécoise.

Les « films québécois les plus populaires » ne sont cependant pas une catégorie reconnue et répertoriée selon des critères précis. Dans le cadre de cette recherche, j'associe populaire à popularité (quantitatif) plutôt qu'à populiste

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Charlotte PUDLOWSKI, « Quel pays produit le plus de films ? Combien d'écrans 3D dans le monde ? Le cinéma en chiffres », dans Slate, *Culture*, [en ligne]. <http://www.slate.fr/culture/87229/pays-films-ecrans-cinema-data> [Texte consulté le 2 octobre 2016].

¹¹⁰ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 10.

(qualificatif). Les films les plus vus au Québec, ceux qui font se déplacer le plus grand nombre de spectateurs, y parviennent parce qu'ils interpellent le peuple, le représentent dans ses valeurs comme dans ses contradictions et qu'ils le font, aussi, avec une certaine qualité à la fois narrative et esthétique.

Au Québec, la compilation des entrées de cinéma débute dans les années 1980, un moment charnière où s'organise en quelque sorte l'industrie cinématographique. Le critique de cinéma Charles-Henri Ramond, sur son site internet « Films du Québec, les films de fiction québécois, des origines à nos jours » répertorie les 26 films les plus vus au Québec. Cette liste basée sur le box-office s'étend de 1986 à 2013, du *Déclin de l'empire américain* (D. Arcand, 1986) jusqu'à *Louis-Cyr : l'homme le plus fort du monde* (D. Roby, 2013), dernier film à s'être taillé une place dans cette liste. Il est légitime de se demander pourquoi le seuil de 608 126 entrées du film de Denys Arcand, *Le déclin de l'empire américain*, ne constitue pas le seuil minimal pour entrer dans cette liste. En effet, 13 films de la liste de Ramond ont un box-office inférieur à 602 126 entrées. À l'exception de *Cruising Bar* (R. Ménard 1989), tous ces films ont été produits après les années 2000. *Cruising Bar* est un film sorti dans les mêmes années que le *Déclin de l'empire américain* et son résultat au box-office s'y apparente : 591 620 entrées. En ce qui concerne les autres films, leur présence peut s'expliquer par des changements dans les pratiques de visionnement au fil des années comme l'explique Yann Darré dans son article « Esquisse d'une sociologie du cinéma » :

Les caractéristiques de l'exploitation aujourd'hui : multiplication des écrans pour un même film, hégémonie du « cinéma d'exclusivité » et faiblesse, au sein du secteur « art et essai », du sous-secteur patrimoine, conjuguée à une certaine surproduction, font que les films ont une durée de vie extrêmement courte¹¹¹.

¹¹¹ Yann DARRÉ, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol I, n° 161-162 (2006), p. 129.

Cette durée de vie raccourcie en salle pour les films des années 2000 et 2010 en comparaison des films sortis dans les années 1980 et 1990 explique la diminution du nombre des entrées. Ainsi les films produits après les années 2000 présentant un box-office comparable aux films des années 1980 et 1990, en tenant compte d'une majoration due au changement des pratiques de visionnement, font partie de cette liste qui constitue mon corpus. Ni la qualité des films, ni leur contenu ni leur genre ne constituent un critère de sélection, seul compte leur popularité auprès du public québécois.

Ce corpus de 26 films compte 18 comédies (deux policières, quatre sportives, deux dramatiques) et sept drames (deux historiques, cinq biographiques). La répartition dans le temps va de 1986 à 2013. La majorité des films datent des années 2000 (deux films dans les années 1980, trois à la fin des années 1990 et 20 dans les années 2000, dont cinq en 2005, trois en 2003, deux en 2010 et un en 2013). La liste compte cinq suites : *Les Boys* (L. Saïa – I, II, III et G. Mihalka – IV), *Elvis Gratton* (P. Falardeau, 1999), dont le second film seulement se retrouve dans la liste, *Cruising Bar 1* (R. Ménard, 1989) et *Cruising Bar 2* (R. Ménard, M. Côté, 2008) et *Dans une galaxie près de chez vous* (S. Desrosiers, 2004), dont seul le premier film se trouve dans la liste). *Le déclin de l'empire américain* et *Les invasions barbares* ne constituent pas une véritable suite même si les deux films mettent en scène les mêmes personnages.

Parmi les films du corpus à l'étude, douze sont tirés de scénarios originaux alors que les autres sont inspirés d'histoires vraies, à l'exemple de *Ma vie en cinémascope* (D. Filiatrault, 2004), *Maurice Richard, Piché : entre ciel et terre* (S. Archambault, 2010) et *Aurore* (C. Binamé, 2005), ou sont issus de séries télévisuelles (*Dans une galaxie près de chez vous*), ou adaptés de pièces de théâtre, dont *Incendies* (D. Villeneuve, 2010) et *Mambo italiano* (E. Gaudreault, 2003), ou de nouvelle littéraire comme pour le film *Louis Cyr : L'homme le plus fort du monde*. Notons qu'un film est issu d'un radiroman et d'une série télévisuelle,

Séraphin : un homme et son péché (C. Binamé, 2002), et que deux films ont inspiré par la suite une série télévisuelle, par exemple *Les Boys* et *Elvis Gratton*¹¹².

Dix-neuf réalisateurs (Louis Saïa, trois films; Denys Arcand, Charles Binamé, Émile Gaudreault et Robert Ménard, tous deux films chacun) ont assuré la réalisation de ces 26 films; seulement une femme (Denise Filiatrault) a réalisé un film au cours de cette période. 32 des scénaristes impliqués dans la scénarisation des films sont des hommes, contre cinq femmes, et une seule a scénarisé en solo (Denise Filiatrault). Quant à Claire Wojas, scénariste de *Cruising bar 1 et 2*, elle demeure la seule femme à avoir collaboré à deux scénarios.

Dix-sept des 26 films à l'étude concernent particulièrement la masculinité, c'est-à-dire qu'ils s'intéressent à l'identité masculine : *Bon Cop Bad Cop*, *De père en flic*, *Les Boys* et *Les Boys 2,3,4*, *C.R.A.Z.Y.*, *Les invasions barbares*, *Cruising bar 1 et 2*, *Les 3 p'tits cochons*, *L'horloge biologique*, *Mambo italiano*, *Piché : entre ciel et terre*, *La vie après l'amour* (G. Pelletier, 2000), *Maurice Richard et Louis Cyr : L'homme le plus fort du monde*. Le seul film réalisé par une femme (Denise Filiatrault) qui met en scène l'histoire d'une femme est *Ma vie en cinémascope*. Alys Roby en est la protagoniste, une femme happée par la maladie mentale qui se voit internée et lobotomisée. Une autre femme occupe un premier rôle, Marwan (Lubna Azabal), dans le film *Incendies* réalisé par Denis Villeneuve. Marwan est une femme désespérée au destin tragique pour qui l'amour et la maternité prennent le pas, narrativement, sur son engagement social.

À travers ces films les plus populaires, cet intérêt pour l'identité masculine se développe principalement en quatre lieux : le rapport des hommes à la figure héroïque, au père, au couple et à la *gang de chums*. C'est par cette grille que j'analyserai les rôles des hommes et des femmes dans les films les plus populaires québécois. Toutefois, bien que je discute brièvement de la majorité des films du

¹¹² Ce film est un montage de trois courts métrages (*Elvis Gratton* (1981), *Les vacances d'Elvis Gratton* (1983) et *Pas encore Elvis Gratton* (1985) réalisés par Pierre Falardeau et mettant en vedette le même personnage, Elvis Gratton.

corpus, je concentre mon travail d'analyse stylistique sur les films les plus emblématiques de la masculinité.

Le premier chapitre s'intéresse à la figure héroïque et se subdivise en deux parties : les héros et les héroïnes. Les films québécois les plus populaires mettent en scène peu de héros et ils sont peu flamboyants. Leurs exploits sont rapidement ramenés à hauteur d'homme ou de femme, à l'exemple de l'expérience du commandant Robert Piché. En effet, la trame narrative du film *Piché : entre ciel et terre* se distancie du geste héroïque du pilote pour se concentrer sur la nature de l'homme qui se cache derrière le héros. Les films *Maurice Richard*, *Bon Cop Bad Cop*, *De père en flic* et *Piché : entre ciel et terre* constituent le corpus des films les plus emblématiques mettant en scène des héros. L'héroïsme des personnages féminins sera discuté pour les films *Incendies* et *Ma vie en cinémascope* mettant respectivement en scène les deux protagonistes Marwan et Alys. Le second chapitre explore la relation filiale. La passation des pouvoirs et l'héritage à léguer sont au cœur de ces échanges filiaux réservés aux pères et aux fils bien qu'ils concernent l'ensemble de la famille. Les principaux films analysés dans ce chapitre sont *De père en flic*, *Les invasions barbares* et *C.R.A.Z.Y.* Dans le troisième chapitre, je m'intéresse au couple qui, malgré quelques allusions à la diversité sexuelle (notamment l'homosexualité), demeure essentiellement hétérosexuel, axé sur la famille et traité du point de vue des hommes. Le couple y est représenté comme une institution dominante qui structure l'univers social. Les films concernés sont *Les 3 p'tits cochons*, *L'horloge biologique* et *Le déclin de l'empire américain*. Dans le dernier chapitre, l'attention se porte sur la *gang de chums* de gars. Il s'agit d'univers clos avec leur propre fonctionnement, mais aussi un lieu de rassemblement exutoire. Les hommes entre eux y sont plus libres, soustraits en quelque sorte à la pression du couple et de la famille. Les films qui seront discutés dans ce chapitre sont les quatre films de la série *Les boys* et *L'horloge biologique*.

CHAPITRE PREMIER :

Le rapport à la communauté

Une société est constituée de membres qui occupent différents rôles sociaux. Cette division repose encore aujourd'hui sur l'identité des rôles de genre masculin et féminin. Je précise aujourd'hui, car d'une part cette division entre le masculin et le féminin régit en bonne partie l'organisation sociale. Et, d'autre part, pour rappeler que, puisque les rôles sexuels n'ont pas de fondement dans l'absolu, ils doivent alors se concevoir comme des constructions sociales et culturelles qui se transforment. Ils se doivent donc d'être analysés dans leur contexte sociohistorique. Anne Eriksen fait le même constat dans l'article « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau » :

Les héros n'existent jamais en soi. Ils sont plutôt des phénomènes communicationnels au sein d'un groupe, ce qui signifie que leur existence, leur signification et leur renommée dépendent complètement de ceux qui les racontent et les adulent. Les héros se font et se défont au gré des changements sociaux et de l'évolution des mentalités, des idéologies, des croyances et ainsi de suite. Ils sont, en somme, des constructions culturelles chargées de refléter un système de valeurs, voire un certain rapport à soi, à l'autre, au passé, au présent et à l'avenir¹¹³.

Ce chapitre s'intéresse aux rôles des héros dans les films québécois les plus populaires, à savoir qui sont ces héros à titre de phénomènes communicationnels, pour reprendre les termes d'Anne Erikson. Aussi, quelle relation existe-t-il entre le rôle héroïque, l'identité sexuelle, le rapport à l'univers social et les femmes ?

¹¹³ Anne ERIKSEN citée dans Frédéric DEMERS, « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau », *op. cit.*, p. 581.

Pour commencer : qu'est-ce qu'un héros ? Il peut se définir de plusieurs façons. D'après l'édition 2008 du dictionnaire Larousse, il se décline sous deux aspects :

A. 1) Mythologie grecque. Demi-dieu ou grand homme divinisé. 2) Personnage légendaire à qui l'on prête des exploits extraordinaires. Qui a accompli des exploits extraordinaires.

B. 1) Personne qui se distingue par des qualités ou des actions exceptionnelles, par son courage face au danger. *Mourir en héros*. 2) Personnage principal dans une œuvre de fiction. 3) Personne qui tient le rôle principal dans un événement, qui s'y distingue. *Elle a été l'héroïne d'un fait divers*.

En 1966, à l'instar de la première définition du Larousse, le chercheur Roger Abraham associait d'emblée l'héroïsme aux hommes :

Les actions que nous considérons comme héroïques reflètent un état d'esprit basé sur la compétition et une hiérarchie sociale construite sur un modèle familial centré sur la masculinité. Un héros est un homme dont les actions incarnent les attributs masculins les plus hautement valorisés au sein d'une telle société¹¹⁴.

En 1999, John Robert proposait relativement la même définition tout en apportant des nuances sur le genre du héros : « le héros est une personne (homme ou femme) qui réalise les valeurs culturelles les plus centrales (quelles qu'elles soient) d'un groupe¹¹⁵ » :

Au cinéma, le terme héros entraîne une certaine confusion. Le héros est-il le personnage principal du film ou doit-il être affublé d'une grande force et de pouvoirs quasi surhumains pour porter ce titre ? Yves Lavandier distingue le héros du protagoniste. Selon sa conception, le protagoniste est le personnage qui, dans l'ensemble du film, vit le plus de conflits. C'est généralement le personnage

¹¹⁴ Roger D. ABRAHAM cite dans Anne ERIKSEN, « Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne », dans Pierre CENTLIVRES, Daniel FABRE et Françoise ZONABEND, *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France, Cahier 12), 1999, p. 149.

¹¹⁵ John ROBERT cité dans Anne ERIKSEN, « Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne », *art. cit.*, p. 150.

principal, mais pas obligatoirement¹¹⁶. Il donne pour exemple Laura dans *Laura* (O. Preminger, 1994) et Hulot dans *Mon oncle* (J. Tati, 1958) qui sont des personnages principaux, mais pas ceux qui vivent le plus de conflits. Lavandier réserve le terme héros aux personnages qui ont un comportement héroïque, c'est-à-dire aux personnages qui font preuve d'un grand courage et accomplissent des exploits¹¹⁷. John Truby, pour sa part, ne distingue pas le héros du protagoniste. Cela est peut-être dû à ses allégeances... Rappelons que cet auteur américain, qui se présente comme un *script-doctor*¹¹⁸, enseigne la scénarisation de type hollywoodienne pour laquelle l'efficacité du récit demeure primordiale. En effet, le récit hollywoodien se construit, généralement, à partir d'un personnage animé d'un ardent désir qui le pousse à se dépasser et à faire preuve d'exploits. Ces personnages hollywoodiens, héroïques, sont souvent plus grands que nature. Par exemple, James Bond qui, dans les films éponymes¹¹⁹, se dévoue pour sauver l'humanité des pires catastrophes, ou Ethan Hunt, dans le film à séries *Mission impossible*¹²⁰, qui s'emploie à en faire tout autant.

En ce qui concerne plus particulièrement cette étude, j'adapte la définition de Lavandier : parmi les personnages, certains sont des protagonistes, d'autres

¹¹⁶ Yves LAVANDIER, *La dramaturgie*, *op. cit.*, p. 48 et 566.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁸ Expression consacrée qui signifie des maîtres de la scénarisation qui corrigent, ajustent, réorientent des scénarios pour les rendre meilleurs. La traduction française, « conseiller à la scénarisation », ne rend pas compte du pouvoir et du rôle de ces bonzes de la scénarisation américaine. Ces *script-doctor* publient en général des livres qui traitent de l'art de la scénarisation. Par exemple, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé* de John TRUBY, Paris, Nouveau monde, 2010, 462 p.

¹¹⁹ James Bond est un personnage de fiction créé en 1953 par l'écrivain et espion britannique Ian Fleming d'abord sous forme de roman, puis adapté au cinéma. *Dr. No* (T. Young, 1962), *From Russia with Love* (T. Young, 1963), *Goldfinger* (G. Hamilton, 1964), *Thunderball* (T. Young, 1965), *You Only Live Twice* (L. Gilbert, 1967), *On Her Majesty's Secret Service* (P. R. Hunt, 1969), *Diamonds are forever* (G. Hamilton, 1971), *Live and Let Die* (G. Hamilton, 1973), *The Man with the Golden Gun* (G. Hamilton, 1974), *The Spy Who Loved Me* (L. Gilbert, 1977) *Moonraker* (L. Gilbert, 1979), *For Your Eyes Only* (J. Glen, 1981), *Octopussy* (J. Glen, 1983), *A View to a Kill* (J. Glen, 1985), *The Living Daylights* (J. Glen, 1987), *Licence to Kill* (J. Glen, 1989), *Golden Eye* (M. Campbell, 1995), *Tomorrow Never Dies* (R. Spottiswoode, 1997), *The World Is Not Enough* (M. Apted, 1999), *Die Another Day* (L. Tamahori, 2002), *Casino Royal* (M. Campbell, 2006), *Quantum of Solace* (M. Forster, 2008), *Skyfall* (S. Mendes, 2012), *Spectre* (S. Mendes, 2015).

¹²⁰ Les films sont inspirés de la série télévisée américaine éponyme diffusée entre 1966 et 1973. Les 5 films ont été réalisés par 5 réalisateurs différents : *Mission impossible* (B. De Palma, 1996), *Mission impossible 2* (J. Woo, 2000), *Mission impossible 3* (J.J. Abrams, 2006), *Mission impossible : Protocole Fantôme* (B. Bird, 2011) et *Mission impossible : Rogue Nation* (C. McQuarrie, 2015).

non, et parmi les protagonistes certains sont des héros, d'autres non. Que faut-il alors à un protagoniste pour être considéré comme un héros ? L'auteur et sociologue Orrin E. Klapp propose un modèle comportant six types de héros déclinés selon leur nature ainsi que les besoins auxquels ils répondent : « Almost any social problem or crisis in politics, sports, or everyday life provides an opportunity for a delivering hero¹²¹ ». Selon ce modèle, il y a d'abord le héros « conquérant et invincible » qui accomplit des exploits inimitables. Par exemple, Alexandre Legrand, héros de l'Antiquité; Gengis Khan, fondateur de l'Empire mongol au XII^e siècle; Jeanne D'Arc, héroïne de l'histoire de France au XV^e siècle; ou Achille issu de la mythologie grecque et Hercule de la mythologie romaine. En fiction, nombre de ces héros mythiques sont représentés sur grand écran : *Troie* (W. Peterson, 2004), *Noé* (D. Aronofsky, 2014) et *Gladiator* (R. Scott, 2000) en sont quelques exemples.

Un second type est le héros « Cendrillon ». Celui-ci se révèle après avoir été humilié ou ignoré en faisant preuve d'une grandeur jusque-là insoupçonnée. Le nom s'inspire du personnage de *Cendrillon* popularisé par Charles Perrault. Maltraitée par ses deux demi-sœurs méchantes et sa belle-mère, Cendrillon parvient tout de même à aller au bal et le prince charmant tombe amoureux d'elle. Dans la réalité contemporaine, Martin Luther King, militant pacifique pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis et Céline Dion, jeune fille plutôt disgracieuse n'aimant pas l'école qui devient une vedette internationale de la chanson, sont des exemples de ce type de héros.

Maurice Richard, grand joueur de hockey devenu un personnage mythique de la culture populaire québécoise, est à la fois un héros « Cendrillon » et un héros conquérant en raison de ses exploits physiques. En effet, d'année en année, Maurice Richard se retrouve parmi les meilleurs marqueurs de la ligue de hockey. À l'époque où un joueur atteint le statut de vedette lorsqu'il inscrit 20 buts, Richard

¹²¹ Orrin E. KLAPP, « The Creation of Popular Heroes », dans *American Journal of Sociology*, vol. LIV, n° 2 (septembre 1948), p. 135-141.

dépasse non seulement ce plateau, mais il maintient ce score durant 14 années consécutives. Il marque 30 buts ou plus à neuf reprises et plus de 40 filets en cinq occasions. Il est nommé à 14 reprises au sein des équipes d'étoiles¹²². Maurice Richard est également un héros « Cendrillon » parce qu'il réussit mieux sa vie en comparaison à la majorité des prolétaires canadiens français. Au départ, Maurice Richard n'est qu'un simple ouvrier d'usine qui travaille dans des conditions difficiles. À cette époque, les prolétaires sont généralement des francophones alors que les patrons sont plutôt des anglophones. Cette répartition du pouvoir a quelque chose d'humiliant pour les Canadiens français, les Québécois francophones, qui se sentent par ailleurs exploités. Maurice Richard se sort avec brio de sa condition précaire de prolétaire pour devenir un emblème national grâce à sa réussite au hockey. Il deviendra, par ailleurs, un modèle pour plusieurs générations de jeunes hockeyeurs.

Le troisième type est le héros rusé qui confond ses ennemis par son intelligence. C'est parce qu'il est doté de facultés intellectuelles supérieures à celles de ses semblables que ce héros parvient à ses fins. Tantôt, il déjoue le « mal » et fait régner la justice, à d'autres moments, il vainc les ennemis et triomphe par ses réussites. Sa puissance ne lui vient pas de ses attributs physiques telles la force, la résistance et la puissance, mais bien de son intelligence, qui est sans doute son arme la plus puissante. Par exemple, dans la mythologie grecque, mentionnons Ulysse qui parvient à déjouer tous les pièges le retenant loin de chez lui. Dans l'histoire française, soulignons que Napoléon Bonaparte s'avère un redoutable stratège à la conquête de nombreux territoires, même les plus improbables. Quant aux personnages fictifs, Sherlock Holmes¹²³ et

¹²² NOTRE HISTOIRE, LE SITE HISTORIQUE DES CANADIENS DE MONTRÉAL, *Maurice Richard, 1946-1960*, [en ligne]. http://notrehistoire.canadiens.com/search/all/maurice_richard [Site consulté le 4 février 2015].

¹²³ Sherlock Holmes est un personnage de fiction créé par Sir Arthur Conan Doyle et a fait l'objet de plusieurs adaptations télévisuelles et cinématographiques. *Les Aventures de Sherlock Holmes* (A.L. Werker, 1939), *Sherlock Holmes*, (G. Ritchie, 2009) et *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres* (G. Ritchie, 2011).

Columbo¹²⁴, pour ne nommer que ceux-ci, sont capables de résoudre efficacement les plus obscures machinations.

À cette liste s'ajoute un quatrième type de héros, le héros délivreur, c'est-à-dire celui qui sauve les personnes en danger. C'est le cas de Oskar Schindler qui sauve plus de 1000 Juifs au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Au Québec, le commandant Robert Piché sauve de la mort 306 personnes en réalisant un atterrissage dans des conditions extrêmes. En fiction, il existe de nombreux exemples de héros délivreurs, et particulièrement dans la cinématographie hollywoodienne. Il a déjà été question de James Bond, d'Ethan Hunt, mais il y a aussi les superhéros qui envahissent les écrans depuis plus d'une dizaine d'années et qui incarnent très bien ce type de héros. Ce sont les *Batman*, *Superman*, *Spiderman*, *Iron Man*, etc., qui non seulement envahissent les écrans de cinéma et de télévision, mais peuplent également les bandes dessinées dont ils sont généralement issus. En effet, les superhéros prennent le relais des héros. Après la vague du retour des héros vieillissants¹²⁵ dans les années 2000, à l'exemple de Rocky et d'Indiana Jones, les superhéros, dotés de pouvoirs surnaturels et possédant une double identité, prennent du gallon :

Le début du XXI^e siècle connaîtra également le retour sur grands écrans des héros vieillissants de films d'action ayant eu leur gloire deux décennies plus tôt. S'intéresser à ces quelques acteurs ayant créé un lien indéfectible entre leur physique et leur personnage (Rocky/Stalone, Indiana Jones/Ford, Mac Lane/Willis...) nous permettra de clôturer une époque et d'en ouvrir une autre, celle de la conquête des marchés mondiaux par leurs successeurs, les superhéros¹²⁶.

D'un côté, le héros délivreur incarne un personnage aux allures d'être humain somme toute normal, et de l'autre, il est doté de super pouvoirs. Ces superhéros imprègnent les imaginaires depuis longtemps et peuplent de manière

¹²⁴ *Columbo* est une série télévisée américaine de Richard Levinson et William Link diffusée de 1968 à 1978, puis une deuxième série de 1989 à 2003.

¹²⁵ Claude FOREST, *Du héros au super héros : mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle (Théorème; 13), 2009, 275 p.

¹²⁶ *Ibid.* p. 8.

encore plus marquée aujourd'hui les écrans. Le film *Les gardiens de la galaxie* a rapporté 774 millions. Depuis, Marvel, Disney, 20th Century Fox, Sony et Warner développent des films de superhéros parce que c'est très payant au box-office. Les studios Marvel prévoient sortir d'ici 2019 11 longs métrages inspirés de leurs bandes dessinées¹²⁷. Ces films rejoignent les téléspectateurs du monde entier. Ils sont promus par les États-Unis et ils représentent un des symboles de la culture de masse mondialisée :

Le superhéros, finalement, est le reflet de la société qui l'a créé : économie, culture, politique. Dans ces aventures tous les traits du modèle occidental industriel libéral et démocratique se retrouvent. Ils sont exposés parfois de façon métaphorique, par des auteurs qui le plus souvent ne font que reporter inconsciemment les valeurs et les normes de la société globale¹²⁸.

À ce quatrième héros délivreur essentiellement représenté par les superhéros, suit le cinquième type, le héros bienfaiteur. Celui-ci se définit comme généreux et il soutient les gens démunis. Mère Teresa, religieuse catholique d'origine albanaise naturalisée indienne, qui a consacré sa vie aux démunis, en est un bon exemple, de même que Lucille Teasdale-Corti, une femme médecin québécoise, qui a voué sa vie aux personnes malades de l'Ouganda. À ceux-ci s'ajoute le Général Roméo Dallaire, commandant de la Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda. Le Général s'est battu (et se bat toujours) pour mettre en lumière les atrocités qui ont été commises lors du génocide de la guerre civile du Rwanda en 1994¹²⁹. Dans cette catégorie, il s'agit souvent de personnalités publiques dont la vie héroïque est parfois portée à l'écran.

¹²⁷ Pascal LEBLANC et Sonia SARFATI, « Les superhéros, maîtres du box-office », dans La Presse.ca, *Cinéma*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/cinema/201505/02/01-4866325-les-superheros-maitres-du-box-office.php> [Texte consulté le 4 février 2015].

¹²⁸ Jean-Philippe ZANCO, *La société des super-héros. Économie, sociologie, politique*, Paris, Ellipses (Culture pop), 2012, p. 8.

¹²⁹ La vie de Lucille Teasdale-Corti a été mise à l'écran dans le téléfilm *Dr. Lucille: The Lucille Teasdale Story* (G. Mihalka, 2000). Celle de Roméo Dallaire l'a également été suite à la parution de son livre *J'ai serré la main du diable (Shake Hands with the Devil)* en 2003 qui sera porté à l'écran (R. Spottiswoode, 2007).

Finalement, mentionnons le héros martyr qui se sacrifie pour une cause, à l'exemple de Gandhi, homme politique et spirituel œuvrant pour l'indépendance de l'Inde. Aung San Suu Kii, femme politique birmane qui consacre sa vie à la démocratie, est aussi un autre exemple. Le héros martyr renvoie généralement à des personnalités publiques qui inspirent les imaginaires. En effet, les vies de Gandhi (R. Attenborough, 1982) et d'Aung San Suu Kii (*The Lady*, R. Besson, 2011) ont été transposées à l'écran. Sans oublier celle de Jésus (entre autres propositions celle de Bruno Dumont en 1997) et de Nelson Mandela (*Mandela : un long chemin vers la liberté*, J. Chadwick, 2013).

Dans cette typologie, il demeure important de souligner que la figure du héros prend forme par rapport à une communauté et qu'il s'y mesure, l'épate, la sauve, l'aide ou la défend. Chaque héros est une figure qui se démarque par rapport à un ensemble de gens qui ne possèdent pas ses qualités. Celles-ci se distinguent comme exceptionnelles, voire surhumaines, dans le cas des superhéros.

Les films québécois les plus populaires ne regorgent pas de héros comme c'est le cas pour la cinématographie américaine. Peut-être cela s'explique-t-il par la petitesse des budgets alloués au cinéma québécois en comparaison de ceux du cinéma états-uniens ? Les héros conquérants et délivreurs qui tendent vers des exploits extraordinaires demandent souvent, sur le plan technique, de recourir à des effets spéciaux pour des scènes grandioses qui nécessitent des budgets importants non disponibles au Québec. C'est peut-être un peu moins le cas pour les héros bienfaiteur, martyr, rusé et « Cendrillon ». Néanmoins, qui dit héros, dit films à moyen et à grand déploiement.

Une autre explication provient du nombre élevé de comédies parmi les films québécois les plus populaires. Rappelons que 18 des 26 films parmi les plus populaires sont des comédies. Les racines de la comédie et de la tragédie (celles

qui donnent naissance aux héros) diffèrent, pour ne pas dire qu'elles s'opposent, selon Walter Kerr :

la tragédie qui, en magnifiant le libre arbitre, constitue une aspiration vers le haut, le divin, la grandeur, et la comédie qui, elle, s'attache aux limitations humaines : bêtise, lâcheté, colère, maladresse, malchance, jalousie, crédulité, avarice, libido rageuse, gourmandise, obsessions, complexes, problèmes de langage, etc. La comédie nous ramène donc à notre basse condition terrestre¹³⁰.

Il suffit de penser aux nombreux personnages des *Boys*, où aucun ne s'affiche en héros, sinon en héros ponctuel au détour d'une scène, par exemple, en marquant le but gagnant. Parmi les personnages dramatiques des films québécois les plus populaires, peu ont l'étoffe du héros, et encore moins nombreuses sont celles qui ont l'étoffe de l'héroïne, puisque les protagonistes sont essentiellement des hommes. Les femmes sont relayées à des seconds rôles dans lesquels il est difficile de se distinguer. La nature même des rôles secondaires étant justement d'être de moindre importance. Les femmes servent donc à mettre de l'avant les premiers rôles, ceux occupés par les héros, des hommes.

La comédie *Dans une galaxie près de chez vous* fait toutefois figure de cas d'exception. Il s'agit d'un équipage constitué d'hommes et de femmes (quatre hommes, un robot-mâle et deux femmes) qui sont tous impliqués dans l'intrigue comme protagonistes, mais avec tout de même une légère prédominance pour les personnages d'homme, Brad (Stéphane Crête), Flavien (Claude Legault) et le capitaine Charles Patenaude (Guy Jodoin). Par contre, ce ne sont pas à proprement parler des héros au sens héroïque du terme. En fait, ils pourraient le devenir s'ils parvenaient à accomplir leur mission : trouver une planète pour remplacer la terre. Dans le premier film d'une série de deux, ils réussissent à trouver une nouvelle planète, mais ils préfèrent la laisser aux autochtones plutôt que de leur imposer les quatre milliards de terriens encore vivants en 2039 !

¹³⁰ Walter Kerr cité dans Yves LAVANDIER, *La dramaturgie, op. cit.*, p. 334.

De façon générale, les héros dénombrés dans les films québécois les plus populaires sont surtout des hommes; les deux protagonistes féminines, Alys, du film *Ma vie en cinémascope*, et Nawal, dans le film *Incendies*, présentent seulement quelques caractéristiques d'héroïnes sans parvenir à atteindre véritablement ce statut. Les héros, quant à eux, apparaissent dans les films *De père en flic*, *Piché : entre ciel et terre*, *Bon Cop Bad Cop* et *Maurice Richard*. Quelques particularités se remarquent. Dans les films *Piché : entre ciel et terre* et *De père en flic*, le commandant Robert Piché et le duo de flics Jacques et Marc Laroche sont des héros délivreurs, mais le développement de leur identité masculine s'avère plus important que leur impact sur la communauté. Avec les films *Bon Cop Bad Cop* et *Maurice Richard*, les héros Bouchard et Maurice Richard sont inattendus au rang de héros en raison de leur apparent manque d'envergure, mais ils transcendent leur condition. Ce sont des héros *Cendrillon*.

1.1 Les limites du héros social

1.1.1 *Piché : entre ciel et terre* : le héros réhabilité

Le commandant Robert Piché a accompli un exploit. Il n'est pas nécessaire d'être pilote ou spécialiste de l'aviation pour saisir qu'un avion volant à 39000 pieds d'altitude, sans essence, donc en vol libre, est une bombe à retardement. Alors, réussir à faire atterrir un tel engin dans ces conditions en sauvant 306 vies humaines relève de l'acte héroïque. C'est un exploit qui demande des nerfs d'acier, une grande maîtrise de soi et de grandes habiletés de pilotage. Ce sont là des caractéristiques exceptionnelles qui font de Robert Piché un héros. À cela s'ajoute l'ampleur du drame évité, les vies qui n'ont pas été fauchées, ce qui marque inévitablement l'imaginaire collectif québécois. Comme ces vies sont celles de citoyens, il est facile pour le public de s'y identifier. Piché sort de cette aventure avec le statut de héros, un héros délivreur, selon la typologie de Klapp.

Cependant, le film québécois ne prend pas l'option de le mythifier ou de le déifier, mais plutôt de le ramener à l'échelle humaine. En comparaison avec la cinématographie américaine, qui rend ses héros plus grands que nature, il apparaît que dans les films québécois les plus populaires les héros ont plutôt tendance à être placés à hauteur d'homme. Pierre Maillot (1996) expose à cet égard deux types de héros : le héros exemplaire et le héros d'exception. Le premier fait figure de référence auprès de ses semblables; il est le meilleur représentant du groupe dont il fait partie. Par opposition, le héros d'exception, par ses qualités supérieures, voire surhumaines, n'est pas représentatif de son groupe; il est plutôt son sauveur. Le film *Piché* pose le protagoniste comme un héros exemplaire et non d'exception. Dans le film, l'aspect « exceptionnel » de l'exploit de Piché demeure au second plan. En effet, le film met plutôt en scène ses failles par un savant procédé de construction du héros, c'est-à-dire de déconstruction et de reconstruction.

D'une part, il y a le vol A330 qui se prépare. Les personnages incarnant les passagers du célèbre vol A330, le couple âgé qui se chicane, les amoureux, la femme irascible, la petite fille mignonne aux cheveux frisés blonds que la mère console, montent en toute innocence à bord de l'avion sans savoir que leur vie sera mise en danger dans quelques heures. Puis, les spectateurs accèdent à leur réaction de peur ou de panique, de contrôle ou de sang-froid quand l'Airbus fend l'air à 39000 pieds d'altitude, sans moteur pour le propulser, alors que le commandant Piché fait un atterrissage impressionnant et des plus risqués. La monstration de tout le spectaculaire, celle de l'horreur, la quasi-condamnation à mort des passagers, et celle de l'exploit du pilote est assurée, néanmoins, le film se développe essentiellement dans l'intimité du protagoniste sans auréole.

Sur le plan temporel, le présent diégétique s'installe dans le centre de désintoxication qui héberge Piché. Ce dernier vient d'y entrer pour régler son problème d'alcoolisme. À partir de cette temporalité, la narration circule librement dans différentes périodes de son passé : quand il est jeune adulte (ses désirs, ses bêtises), la période entourant l'exploit de l'atterrissage, ce qui le précède, ses

relations familiales, l'exploit lui-même et ce qui lui succède, alors que son image de héros est égratignée par son passé qui le poursuit. Tous ces moments forment une boucle qui se conclut au terme de la thérapie de Piché et de sa sortie du centre de désintoxication.

Cette construction fait craquer, d'une certaine manière, l'image lisse du héros surhumain pour justement l'humaniser et parvenir, après l'avoir réhabilité, à l'héroïser de nouveau, mais en prônant d'autres valeurs : des valeurs familiales, plutôt que celles de l'exploit social plus axé sur la communauté. Humaniser son exploit, bien qu'à caractère surhumain (faire atterrir un gros avion sans moteur), s'explique par ses expériences de pilotage passées, sa passion des airs et son vécu plutôt que par une certaine aura miraculeuse. Piché a déjà été pilote de brousse, il a donc dû atterrir dans des conditions extrêmes. Par exemple, il se pose en Jamaïque dans le noir, sans lumière, sans piste ni tour de contrôle digne d'en porter le nom. Puis, passionné des airs, il ne peut concevoir de vivre sans voler « Je suis pas capable, les jobs à terre, moi. OK. Je suis pas capable, il faut que je *flye*, sinon je vais sauter une coche, le comprends-tu ça ? » (29:58). En prison, malgré la peur qui le ronge, il apprend rapidement à s'adapter à cet univers hiérarchisé et violent, entre autres en cachant sa peur et en gardant son sang-froid.

L'épreuve de la prison est présentée comme son épiphanie, le moment charnière de sa vie qui fait du jeune homme irresponsable l'homme qu'il devient. Durant sa jeunesse, il est porté à faire la fête, il a un enfant (Geneviève) dont il ne s'occupe pas, trop pris à boire et à courir les femmes. Toutefois, l'homme qu'il devient à la suite de son incarcération rédemptrice mais douloureuse est un pilote de ligne responsable et professionnel, un homme amoureux d'une seule femme et un père attentionné. Néanmoins, son passé continue de le hanter, littéralement et métaphoriquement, dans le film.

Littéralement, car après l'avoir traité en héros, les médias le salissent en ramenant son passé non glorieux de prisonnier sur la table. Métaphoriquement, d'abord par l'intermédiaire de Geneviève, qui porte en elle les artefacts de ce père irresponsable, « *flyé* », « Je vais m'en faire une grosse ostie d'omelette, pis je te jure que je vais en casser des œufs, je me gênerai pas. Pis tu le sais en tabarnak de qui je retiens ça ! » (1:05:38). Métaphoriquement, aussi, parce que la peur n'a jamais quitté Piché. Elle menace de refaire surface bien qu'il tente de l'étouffer en buvant de plus en plus, mettant ainsi en péril sa vie intime, personnelle et professionnelle.

Sa thérapie le réhabilite à ses propres yeux, dans la mesure où il fait face à sa peur en la revivant, puis il se pardonne ses erreurs suivant l'invitation du thérapeute. Les spectateurs suivent également cette démarche, ce qui lui permet de mieux comprendre sa peur et, conséquemment, de lui pardonner ses « faux pas ». En raison de ses efforts, toutes les démarches qu'il entreprend pour se soigner de son alcoolisme sont considérées comme des actes d'homme responsable et digne. Le pardon de sa fille confirme au final sa réhabilitation.

Le héros a ainsi été déboulonné, ramené à hauteur d'homme « ordinaire ». Piché n'est qu'un homme avec des failles, un homme qui a commis des erreurs par le passé. Il s'est toutefois réhabilité, a réparé ses erreurs, s'est pardonné, puis s'est fait pardonner. Il est devenu un homme responsable, un homme d'une seule femme, un homme amoureux, un père de famille aimant. Son héroïsme a été démystifié, néanmoins grâce à ses valeurs, Piché retrouve une aura positive.

La construction du film s'inspire de l'anecdote de la réalité et de son évolution. En effet, la communauté, via le relais médiatique, consacre Piché en héros. De pilote de ligne anonyme pour la population, il devient une personnalité publique caractérisée par l'héroïsme. Les médias parlent de lui, le font connaître et les gens veulent à leur tour entrer en contact avec lui. Des journalistes, postés

devant sa résidence, le traquent pour le prendre en photo avec les siens. Il est sollicité, encensé.

Cependant, malgré son exploit extraordinaire, il appert, selon l'enquête du Bureau de la sécurité des transports du Canada, qu'il y a potentiellement eu un problème avec l'avion. La compagnie aérienne, les médias, la population veulent comprendre ce qui s'est véritablement passé. Parmi les hypothèses, il y a la possibilité d'une erreur humaine, dont l'un des responsables pourrait être le pilote. A-t-il suivi les procédures ? A-t-il fait une erreur ? A-t-il pris les bonnes décisions, et ce, peu importe le sauvetage final ? A-t-il été l'artisan du problème technique qui a causé l'incident ? La vie du commandant Piché est passée au peigne fin et une faille de son passé refait surface : le pilote a déjà fait de la prison pour avoir transporté de la drogue. Il s'agit d'une révélation qui charrie bien des interrogations. Le commandant Piché était-il un homme responsable, digne d'avoir la responsabilité de centaines de vies ? Il semble que ce sont là des questions légitimées par le besoin de comprendre, peu importe qu'il ait sauvé 306 vies. Le héros est ainsi malmené par les médias, les instances liées à la sécurité aérienne et une partie de la population. Le commandant Piché craque et reconnaît son problème d'alcoolisme exacerbé, selon la version du film, par tout le tapage médiatique et controversé sur sa situation.

La décision des créateurs du film de suivre cet angle narratif est un choix subjectif et non pas commandé par la réalité. Ce choix met en lumière un héros québécois, mais elle témoigne aussi des valeurs sociales qui règnent au cœur de la population québécoise, dont celles de l'importance de la famille. Le film dévalorise le coureur de jupons, l'homme irresponsable envers les siens, le voyou qui ne respecte pas les lois. En effet, ces moments sont toujours présentés (montage et l'expression des narrateurs) sous forme de conflit, avec des charges émotives négatives. Alors que le mari fidèle, le mari d'une seule femme, le citoyen honnête, le père pourvoyeur et responsable constituent l'étoffe du héros. Ce sont

là les attentes envers cet homme, du moins c'est le constat sous-entendu par l'ensemble de l'œuvre portée par le méganarrateur filmique.

Le montage, par exemple, qui alterne entre les différentes périodes de vie du protagoniste permet peu à peu de combler les failles dans la vie du pilote, afin de parvenir à le valider comme héros. Tout d'abord, il est reconnu comme un héros en raison de son incroyable atterrissage, puis comme une personne malhonnête. Le récit filmique le réhabilite par l'intermédiaire de valeurs québécoises, notamment celles du bon père de famille responsable et honnête. Peu à peu, le personnage parvient à porter dignement le titre de héros pour la société québécoise. Aujourd'hui, dans la réalité sociale, le commandant Robert Piché est toujours une figure publique positive, voire héroïque. Plus de 15 ans après son exploit, Robert Piché est toujours présent sur le plan médiatique comme en témoigne une simple information à son propos qui devient une nouvelle médiatique : l'annonce de son dernier vol, avant de prendre sa retraite prévue en 2017, est considérée comme un événement¹³¹.

1.1.2 Les femmes et le héros

Les scènes mettant en situation les femmes sont construites en focalisation externe. Elles n'alternent pas entre les différentes possibilités de focalisation comme c'est le cas pour les scènes mettant à l'avant-plan les hommes et Piché (le héros). Dans ce film, la perspective narrative est mise au service de la construction du héros. Ainsi, la focalisation alterne de zéro, par exemple dans toutes les séquences du vol fatidique, à une focalisation externe pour les scènes du passé, celles en prison, celles de jeune homme du commandant et de jeune pilote, et puis à une focalisation interne pour certaines scènes du présent narratif situé dans le centre de désintoxication. La scène de crise de panique dans la chambre de Piché et celle de son regard dans le miroir en sont représentatives. Cette constatation

¹³¹ Diane TREMBLAY, « Le commandant Piché prépare son dernier vol », dans *Journal de Montréal, Actualité*, [en ligne]. <http://www.journaldequebec.com/2016/11/18/le-commandant-piche-prepare-son-dernier-vol> [Texte consulté le 4 décembre 2016].

souligne entre autres que les personnages de femmes sont représentés en compagnie du protagoniste, et aussi, qu'en tant que narratrices, uniquement intradiégétiques, toutes leurs répliques concernent le protagoniste, le commandant Piché et sa situation. En dehors de leur relation avec le héros, aucune des femmes du récit n'a d'existence.

Les femmes représentées sont toutefois relativement nombreuses et classées en deux catégories, hormis sa fille. Il y a la *femme* du héros, celle du moment qui partage sa vie, sa conjointe – ce n'est pas toujours la même. Il y a les *femmes* autour du héros, celles qu'il côtoie. *Femme* et *femmes* se croisent, mais, semble-t-il, sans le savoir. La *femme* est liée à la vie de couple, à la famille, à l'amour conjugal, tandis que les *femmes* sont associées exclusivement à la sexualité et aux divertissements. Par exemple, le jeune Piché est un homme qu'on dit communément « de party ». Il boit de l'alcool, il sort dans les bars et il fête avec des hommes et des femmes qui ont surtout le désir de s'amuser et de transgresser les limites sociales. Il prend un shooter entre les seins d'une femme, une parmi tant d'autres, toujours sans importance narrative, puisqu'elles n'apparaissent plus à l'écran par la suite. Piché, une fois mature, alors qu'il vit avec Régine et ses trois enfants, fréquente aussi les bars et consomme de l'alcool. Il a toujours l'esprit à la fête et est souvent entouré de femmes aguichantes et sexuellement allumées. Lors d'une soirée, son collègue se sert de la notoriété de Piché pour flirter à son tour, et les femmes vraisemblablement mordent à l'hameçon. Pour les spectateurs, il n'y a pas de preuve qu'il entretient des rapports sexuels avec ces femmes, mais tout va en ce sens selon les images présentées : elles sont jeunes, belles, sexy et sexuellement intéressées. Il y a peu d'équivoque possible.

Parallèlement à ses rapports avec les *femmes*, Piché est toujours en couple avec une *femme*. D'abord avec la mère de sa fille, Geneviève, qu'il traite de manière plus ou moins respectueuse. Son nom n'est pas dit et rien n'est mentionné à propos de leur rencontre. Ils vivent ensemble tous les trois, mais Piché ne prend pas soin de sa fille, ni de sa femme. Au contraire, il sort avec ses

chums, boit et demeure insensible aux récriminations de sa compagne. Quand il rencontre sa seconde *femme*, Louise, dans un bar, c'est le coup de foudre. Alors qu'il flirte avec une jeune femme inconnue, il laisse cette dernière en plan pour aller à la rencontre de Louise qui vient d'entrer et qui, littéralement, l'éblouit. Il est amoureux certes, mais il ne tient pas davantage compte de son opinion et se retrouve en prison pour avoir accepté de transporter de la drogue alors qu'elle s'y opposait. Une fois qu'il est emprisonné, elle le quitte, incapable de lui promettre de l'attendre pendant dix ans, ce qui devrait être la durée de sa peine.

La troisième *femme* que met en scène le film est Régine, qui lui donnera une fille. Il y a eu entre Louise et Régine forcément une autre femme qui lui a donné un fils, mais il n'en est pas question dans le film. Donc, trois enfants, trois *femmes*. Louise et Régine sont représentées comme des femmes que Piché aime ou a aimées. Elles sont importantes dans sa vie même si elles occupent des rôles secondaires dans le récit filmique. En effet, leur présence ne sert qu'à l'interaction avec le protagoniste et qu'à relancer son propre développement narratif. Elles n'ont aucune autonomie, aucune scène en dehors de celles qu'elles partagent avec le protagoniste Piché. Elles n'évoluent pas ni ne se transforment; ces personnages féminins ne sont pas dotés de désir personnel autre que de partager celui du protagoniste.

Quant à sa fille aînée, Geneviève, si elle occupe un rôle secondaire, elle dispose néanmoins d'un espace narratif important dans le film. Elle est en quelque sorte déclencheur et source de motivation du protagoniste. Elle lui lance un ultimatum, « Ouais, appelle-moi plus, là, ne me laisse plus de messages. Je veux plus rien savoir de toi, tant que t'es pas revenu sur la terre » (1:09:08). L'amour et le respect de Geneviève deviennent ainsi l'ultime raison pour Piché de se réhabiliter. Il veut éviter que sa fille fasse les mêmes erreurs que lui.

Il souhaite retrouver, grâce à sa fille, le visage héroïque du père aimant et protecteur. Cette volonté d'implication dans l'éducation des enfants et la

reconnaissance d'une responsabilité paternelle témoignent d'un changement social, dans l'univers réel, au fil des ans, à propos des relations filiales masculines. L'historien Stephen Frank, qui étudie les pères d'Amérique du Nord au XIX^e siècle, décrit cet engagement paternel dans la classe moyenne supérieure urbaine : « Les pères sont incités à jouer avec leurs enfants, en même temps que la virilité est de plus en plus associée à une présence du père dans l'espace domestique¹³² ». Ce changement social permet aux spectateurs d'adhérer plus facilement aux motivations de Piché envers sa fille.

La jeune fille occupe symboliquement un rôle de rectitude morale vis-à-vis du père. C'est d'ailleurs le rôle de beaucoup de femmes dans les films québécois les plus populaires, campées dans des rôles de soutien. En effet, à l'instar de Geneviève, nombre de personnages féminins québécois (Donalda dans *Séraphin : un homme et son péché*, Suzie dans *Bon Cop Bad Cop*, les femmes dans *L'horloge biologique* et dans *Les 3 p'tits cochons*) donnent l'exemple de la bonne conduite à suivre. Elles servent de guide moral et de faire-valoir aux rôles principaux tenus par des hommes. Une ligne morale, celle socialement acceptée, que souvent seuls les protagonistes transgressent, tout en profitant des bénéfices de leur transgression, généralement dans le plaisir de la subversion, avant de revenir ensuite, en conclusion du récit, sur le « droit chemin ». Ils sont souvent transformés et auréolés par ce retour perçu comme courageux. C'est notamment le cas de Piché par l'entremise de Geneviève.

La figure du père apparaît comme la seule responsable dans le développement de l'enfant (Geneviève). Jeune adulte dans le récit, la vie de Geneviève semble dépendre essentiellement de celle de son père, car ce n'est qu'en se réhabilitant qu'il obtiendra la crédibilité nécessaire pour lui montrer le droit chemin, et ainsi lui éviter les pires erreurs, celles qu'il a lui-même commises par le passé. En l'absence de la mère, la relation parentale se concentre sur la relation

¹³² Stephen FRANK cité dans Anne VERJUS, « La paternité au fil de l'histoire », dans *Informations sociales*, n° 176 (2013), p. 19.

père-fille. Doit-on comprendre de cette représentation que le père a toute la responsabilité de l'avenir de sa fille sur ses épaules ? Ou doit-on saisir que ce qui est représenté est l'impression du père quant à son rôle à l'égard de sa fille ? Le choix de l'absence de la mère du récit narratif laisse en fait tout l'espace au père. Par contre, jamais la relation et la responsabilité de la mère et de la fille ne sont représentées, nommées, ni même évoquées. Jamais, non plus, Geneviève est-elle représentée dans un questionnement à l'égard de ses propres responsabilités. Comme narratrice intradiégétique, tout ce qu'elle dit concerne sa relation avec son père. Au final, seule la vision du père est représentée. Sur le plan narratif, la perspective mise en place est définitivement et exclusivement celle du père. Cependant, dans une optique féministe, il est facile de glisser et de prétendre que l'absence de la mère et l'exclusive représentation de la responsabilité du père signifient qu'on ne reconnaît des responsabilités, et conséquemment un pouvoir d'influence, qu'au père. Pourtant, la perspective narrative laisse plutôt entrevoir que ce qui est représenté est la perception du père quant à ses propres responsabilités dans l'éducation de sa fille, autrement dit une perspective narrative masculinocentriste, et non pas un regard sur le rôle ou l'absence de rôle de la mère ou de la fille elle-même. La ligne est certes mince et la nuance d'autant plus importante.

1.1.3 *De père en flic* : mon père, ce héros

La subordination du rôle de héros social au développement de la masculinité personnelle du protagoniste est peut-être encore plus accentuée dans *De père en flic* que dans *Piché : entre ciel et terre*. Pourtant le protagoniste, Jacques Laroche, est un héros dans ce qu'il y a de plus stéréotypé : viril, dur à cuire, arrogant, performant. Il ne lui manque que de s'intéresser et de plaire aux femmes pour compléter le tableau des stéréotypes du parfait héros. Il est un agent secret, un spécialiste des infiltrations. Il fait preuve d'une haute estime de lui-même. Par exemple, il se comporte avec le maire de la ville comme si c'était lui le maître. « C'est qui, lui ? » (8:33), demande avec mépris l'élue de la ville au chef de police, Scullion. « Le légendaire commandant Jacques Laroche » (8:36), lui

rétorque ce dernier, en prenant soin de spécifier que le fait de ne pas le connaître ajoute à sa crédibilité, puisque c'est là son rôle, de passer incognito. Laroche ne passe cependant pas inaperçu auprès de ses pairs. Il est leur chef, celui qui décide de tout. Il ne permet à personne de remettre en question ses décisions, pas même son propre fils : « Regarde, prends ça mollo, là ! Ça va ben à date, t'as pas fait trop de gaffes. Laisse-moi travailler, OK ! » (1:16:13). Les tâches les plus coriaces lui sont confiées. Jacques Laroche est intrépide, arrogant et vaniteux. Il est habitué de réussir, de se faire obéir et de décider : « Marc, tire-le tout de suite que je t'ai dit ! » (4:22). De plus l'intrigue ne manque pas de rebondissements et elle est bien ficelée. Jacques Laroche dirige son équipe pour démanteler un réseau de motards et arrêter leur chef mafieux. Mais l'intrigue liée aux qualités du héros délivreur, dévoué à l'univers social, demeure secondaire. Les véritables enjeux narratifs ne concernent pas le fléau du gangstérisme, mais plutôt le rôle des pères de famille dans la transformation de leurs fils qui deviendront à leur tour des hommes.

Quel genre d'hommes deviennent-ils ? Le film met en scène plusieurs relations père-fils, plus spécifiquement la relation de Jacques et son fils Marc. La thérapie que ces pères et fils entreprennent dans le film va leur permettre d'exprimer leur fierté qui jusque-là avait été tue. La considération paternelle et la reconnaissance du potentiel des fils va amener ces derniers à se prendre en main, à s'investir et à concrétiser leur rôle d'homme dans leur réalité individuelle. Ces hommes seront, ou sinon ils aspireront à incarner la figure de leur père, c'est-à-dire plus ou moins celle d'un héros, de même que leur virilité passera par l'exercice d'un certain pouvoir. Par exemple, à la fin du film, Marc remplace le père. Il devient alors un homme dans sa position de maître – c'est maintenant lui le chef – et du fait même le héros. De plus, sa nouvelle virilité lui ramène la femme qu'il aime, Geneviève. Au début du film, la jeune policière quittelaisse Marc sous prétexte qu'elle attend quelque chose de lui : « Tu manques de viande » (14:31), lui dit-elle. Par la reconnaissance du père, Marc devient un homme, et de surcroît viril pour Geneviève.

Est-ce parce que les héros québécois sont ramenés à leur identité individuelle, à leur quête de la masculinité, qu'ils ont peu d'envergure sur le plan du rayonnement social ? Lori Saint-Martin tente une explication en citant Mathieu-Robert Sauvé : « Si la France n'avait pas abandonné sa colonie, si les Patriotes avaient crié victoire, si un seul référendum avait été gagnant, peut-être verrions-nous aujourd'hui de grands hommes sur nos écrans¹³³ ».

Son analyse fait un lien direct entre les films québécois les plus populaires et la situation politique identitaire du Québec. Toutefois, elle rappelle du même coup que malgré la stagnation de la situation identitaire du Québec, cela n'a pas empêché la masculinité et la paternité de grandement se transformer au cours des dernières années. Elle précise en citant une étude sociologique :

[Au Québec] les hommes sont à la recherche d'une nouvelle façon d'être père. Au cours des trente dernières années, l'entrée massive des mères de jeunes enfants sur le marché du travail, les transformations profondes de l'institution familiale, de même qu'une remise en question des stéréotypes masculins par les hommes eux-mêmes ont incité les pères à prendre une part plus active dans les soins et l'éducation des enfants¹³⁴.

La présence des pères, leur plus grande communication et leurs expressions affectives apparaissent, du moins pour les fils dans la fiction analysée ici, comme un élément déterminant qui leur permet de devenir des hommes. Des hommes qui ont l'étoffe de héros, c'est-à-dire des héros forts et virils qui mettent au service de la société leur puissance héroïque. Ce n'est toutefois pas leur puissance héroïque qui domine, mais leur épanouissement individuel et la consolidation de leur identité représentés à l'avant-plan.

¹³³ Lori SAINT-MARTIN, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », dans *Tangence*, n° 91 (automne 2009), p. 95-109.

¹³⁴ Francine OUELLET, Geneviève TURCOTTE et Nicole DESJARDINS, « Engagement paternel et mobilisation communautaire : étude de cas de deux initiatives communautaires », dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 39 (2003), p. 237.

Les relations père-fils sont complexes et elles subissent moult influences de toutes parts. Elles sont par conséquent difficiles à considérer isolément. Néanmoins, la fiction permet de se pencher quasi uniquement sur un type de relation. Ainsi, le fait de situer l'intrigue dans un camp de ressourcement père-fils est une façon de se concentrer sur les relations entre hommes en évacuant, entre autres, les femmes, les mères, les conjointes et les filles. Cette accentuation des relations père-fils est-elle une façon d'exercer sur les figures absentes du récit filmique un quelconque pouvoir, plus précisément de réitérer une position de dominant pour les hommes et de dominée pour les femmes ? Ou est-ce plutôt une reconnaissance du pouvoir féminin à laquelle se joint une volonté de penser sans elles pour mieux penser entre hommes, donc de se concentrer sur la masculinité au plus près ? En effet, comment interpréter cette assignation des rôles masculins et féminins dans ce contexte masculin ?

En s'appuyant sur la perspective narrative, on constate que l'intrigue est axée sur les hommes et sur les relations père-fils. L'absence des femmes à l'écran ne permet toutefois pas de conclure que les femmes subissent une quelconque assignation de rôles discriminatoires. D'une part, s'il faut, pour parvenir à se concentrer uniquement sur le rôle des pères dans le devenir des fils, évacuer les femmes, c'est déjà leur reconnaître une part dans ce devenir. Ainsi, leur absence orchestrée n'est pas a priori un jugement exclusivement défavorable à leur endroit. Cette évacuation des mères (des femmes) ne peut être considérée par défaut comme un jugement négatif de valeur au regard de leur rôle ni, par ailleurs, comme une assignation de rôle discriminatoire. L'absence n'est pas un rôle; c'est plutôt une non-assignation et c'est une nuance importante. Toutefois, la somme des non-assignations et leur corrélation avec le genre sont néanmoins significatives.

Il faut reconnaître que la mise en place, si complexe soit-elle, de toute perspective narrative résulte de l'exercice d'un certain pouvoir. Les forces qui exercent une influence sur la perspective narrative participent forcément aux orientations du discours, celui du film, lequel s'inscrit dans un méta discours social.

Pour ce film, il s'agit de l'importance de l'implication des pères dans le devenir des fils et cette conception de cet homme qui est « essentiellement » un être viril, autonome, sexuellement actif et qui fait preuve de bonnes valeurs familiales. Dans *De père en flic*, force est de constater que la perspective narrative privilégiée est masculinocentriste. Les narrateurs explicites sont quasi tous masculins et le récit filmique se construit dans l'ensemble selon une focalisation externe. En effet, la narration se déroule à partir de ce qui est montré des personnages, principalement des hommes, et avec très peu de passages en caméra omnisciente¹³⁵. Le récit traite de ce qui se passe au camp, à l'exception de quelques allers vers le chef mafieux qui est le sujet de l'intrigue de surface. Ainsi, le méganarrateur embrasse une perspective masculinocentriste, tournée et concentrée vers la construction des personnages masculins et dans leur intérêt personnel.

1.1.4 Femme héroïque, mais pas héroïne

Les femmes, comme discuté précédemment, sont particulièrement absentes du film *De père en flic*. Toutefois, le personnage de la policière, Geneviève, montre des attributs potentiels de l'héroïne. Par exemple, elle se présente comme une excellente policière, courageuse, flegmatique et habile au combat. Elle sauve d'ailleurs la vie de Marc. D'un coup de pied, elle met KO l'adversaire dont il ne vient pas à bout. De plus, elle est efficace et brillante. Ces qualités ne sont pas d'emblée associées à la féminité telle qu'elle a été historiquement construite et définie selon les stéréotypes du sexe et du genre. Françoise Héritier rappelle que les « systèmes conceptuels » sont universellement binaires, soit une caractéristique relève du masculin soit elle relève, par défaut, du féminin. Ainsi, elle nomme toute une liste d'attributs et leur correspondance sexuelle. Par exemple, la force, le courage, l'activité, la rapidité sont associés à l'homme, leur opposé, aux femmes¹³⁶.

¹³⁵ La caméra omnisciente est une focalisation, nommée aussi spectatorielle. Comme l'explique H.-Paul Chevrier, ce type de perspective donne un avantage aux spectateurs qui, « grâce à la position de la caméra, au montage alterné, à la bande sonore, etc. », reçoivent des informations privilégiées auxquelles les personnages n'ont pas accès. H. – Paul (Henri-Paul) CHEVRIER, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups (Coll. Cinéma), 1995, p. 144.

¹³⁶ Françoise HÉRITIER, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, op. cit., p. 36.

Malgré cette proposition inhabituelle d'un modèle féminin, le personnage de Geneviève occupe un rôle de femme associé à l'amour et à la sexualité. Le héros est masculin, c'est d'abord le père qui l'incarne, puis ce sera le fils, mais ce ne sera jamais la femme. Si ses qualités de policière sont comparables à celles de ses acolytes masculins, Geneviève n'en demeure pas moins, sur le plan narratif, que l'objet du désir du héros en devenir, de même que sa récompense lorsqu'il devient enfin un homme, un vrai.

La policière occupe par conséquent un rôle de soutien, c'est pourquoi, d'un point de vue narratif, peu d'espace est accordé au développement de sa personnalité. Ainsi, la sélection de la comédienne (casting) doit rendre rapidement (en peu de scènes, de mots et de temps-écran), la crédibilité du personnage. Puisque la fonction narrative principale de Geneviève se résume à être l'objet de désir du héros en devenir, une comédienne au physique agréable, selon les stéréotypes en cours culturellement dans la société (jeune, mince, traits réguliers et délicats), s'impose comme un choix adapté à la situation. De par son efficacité, l'utilisation du stéréotype féminin de la « belle fille » est récurrente. Parce que Geneviève est jolie, les spectateurs croiront plus aisément que Marc puisse en être amoureux, même si le public ne sait rien d'elle. Tandis que pour le héros, davantage de temps-écran lui est accordé, mais également plus de scènes pour témoigner de sa personnalité comme de sa crédibilité en tant que protagoniste. Son apparence physique est par conséquent de moins grande importance que celle du personnage féminin. L'attrait du héros repose précisément sur son potentiel héroïque, alors que son apparence physique demeure un simple atout que la caméra pourra toujours magnifier au besoin. Le film capitalise sur la quête, et dans ce cas-ci, sur la virilité des protagonistes dans leurs actions, et c'est là leur principal capital d'attraction. Le personnage féminin incarné par Geneviève se voit alors réduit à son apparence physique pour servir les besoins du récit de manière secondaire. La mise en scène du stéréotype féminin de la belle fille est régie, au

premier degré, par des exigences narratives, lesquelles sont ensuite orientées par des intérêts masculins. Ce n'est donc pas là un point de vue sur les femmes, mais plutôt sur une certaine soumission de leur intégrité physique aux exigences narratives.

1.2 La revanche des petits

1.2.1 *Bon Cop Bad Cop* : le fantasme du mâle québécois

David Bouchard est, en apparence, un *petit* Québécois sans envergure. Pourtant il est le meilleur, capable de remettre à sa place les plus grands, les plus arrogants et de les infléchir; c'est un héros délivreur, sauveur de vies et d'honneur.

Bouchard ne connaît pas les bonnes manières. Quand il arrive sur les lieux du crime, il ridiculise son homologue anglophone, le détective Mark Ward, qui se présente avec politesse et savoir-vivre. David se moque de lui en imitant son accent. Il fait des blagues déplacées à propos d'un cadavre, une femme étendue au sol, avec un patin encastré dans la tête. « En tous cas y a un bon coup de patin ! » (1:00:28), dit-il en parlant du meurtrier. Bouchard est macho, vulgaire et ergomane. À titre d'exemple, il s'adresse littéralement aux seins de son ex-femme, Suzie, comme si c'étaient des êtres vivants. Il regarde aussi sans réserve le postérieur de ses collègues policières. Quand Bouchard formait un couple avec Suzie, il la trompait. Suzie lui reproche d'ailleurs son comportement et son attitude déplacés : « Entre chaque beau dix minutes ben y a la job, les filles, la job, les *chums*, le hockey, la job, le téléphone. » (8:56) De plus, Bouchard ne respecte pas les lois. En voiture, il roule à haute vitesse et en sens inverse. Il conduit dangereusement et menace un nombre incroyable de piétons et de conducteurs. Il n'attend pas les mandats nécessaires avant de perquisitionner chez les gens, pas plus qu'il ne respecte les droits des personnes qu'il arrête. Il va même jusqu'à abuser de son autorité en agressant des individus qui ne sont encore que des suspects : il enferme Luc Therrien dans le coffre de sa voiture et, dans un sac de

jute, le Président de la Ligue nationale de hockey, Buttman, avant de le lancer également dans le coffre d'une voiture pour « régler l'affaire ».

Le détective ontarien, Mark Ward, s'oppose à Bouchard en tout point. Il fait preuve de bonnes manières, il est toujours poli, galant, vêtu proprement et sobrement. Il repasse lui-même ses chemises et porte des cols roulés. C'est un homme distingué pour qui le respect des lois est fondamental. Il refuse ainsi d'entrer sans mandat dans la maison d'un suspect comme le fait Bouchard. Il tente d'ailleurs de convaincre celui-ci de respecter les limites de vitesse sur la route et les droits individuels lors des arrestations. Dans le récit, Ward est le miroir inversé de Bouchard. S'ils sont tous les deux assignés au crime d'un homme dont le cadavre a été retrouvé exactement sur la frontière du Québec et de l'Ontario, leurs attitudes s'opposent diamétralement. Le rôle narratif de Ward consiste à faire valoir les mauvaises manières de Bouchard, à les dénoncer en les mettant en évidence par le principe de conflits d'opposition. Mais rapidement, sous l'influence de Bouchard, il se rend compte que le suivi des procédures légales est stérile en comparaison à l'efficacité des méthodes peu orthodoxes de Bouchard; Ward demeure ainsi son faire-valoir. Sans toutefois devenir son égal, et encore moins l'élève qui dépasse le maître, le sage détective ontarien est influencé par le détective rebelle québécois. Si, au final, l'alliance entre les deux hommes viendra à bout du tueur qu'ils recherchent, c'est bien le côté rebelle de Bouchard qui l'emporte sur la droiture et la rigueur de Ward.

Dans *Bon Cop Bad Cop*, le héros est donc Bouchard qui incarne métaphoriquement la victoire du Québec sur l'Ontario. Le « sans manière » et un peu « colon¹³⁷ », le *petit* Québécois, grâce à sa ruse (c'est un héros rusé selon Klapp) et à son intelligence, l'emporte sur le distingué et conformiste Ontarien. Ce portrait a visiblement plu aux Québécois, car ils ont été nombreux à se déplacer pour voir le film. *Bon Cop Bad Cop* a obtenu le billet d'or¹³⁸, récompense qui est

¹³⁷ Terme peu flatteur qui, dans le langage populaire québécois, signifie rustre.

¹³⁸ Benoit ALLAIRE, « Essoufflement de l'assistance aux films québécois en 2006 », dans Observatoire de la culture et des communications, *Statistiques en bref*, [en ligne].

remise au film québécois ayant vendu le plus d'entrées en 2007 lors du gala des prix Jutra¹³⁹. Le public apprécie sans doute le côté rebelle de Bouchard que chacun fantasme d'adopter pour se sentir libre, mais qui généralement y renonce en raison des conséquences liées à ce type de comportement. Ce sont des conséquences qu'évite pourtant Bouchard, parce que s'il a l'air d'un antihéros, son comportement et son attitude font de lui un véritable héros. En effet, il fait la vie dure aux méchants, les vrais, ceux qui tuent, et il donne une bonne leçon aux arrogants qui se servent de leur pouvoir et de leur argent à mauvais escient.

Bouchard déjoue les plans du tueur en série en décodant ses indices et en donnant une bonne leçon à Buttman. L'homme d'affaires, directeur de la Ligue nationale de hockey, est présenté comme une personne qui ne cherche qu'à faire du profit sur le dos des amateurs de sport en vendant leur équipe de hockey professionnelle à des Texans. Bouchard va parvenir à contrecarrer ses plans. Ainsi, en plus de débarrasser la population d'un dangereux tueur en série, il va garantir aux citoyens la préservation de leur équipe de hockey. À la fin du film, Buttman se présente devant un parterre de journalistes qui s'attendent à l'annonce de la vente de l'équipe canadienne, mais surprise, l'homme d'affaires annonce au contraire que l'équipe ne sera pas vendue, ni aucune autre équipe canadienne d'ailleurs. Que s'est-il passé pour que Buttman change d'idée aussi radicalement ? Le récit ne l'explique pas clairement, puisqu'il y a une ellipse temporelle, mais les spectateurs savent que Bouchard a quelque chose à voir avec ce changement de cap.

Bouchard déploie aussi son héroïsme sur le plan personnel. À l'instar des films *Piché : entre ciel et terre* et *De père en flic*, les valeurs familiales sont mises à l'avant-plan pour les héros de *Bon Cop Bad Cop*. Bouchard et Ward ont tous les

<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/stat-bref27.pdf> [Texte consulté le 2 février 2015].

¹³⁹ En 2016, suite à la publication d'une biographie de Claude Jutra par l'auteur Yves Lever, un scandale éclabousse le nom de Claude Jutra accusé, selon le biographe et des témoignages de victimes, de pédophilie. Dans les jours et semaines qui suivent toutes références publiques au nom de Claude Jutra sont retirées et le gala portant son nom s'intitule désormais : Le gala Québec cinéma.

deux des enfants. Ward a un adolescent de 15 ans et Bouchard une jeune fille à l'orée de l'adolescence, qui se prénomme Geneviève. Ward, toujours dans l'ombre de Bouchard sur le plan dramatique, vit quelques difficultés relationnelles avec son fils. Ils ne sont effectivement plus sur la même longueur d'onde, malgré un réel désir du père de garder le contact. Le fils ne répond pas au père quand ce dernier s'adresse à lui et il réagit plutôt bêtement. Par exemple, alors que le jeune raconte sa soirée avec enthousiasme à sa tante, le père fait une remarque qui se veut positive, mais le jeune se tait subitement puis s'en va, faisant ainsi ressentir au père le mépris qu'il lui porte. Ce dernier en est d'ailleurs attristé : « Comment fais-tu ? J'arrive pas à lui tirer une phrase complète » (6:13), se plaint-il à sa sœur Iris. Le père et le fils finiront toutefois par se réconcilier quand ce dernier sauve son père d'une sauvage agression à leur domicile. Le fils prouve ainsi à son père son amour filial et son courage, enfin fier d'être à la hauteur de son héros. Vice versa, le père apparaît comme un bon héros, car il est un bon père de famille.

Bouchard, quant à lui, va prouver ultimement, et malgré sa personnalité rustre, qu'il est un bon père. L'intrigue autour du kidnapping de sa fille par un tueur en série occupe un peu moins du dernier tiers du film. Suzie, son ex-femme et mère de Geneviève, lui demande de « ramener » leur fille à la maison. Bouchard, en larmes, mais le regard chargé de détermination, promet à Suzie – et aux spectateurs du même coup – qu'il va la ramener à la maison. Toutefois, Bouchard doit aussi sauver la communauté des menaces du tueur en série. Il ne choisit pas entre les deux. Pour sauver sa fille, il aurait pu laisser le tueur mener à terme son plan qui consiste à tuer Buttman. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le tueur en série kidnappe la fille de Bouchard. C'est un choix qui aurait été légitime pour Bouchard en tant que figure paternelle, mais ce n'est pas un comportement héroïque pour autant : un véritable héros n'abandonne pas les siens, ni ne laisse le « mal » se propager dans la communauté dont il s'avère le gardien au nom de la Loi. Bouchard va par conséquent agir sur les deux fronts à la fois et, bien sûr, il réussira sa mission comme il se doit sur le plan narratif (c'est une comédie policière), après avoir passé très près d'échouer.

Au final, le personnage de Bouchard peut être considéré comme un grand héros. D'une part, il a l'avantage sur le détective ontarien. Ward adopte les manières de Bouchard, qui délivre la population d'un tueur en série et sauve l'équipe de hockey, ce qui revient presque à dire qu'il sauve le peuple québécois, du moins sur le plan identitaire symbolique. Le hockey constitue un trait important de l'identité québécoise. D'ailleurs, comme le rappelle Alain Denault dans son article, « Le hockey n'est-il jamais autre chose que le théâtre idéologique visant à abuser des masses¹⁴⁰ ? » l'histoire de la fondation du club des Canadiens rappelle que son fondateur, James O'Brien, sénateur à Ottawa, a misé sur la faiblesse du peuple québécois (nommé les francophones à cette époque) pour s'établir « en mettant en scène le conflit politique entre des francophones largement prolétarisés et des anglophones économiquement dominants¹⁴¹ ». D'ailleurs, à propos d'O'Brien, Alain Denault affirme que « La minorité abusée qu'ils [les francophones] constituent passe à ses yeux pour un marché fertile¹⁴² ». Encore aujourd'hui, le hockey possède cette double fonction, celle d'être à la fois un pilier de l'identité québécoise et un fleuron économique

[L]e Canadien sert toujours d'écran de projection de la collectivité suivant des valeurs marchandes et symboliques qui nuisent pourtant à l'émancipation de celle-ci. [...] On s'y fait servir la défense et l'illustration récurrente d'un ordre qui célèbre la disproportion des revenus, le dépassement de soi, la meurtrissure des corps dans la dévotion au travail, l'obéissance à l'autorité, la pression psychologique à rendre fou, le triomphe aveugle de la loi de l'offre et de la demande¹⁴³.

Dans quelle mesure Bouchard, à titre de héros filmique, sert-il aussi d'écran à ce besoin du peuple de mettre entre les mains d'un seul individu leurs peurs collectives pour se donner l'illusion de la sécurité, de la grandeur et du contrôle ?

¹⁴⁰ Alain DENAULT, « Le hockey est-il jamais autre chose que le théâtre idéologique visant à abuser des masses ? », dans Revue Relations/Centre justice et foi, *Un monde qui vacille*, [en ligne]. http://www.cjf.qc.ca/fr/rerelations/impr_article.php?ida=3321 [Texte consulté le 4 février 2015].

¹⁴¹ *Id.*

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Id.*

Cet individu soutient l'illusion d'un pouvoir surhumain (le héros) et s'impose à titre de modèle pour la société qui le reçoit : un modèle marqué aussi par le sexe et le genre (les héros sont des hommes) qui fait écran au potentiel et à la participation des femmes à titre de modèles pour la société.

1.2.2 Bouchard et ses femmes

Autour de Ward et de Bouchard gravitent cinq femmes. Suzie est l'ex-conjointe de Bouchard. Ils vivent sous le même toit, mais pas en couple, du moins pas de façon conventionnelle. Ils déjeunent ensemble, Bouchard prépare le pain doré. Il fait des allusions sexuelles qu'elle trouve plutôt amusantes. Il lui lance : « Tu vas t'en trouver un [chum], t'as encore des seins magnifiques ! » (10:18). Elle lui sourit.

L'interprète, Lucie Laurier, est une belle jeune femme dont le charme est mis en évidence par ses tenues mettant en valeur ses formes féminines. Bouchard, le héros, a ainsi le meilleur des deux mondes. Il abrite sous son toit une jolie femme avec qui il entretient une forme de relation de couple tout en fréquentant d'autres femmes, avec qui il a des relations sexuelles, sans se sentir coupable, ni perdre de son capital de sympathie auprès du public. Malgré son comportement sexuel « déviant », il demeure tout de même un « bon gars » aux yeux des spectateurs. N'est-ce pas là l'illustration d'un fantasme masculin ? Si cet arrangement peu orthodoxe entre Suzie et lui semble être la meilleure des avenues pour Bouchard, est-ce la même chose pour elle ? Suzie peine à se trouver un amoureux et s'occupe de l'éducation de leur fille comme de l'entretien de la maisonnée. « Oublie pas le spectacle de ta fille » (9:39), rappelle-t-elle à Bouchard. Il l'avait évidemment oublié ! Le quotidien est le lot de Suzie, un personnage féminin secondaire, alors que les grands exploits reviennent à l'homme, Bouchard, héros du récit. C'est d'ailleurs pour cette raison que Suzie est représentée comme une jeune femme impuissante. Elle a besoin d'un héros à ses côtés. Par exemple, quand sa fille est kidnappée, elle se retrouve sans moyen. Elle ne fait pas preuve de sang-froid comme le père. Elle crie, elle pleure, elle en veut à

Bouchard, mais elle s'en remet, pourtant, totalement à lui au final : « Ramène-nous notre bébé ! » (1:28:10).

Pourtant, Bouchard est tout aussi affecté par la situation que Suzie, bien qu'il garde son sang-froid. Suzie est par conséquent représentée comme un personnage vulnérable. Bouchard doit même la confier à un collègue-ami alors qu'il part à la recherche de sa fille. Cette séquence met en évidence la fragilité, la faiblesse et la dépendance de la femme face à l'homme, voire son incapacité à agir en situation d'urgence, et sert essentiellement à promouvoir le côté « bon gars », fiable et protecteur de Bouchard. Dans le récit, le personnage incarné par Suzie est donc le faire-valoir du personnage de Bouchard. Dans son jeu et d'un point de vue narratif, Suzie est certes une représentation stéréotypée de la femme qui vit une crise : hurlements, perte de sang-froid, pleurs, etc., mais cette désignation est guidée par les besoins narratifs pour servir la figure du héros, précisément son image et ses capacités, avant de dépeindre un portrait incarné d'un personnage féminin. Cette mise en scène, prise en charge par le méganarrateur, n'a pas d'autres objectifs que ceux liés au narratif, et, ici, il s'agit d'une comédie policière mettant en vedette un héros qui doit briller.

Quant à Geneviève, la fille de Suzie et de Bouchard, son rôle consiste également à valoriser le héros sur le plan familial, c'est-à-dire dans son rôle de père. Le film le montre bien, Bouchard tient à sa fille. En tant que père, il agit de manière protectrice envers elle et la valorise. Par exemple, au spectacle de l'école, il l'admire et l'encense de façon exagérée en lui disant avec enthousiasme : « T'as volé le show ! » (38:34) Cependant, il se rebiffe quand son camarade de danse la prend par la taille. Bouchard peut être rebelle socialement et professionnellement, voire violent et irrévérencieux par moments, mais il aime profondément sa fille. Parce que le récit fait de lui un bon père, il est un « bon gars ». Cette relation filiale tissée serrée et basée sur l'amour paternel va lui permettre de déployer sous un autre angle son héroïsme.

Ainsi, même si Geneviève est une enfant caractérielle et rebelle, un peu à l'image du père (elle veut se faire percer le nombril, elle questionne Ward sans gêne alors qu'il est invité à souper avec eux : « T'es divorcé, toi aussi ? » (42:20), elle agit comme une mère dans les situations difficiles qui demandent la carrure d'un héros. Ainsi au climax du film, alors qu'une bombe menace de la faire exploser, elle crie, pleure, panique. C'est Bouchard, son père, qui la calme en lui disant : « on fait ça ensemble, OK ? » (1:43:34). Il est en mesure de garder son sang-froid même si c'est sa fille, si précieuse, qui risque d'exploser. Il est efficace, il réussit. Malgré tous ses défauts, c'est un héros. Cette scène prouve en effet son efficacité à garder le contrôle dans toutes les situations, même les plus difficiles comme la menace de mort de sa fille.

D'autres personnages féminins sont mis en scène dans le film. Ces rôles restent secondaires et inscrivent le stéréotype dans le cours du récit et au niveau de la représentation des sexes et des genres. Comme l'expliquent Pierre Chemartin et Nicole Dulac, et aussi d'autres chercheurs comme Richard Dyer¹⁴⁴ :

Le recours aux stéréotypes relèverait plutôt d'une structure cognitive fondamentale, nous permettant de saisir l'information complexe venant de notre environnement et de la simplifier, afin de donner un sens au monde qui nous entoure. Ainsi, le stéréotype ne différerait pas des nombreuses constructions mentales façonnées par la collectivité et auxquelles a recours tout individu. En procédant par catégorisation, inférence, anticipation, une telle opération cognitive apparaît dès lors comme efficace et fonctionnelle¹⁴⁵.

Par exemple, le personnage de la serveuse du bar renvoie au stéréotype de la serveuse d'âge moyen qui s'accroche à son potentiel charismatique en perte d'efficacité (elle est maquillée à outrance, elle porte des vêtements sexy qui ne

¹⁴⁴ Richard DYER, « The Role of Stereotypes », dans Paul MARRIS and Sue THORNHAM [dir.], *Media Studies: A Reader*, New York, New York University Press, 2000, p. 245-251.

¹⁴⁵ Catherine CHEVRIER et Diane-Gabrielle TREMBLAY, « Portrait actuel du marché du travail au Canada et au Québec : une analyse statistique en fonction du genre », dans Télé-université, Réseau de L'Université du Québec, *Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir*, [en ligne]. <https://www.teluq.quebec.ca/chaireecosavoir/pdf/NRC03-02.pdf> [Texte consulté le 3 février 2016], p. 142.

l'avantage pas...). En accord avec le stéréotype de la jeune et jolie femme destinée à plaire, cette serveuse se pend au cou du premier venu (Ward), qui fait preuve d'empathie en lui démontrant un peu d'intérêt : « Salut, mon beau noir, qu'est-ce que je peux te servir ? », lui lance-t-elle (28:11). Suite à cette rencontre somme toute insignifiante dans le cours du récit, cette femme est prête à tout pour plaire à Ward. En effet, cette femme qui connaît bien son milieu de travail (violence, magouille, fier-à-bras prêt à se battre et à tuer à la moindre occasion), accepte néanmoins de se compromettre en transmettant des informations à Ward, qui incarne le bel inconnu. Plus loin dans le récit, elle brûlera vive dans l'explosion de la voiture de Bouchard, tuée sans vergogne. Sa mort survient dans la plus grande indifférence. Bien que son rôle secondaire soit de moindre importance, il demeure narrativement utile, c'est-à-dire qu'il permet de donner des informations essentielles aux spectateurs et de faire avancer l'histoire. Bien sûr, nombre de personnages anonymes masculins meurent également tout au long du film. Comme les personnages féminins, ils sont aussi stéréotypés : des hommes de main qui obéissent à des ordres « qui viennent d'en haut », qui ne posent pas de questions, exécutent, puis paient de leur vie. Il s'agit là également de personnages secondaires. Le stéréotype féminin est plutôt lié au désir sexuel, conséquemment à la capacité de séduction, tandis que le stéréotype masculin renvoie à la force physique et à l'action. Les deux stéréotypes ont pourtant à voir avec la notion de pouvoir, cependant les moyens envisagés pour l'obtenir sont différents et genrés.

Un autre personnage féminin et stéréotypé présent dans le film est celui d'Iris, qui incarne la célibataire sexy et émancipée. Contrairement à la serveuse, son rôle narratif n'est pas informatif. Elle occupe plutôt la fonction de « spectacle sexuel¹⁴⁶ » au sens où Laura Mulvey l'entend : « La femme exposée comme objet sexuel ». C'est une femme passive qui valide la virilité de l'homme (Bouchard dans ce cas-ci) dans son rôle actif de héros séducteur. Ainsi, Iris sert le moment sexuel

¹⁴⁶ Gabrielle HARDY, « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », dans *Débordements, Traduction*, [en ligne]. <http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> [Texte consulté le 4 février 2015].

du film, c'est-à-dire la partie « spectacle érotique¹⁴⁷ » qui suspend le récit, pour reprendre les termes de Mulvey. Elle est ce corps jeune et beau sur lequel le public pose ses yeux sans pouvoir s'en détacher, puisque cette scène-spectacle est volontairement étirée dans le temps, se prolongeant dans un montage alterné avec la scène de bagarre entre Therrien et Ward. Cette scène érotique, tournée dans la pénombre, s'attarde sur le corps d'Iris partiellement dénudé et dans des positions plus compromettantes que celles de son partenaire. Elle est montée sur lui à califourchon, alors que Bouchard est couché sur le dos, à peine visible. Dans cette scène, Iris ne joue pas un rôle dramatique, c'est-à-dire qu'elle n'a aucune incidence sur le déroulement de l'intrigue.

Cette assignation de rôle féminin sert donc des intérêts masculins. Iris est mise au service du plaisir visuel masculin (non pas qu'elle ne puisse être source de plaisir féminin, c'est une autre question qui ne pourra être traitée ici), mais il s'agit bel et bien d'un stéréotype féminin servant de faire-valoir au personnage masculin. Chemartin et Dulac explique :

avant d'être des outils de simplification idéologique ou morale, les stéréotypes permettent d'établir un savoir commun au sein d'une même population, comme en témoigne leur utilisation récurrente dans la plupart des productions culturelles propres à un lieu et à une époque¹⁴⁸.

Si la beauté d'Iris la positionne dans le rôle de plaisir érotique, la disgrâce de la réceptionniste, un autre personnage féminin, la range du côté comique. La réceptionniste de la compagnie d'hélicoptères, où les deux détectives se présentent dans le cadre de leur enquête, s'intéresse sexuellement à Bouchard.

¹⁴⁷ La scène érotique est entrecoupée d'une scène d'actions alors qu'un homme entre par effraction chez Ward pour tenter de l'assassiner, lui, et Bouchard en visite chez lui, mais ne trouvant pas Bouchard, le brigand s'attaque d'abord à l'anglophone pendant que Bouchard est en plein ébat et n'entend pas ce qui se passe en bas. Cette structure narrative illustre bien ce que Mulvey explique dans son célèbre article « Le plaisir visuel et le cinéma narratif » c'est-à-dire que le cinéma grand-public a su allier au fil du temps le spectacle et la narration, par comparaison de la rupture que représentaient auparavant ces épisodes de « contemplations érotiques ». Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *art. cit.*, p. 6-18.

¹⁴⁸ Pierre CHEMARTIN et Nicolas DULAC, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. XVI, n° 1 (automne 2005), p. 142.

Elle lui fait les yeux doux et fixe ses fesses lorsqu'il s'éloigne. Bouchard n'est cependant pas intéressé par elle. Sous prétexte de sécurité, il lui donne le 911 comme numéro pour le rejoindre, alors que la femme cherche plutôt à avoir son numéro de téléphone personnel en vue d'une possible liaison. Trop bête ou aveuglée par le charme de Bouchard, elle ne se rend pas compte qu'il rejette sa tentative de séduction, ce qui ajoute à l'effet comique de cette scène. Bouchard ne peut pas s'intéresser à toutes les femmes certes, mais dans ce cas précis, le refus des avances de la réceptionniste est lié à son apparence physique. Elle représente le stéréotype de la fille moche, par opposition à Suzie et à Iris, jeunes, belles et sexy.

À l'issue de cette discussion sur les corps féminins et de l'assignation des rôles, on peut se demander pourquoi Suzie, dont les caractéristiques physiques correspondent au stéréotype de la « belle fille », n'exerce pas la fonction « spectacle » dans le récit filmique ? Est-il possible que le statut de mère soit en partie responsable de cette non-désignation ? Le rôle de la femme-spectacle, au sens où l'entend Mulvey, doit-il être tenu par une autre femme qui est, par contre, célibataire et sans enfant ? En quoi l'idée de montrer une mère sexuellement active est-elle moins « spectaculaire », voire plus vulgaire ? C'est là un choix de représentation qui renvoie aux conceptions sociales de la Révolution française :

inspirés par Rousseau, les révolutionnaires français de la fin du XVIII^e siècle ont principalement associé la femme à la mère vertueuse et pure celle qui élève ses enfants dans l'oubli de soi et fait d'eux de bons patriotes et de bons citoyens, en phase avec les idéaux républicains¹⁴⁹.

Dans les films québécois les plus populaires, la figure de la mère ne pourrait donc, encore aujourd'hui, être associée à la sexualité. Les stéréotypes sont souvent de bons raccourcis narratifs et demeurent profondément enracinés dans la

¹⁴⁹ Allan GREER cité dans Frédéric DEMERS, « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau », dans *Recherches sociographiques*, vol. XLIII, n° 3 (septembre-décembre 2002), p. 582.

culture. Ils cristallisent les hommes et les femmes dans des rôles, lesquels sont souvent discriminatoires et restrictifs pour les femmes.

1.2.3 Maurice Richard : la récupération d'un héros

Maurice Richard dit à Lucille, sa future épouse, qui veut aller le voir jouer au hockey : « Lucille, t'as 13 ans, on en a 17 » (5:19). Il lui fait comprendre qu'ils ne sont pas du même monde. Le film présente Maurice Richard comme un homme qui passera sa vie à essayer de faire partie des grands, tout en s'identifiant lui-même aux petits. Cette dichotomie est omniprésente dans le récit. À l'usine où il travaille, il y a les ouvriers, les petits, et les patrons, les grands, essentiellement des anglophones qui mènent la vie dure aux prolétaires. « Il voulait quoi, Léveillé ? » (5:55), lui demande le patron. Le jeune Maurice ne répond pas, il ne trahit pas son collègue qui tente d'organiser discrètement une forme de résistance pour contrebalancer le pouvoir. En guise de mesures répressives, le patron lui rétorque : « Après ton travail, tu ramasseras les déchets. » (6:00) Les grands donnent les ordres, les petits obéissent, les patrons les gardent dans la merde (les déchets) et les petits y restent (il les ramasse).

Le hockey est pour Richard la seule porte de sortie à sa condition de vie sociale. Il n'en a pas d'autres, autrement ce sera l'usine et la misère pour le reste de ses jours. La misère est symboliquement représentée, dans le film, par la noirceur. Noire, c'est ainsi que l'usine est montrée. Il y fait sombre, les ouvriers qui y travaillent sont couverts de suie. Par opposition à la misère noire et sale, c'est l'opulence blanche et propre. La seule lumière qui brille dans l'usine est la chemise blanche du patron. Il demeure propre, ses vêtements sont d'un blanc immaculé tout comme ses mains étincelantes de propreté. Le patron appartient à un autre monde, celui des grands. Un monde où tout est plus lumineux et auquel Richard peut aspirer en vertu de son talent. Il finira par y accéder, mais il aura de la difficulté à en tirer profit, comme si ce monde de richesse et d'opulence ne pouvait être le sien.

Sur le plan social, la situation représentée est plus difficile pour les Canadiens français que pour les Anglais. Les Anglais constituent un groupe plus ou moins défini de gens qui parlent anglais, dans lequel les anglophones de Montréal, ceux du reste du Canada et ceux des États-Unis se confondent. La situation est difficile aussi pour Richard, sur le plan personnel, car l'argent, le pouvoir, la réussite sont des attraits dont les bons citoyens de confession catholique doivent se méfier. En effet, l'humilité est une valeur catholique importante. Dans les années 1940 et 1950, la religion catholique est le socle sur lequel se construit l'identité nationale comme le rappelle Réal Ouellet : « la langue française et la religion catholique [sont] constitutives du noyau dur de l'identité des Canadiens-français¹⁵⁰ ». Il n'en demeure pas moins que le talent de Maurice Richard est sa meilleure chance de se sortir de sa condition sociale. Jouer dans la Ligue nationale de hockey pour les Canadiens de Montréal lui permettra de prouver aux yeux de tous qu'il a effectivement les moyens de ses ambitions.

À son époque et encore aujourd'hui, Maurice Richard est considéré comme l'un des meilleurs joueurs de hockey de la ligue, mais selon le point de vue développé dans le film, il ne fait toujours pas partie des grands. Effectivement, il ne suffit pas d'être bon hockeyeur. Maurice fait un peu d'argent, les médias parlent de lui, mais il ne reçoit pas le traitement octroyé aux plus grands, c'est-à-dire le traitement qu'un joueur de sa trempe devrait recevoir : « Tu fracasses des records, tu remplis les arénas partout pis la ligue te protège pas. Pourquoi ? Pourquoi, toi, contrairement à toutes les autres vedettes de la ligue, on te protège pas ? » (1:05:58), déplore sa femme.

La dualité entre les francophones et les anglophones perceptible à l'écran laisse entendre qu'il existe deux types de traitement, et par conséquent deux types de joueurs. Les joueurs francophones sont considérés de seconde catégorie (voire une sous-catégorie). Cette discrimination évoquée dans le film envers les

¹⁵⁰ Réal OUELLET, « Français canadiens ou Canadiens ? Construction et mutation d'une identité originale au XVIII^e siècle », dans *Lumen : travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, vol. XXI, (2002), p. 39.

Canadiens français, défavorisés en comparaison des Canadiens anglais, tire ses origines de la Conquête (1759-1760) selon les recherches de Réal Ouellet : la Conquête transforme le rapport au territoire des Canadiens français et force la rupture avec les Amérindiens, désormais contraints de servir les Anglais¹⁵¹. La Conquête met fin au nomadisme des Canadiens français et les pousse à la sédentarité, ce qui va transformer leur rapport au politique. Ils sont désormais tenus de se conformer à la logique de *l'indirect rule*¹⁵² britannique, c'est-à-dire : une politique dite d'administration indirecte qui assoit l'autorité coloniale en se servant des autorités traditionnelles. La scission est donc inévitable. Une distanciation culturelle s'opère à ce moment entre les Canadiens français, le Bas-Canada et les Canadiens (anglais), le Haut-Canada par leurs systèmes de valeurs et aussi par les contraintes qu'ils subissent à la suite du changement de régime. Les tensions à l'égard du pouvoir britannique ne tardent pas à se faire sentir et « cette crise débouchera en 1840 sur l'Acte d'Union des deux Canada qui mettra les Canadiens de langue française en minorité, comme le craignaient “les Patriotes” de 1837¹⁵³ ». Ainsi, les Canadiens français deviennent désormais minoritaires face au pouvoir politique et économique de leur pays.

Le film pose très bien cette rivalité entre les Canadiens français et les Anglais, à en croire son succès au box-office (589 795 entrées), puisque c'est le 15^e film le plus regardé au Québec depuis que ces résultats sont colligés, soit en 1984¹⁵⁴. Cette blessure identitaire mise en scène dans le film résonne encore aujourd'hui d'autant qu'une certaine scission entre les anglophones (riches) et les francophones (pauvres) persiste toujours. En effet, selon « La recherche en développement économique et des ressources humaines. Communauté de langue Officielle en Situation Minoritaire (CLOSM) », une étude datant de 2013 menée depuis 2006, montre que les anglophones au Québec présentent des rendements socio-économiques supérieurs aux francophones qui les côtoient :

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² OXFORD DICTIONNARIES, « English. Oxford Living Dictionaries », *Indirect Rule*, [en ligne]. https://en.oxforddictionaries.com/definition/indirect_rule [Texte consulté le 4 février 2015].

¹⁵³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁴ Charles-Henry RAMOND, « Box-office québécois depuis 1985 », *loc. cit.*

Les chercheurs ont aussi soulevé quelques corrélations pour expliquer les différences. Les francophones sont « systématiquement surreprésentés » en agriculture, en pêches et en foresterie – « des secteurs industriels peu orientés vers la valeur ajoutée ou en crise » – et « sous représentés dans le secteur économique névralgique que représente le tertiaire moteur, secteur d'activités résolument orienté vers la forte valeur ajoutée ». De plus, ils « sont davantage représentés dans les professions propres au secteur primaire et sous représentés dans les professions propres au tertiaire moteur ». Ainsi, ils « sont proportionnellement plus nombreux que les anglophones majoritaires à se situer dans la tranche des faibles revenus » et « systématiquement sous représentés dans la tranche des revenus supérieurs¹⁵⁵ ».

Bien que la question identitaire soit un thème important du film, le récit met en évidence les exploits hors du commun du joueur de hockey montréalais. Toutefois, la renommée du joueur de hockey et quelques éléments biographiques de sa carrière servent de prétexte pour en faire une figure politique, précisément un héros social, et ainsi défendre une certaine idéologie quant à la victimisation des Canadiens français.

Au départ, Maurice Richard est présenté comme un homme indépendant et introverti qui ne veut rien demander à personne. Il aime jouer au hockey, c'est un batailleur orgueilleux qui veut prouver la puissance de son talent sur la glace. Par exemple, au début de son mariage et de sa carrière, il refuse que son beau-père leur offre de la viande, préférant s'en passer et s'arranger avec ce qu'il a et uniquement ce que lui et son épouse peuvent s'offrir. Il refuse également d'avoir une dette envers qui que ce soit, qu'il s'agisse de son beau-père, de son employeur ou encore de bénéficier de privilèges qu'il considère ne pas lui être dus. Aussi, il refuse de tirer avantage de son statut au profit de son ami et beau-frère, Georges qui lui réclame des billets de hockey année après année. Richard refuse également de demander quoi que ce soit à la ligue pour son propre profit ou celui de son beau-frère.

¹⁵⁵ Daniel BOURGEOIS, « La recherche en développement économique et des ressources humaines Communauté de langue Officielle en Situation Minoritaire », dans Gouvernement du Canada, *Innovation, Sciences et Développement économique Canada*, [en ligne]. <http://www.ic.gc.ca/eic/site/com-com.nsf/fra/01246.html> [Texte consulté le 4 février 2015].

Ce trait de caractère est exploité de façon dichotomique dans le film. Tantôt son orgueil devient une force. Richard travaille plus fort que les autres et il en récolte les fruits en devenant un joueur efficace et remarqué. Tantôt son orgueil devient intransigeance. Richard apparaît alors comme la victime d'une injustice liée à ses origines franco-québécoises :

que les ordres arrivent en anglais, c'est peut-être normal; ils sont Anglais. Ils devraient ben avoir le droit de parler comme ils veulent. Mais l'embêtement, c'est que nous autres après avoir reçu l'ordre en anglais, on répond en anglais ! Pourquoi , lui demande Butch, Émile Bouchard (1:09:32).

En effet, pourquoi les joueurs francophones acceptent-ils ces règles édictées ? Pourquoi acceptent-ils de se mesurer aux anglophones plutôt que de se considérer comme leur égal ? C'est en osant dénoncer ce qu'il juge être une injustice et en s'y opposant que Richard sera élevé au rang de héros pour le Québec. C'est d'ailleurs à partir de ce moment que la narration s'attarde davantage à la démarche et à l'implication politique de Richard; ses exploits sportifs deviennent presque secondaires.

À l'invitation et avec le soutien du journaliste sportif Paul St-Georges, Maurice Richard entreprend de faire changer ces injustices, le double standard dans le traitement des joueurs francophones au sein du club de hockey, mais aussi auprès de la Ligue nationale de hockey (LNH). Richard s'exprime à ce propos dans les journaux. Il expose les lacunes du club de hockey, mais aussi de la Ligue nationale de hockey, essentiellement à l'endroit des Canadiens français. Les différences de traitements entre les deux communautés sont nombreuses. Ses propos dérangent quelques dirigeants qui se montrent d'ailleurs susceptibles à l'égard des critiques qui leur sont adressées. Richard se verra contraint de s'excuser auprès du directeur de la ligue, Clarence Campbell, s'il veut pouvoir rejouer. Ces démarches amèneront graduellement des changements, et quelques barrières entre anglophones et francophones vont alors tomber. Par exemple,

métaphoriquement et littéralement, Georges, le beau-frère de Maurice, parvient à obtenir de l'administration du club de hockey de retirer la clôture de métal (elle rappelle une cage d'animaux) qui sépare les riches des pauvres (les anglophones des francophones).

Cette récupération politique du talent de Maurice Richard pour en faire non pas un héros sportif, mais bien un héros national, n'est pas spécifique au film de Charles Binamé. L'association entre l'émeute du forum¹⁵⁶ et la Révolution tranquille est une lecture populaire de l'histoire qui ne semble pas avoir de fondements savants. Il s'agit en quelque sorte d'une formule populaire reprise comme une vérité, comme en témoigne la conclusion de cet article du Droit publié en mars 2013 dans la *Presse.ca* pour souligner les 60 ans de l'émeute, « [qui] est aujourd'hui considérée par certains comme l'un des éléments déclencheurs de la Révolution tranquille¹⁵⁷ ». Le journaliste ne fait nullement mention de l'identité de ces « certains ». Il se contente de les évoquer pour en faire une vérité.

Il convient de définir ce qu'a été la Révolution tranquille pour comprendre à quel point Richard en est une figure purement secondaire et hautement symbolique. Dans un article qui décrit l'histoire du Québec à travers l'histoire du cinéma québécois, Pierre Véronneau définit de façon concise les grandes lignes de la Révolution tranquille :

Cette période de rupture, de modernisation, de développement, de rattrapage, de libération, remodèle le visage de la société québécoise. Sur le plan étatico-

¹⁵⁶ Le 13 mars 1955, les Canadiens et les Bruins de Boston s'étaient livrés un furieux duel. Après 15 minutes et 11 secondes de jeu dans la troisième période, Hal Laycoe avait atteint Richard à la tête avec son bâton. En voulant s'interposer, le juge de ligne Cliff Thompson a reçu un coup de poing au visage de la part du numéro 9 qui est aveuglé par le sang qui lui coule dans les yeux. Pour ce geste, Richard est suspendu pour les trois dernières parties de la saison de même que pour la totalité des séries éliminatoires, tandis que Laycoe, l'agresseur, s'en tire indemne. Le 17 mars 1955, le match entre les Red Wings et les Canadiens s'annonce des plus explosifs. Des milliers de spectateurs se présentent au Forum pour protester contre la suspension de Maurice Richard, imposée par le président de la Ligue nationale de hockey, Clarence Campbell. Denis GRATTON, « L'émeute Maurice Richard », dans *Le Droit, Actualités, Dossiers, 100 événements historiques*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/le-droit/dossiers/100-evenements-historiques/201303/18/01-4632159-9-l-emeute-maurice-richard-.php> [Texte consulté le 4 février 2015].

¹⁵⁷ *Id.*

économique, mentionnons le renforcement de l'État, l'intensification des activités du gouvernement et de ses appareils (création de plusieurs sociétés d'État, nationalisation de l'électricité, développement de grandes entreprises et intégration d'administrateurs francophones, expansion et radicalisation du syndicalisme). Sur le plan socioculturel, retenons la prise en charge des réseaux de l'éducation et de la santé, l'émergence d'un nouveau nationalisme, les ouvertures dans le domaine des arts, la dénonciation du discours clérical et la valorisation des discours libéral et technocratique, etc. On peut lire aussi l'interaction de ces deux plans comme la rencontre d'une évolution des mentalités qui agit sur celle des structures, qui à leur tour provoquent une accélération et un élargissement de l'évolution des mentalités¹⁵⁸.

Par contre, Maurice Richard est un levier important dans l'esprit populaire. C'est un catalyseur, c'est-à-dire une figure accessible qui permet à la fois le rassemblement populaire et le ralliement à une cause qui donnent espoir et force aux Québécois francophones s'identifiant à lui, convaincus, comme lui, tel qu'il est représenté dans le film, d'être des victimes d'injustice sociale en raison d'un système qui les défavorise. C'est peut-être le cas, en effet, mais cette association est assurément un choix narratif (et éditorial) mis en avant-plan dans le film.

L'objectif ici n'est pas de débattre du sort des Canadiens français en regard de celui des anglophones, ni même du fondement de la notoriété de Maurice Richard. Il s'agit plutôt de mettre en perspective le caractère construit de ce héros fictif et des héros fictifs en général, ainsi que leurs fonctions multiples dans le récit filmique. À la fois, ils s'inscrivent dans des courants de pensée et des paradigmes idéologiques et politiques qu'ils valident du seul moment qu'ils les représentent. Ils participent ainsi à la construction de sens d'une contemporanéité, nommée « représentations symboliques » par Éric Macé, qui reprend les termes du sociologue de l'École de Chicago, Howard Becker, et du courant de l'interactionnisme symbolique :

Acceptons l'idée que la culture de masse, comme tout objet ou fait social, est le produit « objectivé » d'un ensemble de médiations inscrites dans des rapports sociaux, et dont la fixation dans un produit culturel particulier (un film,

¹⁵⁸ Pierre VÉRONNEAU, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? », dans *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. XIX, n° 1 (automne 2008), p. 88.

un reportage, une affiche... etc.) n'est jamais qu'un moment dans un processus continu de « configuration » et de « reconfiguration » des représentations symboliques du monde dans lequel se trouvent les individus¹⁵⁹.

Ce que je cherche à mettre en lumière, ici, n'est pas tant la construction des héros qui participent à la mythologie, mais bien que leur genre relève de cette construction qui s'inscrit dans une représentation symbolique, au point de devenir un choix invisible validé par la répétition et l'incarnation. Ainsi, l'imaginaire québécois est peuplé de héros construits à l'exemple du personnage de Maurice Richard dans le film éponyme. Leur incarnation fait oublier la subjectivité de leurs caractéristiques, particulièrement leur genre. En effet, les héros québécois, peu nombreux, sont néanmoins presque exclusivement des hommes. Ils contribuent à forger l'identité sociale collective et celle des générations à venir. Socialement cette subjectivité intégrée inconsciemment se confond à une objectivité collective.

1.2.4 La femme de...

Il existe plusieurs explications possibles pour justifier l'absence de représentation des femmes dans ce film. La plus plausible est qu'il s'agit d'un film d'époque qui se déroule en grande partie dans la sphère publique et que les femmes, dans les 1940 à 1960, participaient peu à la vie sociale, étant confinées essentiellement à la sphère privée. Leur rôle principal consistait à s'occuper des enfants et de leur mari. Si, durant la Seconde Guerre mondiale, les femmes envahissent le marché du travail, elles rentrent au bercail à la fin de celle-ci pour fonder des familles et élever leurs enfants. Entre 1945 et 1946, on a estimé que le nombre de femmes employées dans des industries non agricoles avait chuté de plus de 300,000 (ou 25%), alors que le nombre d'emplois des hommes dans les mêmes industries avait augmenté de près de 500,000 (ou 18%). Il faudra attendre les années 1960 pour voir une croissance importante des femmes sur le marché du travail.

¹⁵⁹ Éric MACÉ, « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin », dans *Hermès*, n° 31 (mars 2001), p. 250.

À partir des années 1960, la participation des femmes au marché du travail amorça une montée spectaculaire. De 1911 à 1951, le taux d'activité des femmes (pourcentage des femmes en âge de travailler sur le marché du travail) prenait en moyenne huit ans pour augmenter d'une unité de pourcentage. En 1951, le taux d'activité des femmes se situait à environ 24 pour cent alors qu'il était de 19 pour cent en 1911, une augmentation de 5 unités de pourcentage en 40 ans. Dix ans plus tard, en 1961, le taux d'activité des femmes grimpait de 5 unités de pourcentage et se situait près de 30 pour cent. À la fin des années 1960, il avait grimpé de dix unités de pourcentage additionnelles, à près de 40 pour cent¹⁶⁰.

La vraisemblance de la représentation de l'époque est un argument dont il faut tenir compte, mais qui ne justifie pas tout. Les Maurice Richard n'étaient pas légion dans les années 1940 à 1960, pas davantage qu'ils le sont aujourd'hui au XXI^e siècle. Néanmoins, nombre d'hommes représentés dans ce film incarnent de fortes personnalités sociales : l'entraîneur, le journaliste, les joueurs, le directeur de la ligue et, bien entendu, Maurice Richard. Pour leur part, les femmes sont toutes construites sur le même modèle; la bonne fille, la femme au foyer et l'épouse, comme dans cet exemple où une enfant, en compagnie de sa mère, fait une publicité en direct au forum avec l'annonceur maison, Michel Normandin. La publicité associe, peu subtilement, la valeur des petites filles et des mères à leur bon comportement : la prière et la bonne alimentation.

Les femmes sont essentiellement des épouses. Elles assistent aux parties de hockey de leur conjoint, souvent pour parader dans leurs plus belles tenues. Bien sûr, Lucille apparaît davantage, mais elle est le modèle des femmes représentées, une mère au foyer, qui soutient son époux et s'occupe de sa progéniture. Elles font toutes la même chose, sans distinction. Peut-être qu'il faut voir là une volonté de calquer le rôle de Lucille sur la vie de la véritable épouse de Maurice Richard. Toutefois, des personnages encore plus secondaires, par

¹⁶⁰ Marcel BÉDARD et Louis GRIGNON « Aperçu de l'évolution du marché du travail au Canada de 1940 à nos jours », dans Université du Québec à Chicoutimi, *Bibliothèque virtuelle*, [en ligne]. <http://bibvir1.uqac.ca/archivage/12298355.pdf> [Texte consulté le 2 février 2015].

exemple, son entraîneur de ruelle, a un rôle plus décisif dans la carrière de Maurice Richard que son épouse.

C'est une question qui ne trouve pas de réponse. Le Québec ne se construit-il pas à l'aide d'hommes et de femmes ? Ainsi, dans l'univers social réel, Lucille participe de l'identité de Maurice Richard comme il participe de la sienne, et, ensemble, ils contribuent à l'identité québécoise. Mais souvent, les représentations cinématographiques québécoises s'en tiennent à montrer l'évolution de l'Histoire qu'à partir des sphères publiques, celles essentiellement occupées par les hommes, comme si entre les deux sphères, publique et privée, il existait une cloison étanche. De nos jours, les femmes participent davantage à l'univers social, bien que sur le plan narratif elles soient rarement représentées dans la sphère publique ou dans des rôles marquants au fil de l'Histoire.

Le portrait de Lucille fait apparaître quelques éléments typiques de la représentation des femmes dans les films québécois les plus populaires. Cantonnée dans la sphère privée, Lucille participe peu à la vie sociale et politique. Elle assiste, comme un bibelot, aux parties de hockey. Dans la sphère privée, bien qu'elle ait été représentée comme une adolescente déterminée, avec du caractère, ce qui se démarque chez elle une fois devenue femme et épouse, est son potentiel érotique. Elle est représentée dans une scène typique de la « femme spectacle », selon l'expression de Laura Mulvey¹⁶¹. Lucille, jeune et belle, se présente à Maurice, et ce faisant aux spectateurs, le soir de leur nuit de noces dans un déshabillé seyant. Elle éblouit à la fois Maurice et les spectateurs. Une fois cet épisode spectacle passé, Lucille devient moins importante pour le récit et son temps-écran diminue. En conséquence, elle fait de moins en moins l'objet de gros plans et n'apparaît plus seule à l'écran. La focalisation, c'est-à-dire la perspective narrative du méganarrateur, se concentre sur une mise en scène axée sur les personnages masculins : leur intérêt, leur rôle et leur incidence sociale.

¹⁶¹ Gabrielle HARDY, « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », *loc.cit.*

1.3 L'exception faite femme héroïne

Quelques figures historiques devenues légendaires parsèment le corpus des 26 films québécois les plus populaires : *Aurore*, *Maurice Richard* et *Ma vie en cinémascope*, des films tirés de la vie de gens ayant déjà vécu au Québec, dont Aurore Gagnon, enfant martyrisée à mort par sa belle-mère, Alice Robitaille dit Alys Robi, première chanteuse populaire internationale¹⁶², et Maurice Richard, célèbre joueur de hockey des Canadiens de Montréal. Les époques représentées ne sont pas si lointaines : 1918 pour *Aurore*, et essentiellement les années 1940 et 1950 pour *Ma vie en cinémascope* et *Maurice Richard*. À ces trois figures historiques légendaires récupérées par le cinéma s'ajoutent l'histoire du commandant Robert Piché, pilote de ligne qui sauve la vie de ses passagers et une figure imaginaire, celle de Séraphin, le protagoniste du roman de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, duquel découlent plusieurs productions radiophoniques, théâtrales, télévisuelles et cinématographiques. De ces cinq légendes cinématographiques, trois sont des hommes, dont deux figures héroïques, et deux sont des femmes, des protagonistes, mais en aucun cas des héroïnes.

Séraphin n'est pas un héros, mais une figure mythique à connotation négative. La petite Aurore dans le film *Aurore* n'est pas une héroïne, même si elle est l'une des protagonistes principales du récit, l'autre étant sa belle-mère, sa marâtre. Aurore est victime de la folie cruelle de sa belle-mère et de l'aveuglement de son père, ainsi que d'une bonne partie de la population de son village du Centre du Québec. Elle est une figure féminine popularisée bien qu'une figure négative.

¹⁶² Avant Alys Robi, Emma Albani, de son vrai nom Marie-Louise-Emma-Cécile Lajeunesse, née à Chambly, fait une carrière internationale à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cependant, son succès ne concerne pas la chanson populaire, elle est l'une des plus grandes cantatrices de son époque.

Paul-Henry HUDON, « Emma Albani », dans Ville de Chambly, *Culture et tourisme, histoire et patrimoine*, [en ligne]. <https://www.ville.chambly.qc.ca/chamblypatrimonialmultimedia/emma-albani/> [Texte consulté le 4 février 2015].

Quant à Alys Robi, protagoniste principale du film *Ma vie en cinémascope*, elle n'est pas une figure héroïque positive. Elle se présente davantage comme une victime de la maladie mentale et de la médecine psychiatrique. Le point culminant du film ne réside donc pas dans l'aspect glorieux ou les exploits héroïques de la chanteuse, mais plutôt dans sa folie, à tout le moins dans le destin cruel de cette étoile promise à un avenir exceptionnel happée par la maladie. En fait, le film se termine alors qu'Alys sort de l'hôpital psychiatrique. Un carton au générique annonce qu'elle a repris par la suite sa carrière. Dans la réalité, elle ne l'a pas reprise comme si elle n'avait pas été malade, ni comme si elle ne l'avait plus été par la suite. À la suite de sa lobotomie, la carrière d'Alys Robi n'a évidemment pas été à l'avenant de ses succès passés.

Le film se termine néanmoins sur une note qui se veut positive : malgré la tragédie dépeinte, elle s'en sort, elle continue sa carrière. Toutefois, elle ne s'en sort pas en héroïne ! À l'opposé du film *Piché : entre ciel et terre*, le film *Ma vie en cinémascope* ne cherche pas à réhabiliter son héroïne comme c'est le cas pour Robert Piché. Non seulement Piché est un véritable héros, puisqu'il a évité une mort certaine à plusieurs passagers, mais il est aussi un héros pour sa fille, parce qu'il a repris sa vie en mains. Piché se présente donc aux spectateurs comme un héros positif alors que le courage d'Alys n'est pas encensé; ses exploits ne sont pas vantés, elle n'est pas un modèle. Elle est plutôt mise en scène comme une victime, une femme promise à un destin exceptionnel, mais happée bien malgré elle par la folie. C'est donc une héroïne avortée. Le contraste est flagrant dans les deux perspectives narratives et chacune d'elles est tout aussi subjective. L'une met l'accent sur les forces de l'homme pour en faire un héros et l'autre mise sur les faiblesses de la femme, Alys, pour en faire une victime. La perspective narrative est généralement d'intérêt masculinocentriste, mais quand elle s'intéresse aux femmes, elle prend une connotation négative. Du moins c'est le cas pour le rôle d'Alys. Qu'en est-il pour l'autre femme protagoniste du corpus, Nawal, dans *Incendies* ? Nawal est-elle représentée comme une victime dans une perspective masculinocentriste ?

D'emblée, le film *Incendies* ne met pas de l'avant une posture de victime pour sa protagoniste. En effet, si Nawal subit de nombreux revers, elle s'insurge, se bat contre sa culture, les diktats et les états de fait. Elle défie ses opposants et n'abdique jamais. Elle n'en sort toutefois pas gagnante, mais pas pour autant assujettie, comme le sont généralement les victimes. Nawal a par conséquent l'étoffe d'une héroïne : elle est courageuse, affronte les dangers pour ses convictions et ses choix. D'ailleurs, elle ne recule devant rien pour arriver à ses fins. Elle peut même mettre sa vie en danger pour sauver autrui. Adolescente, envers et contre tous, elle veut aller au bout de son amour pour un jeune homme d'une confession religieuse différente. Elle le rencontre clandestinement, au péril de sa vie (de leur vie). Elle enfreint les lois religieuses lui interdisant d'avoir des rapports sexuels en dehors du mariage et avec des hommes d'une autre confession religieuse. Elle ne veut pas donner son enfant en adoption, alors que c'est ce que lui dicte sa propre religion. Toute sa vie durant, elle cherche à retrouver cet enfant. Elle circule dans les zones militarisées, très instables en raison des tensions qui agitent son pays. Elle encourt par ailleurs de grands risques en déambulant seule, sans homme à ses côtés. Elle risque sa vie pour ses convictions et en cela fait preuve de courage. Quand elle et les passagers d'un autobus sont victimes d'un attentat, elle tente de sauver un enfant au péril de sa vie, en la faisant passer pour la sienne. Elle résiste même à la torture et au viol. Elle ne perd jamais la tête, ne craque pas. Elle chante dans la prison envers et contre tout. Pourtant, elle, qui a l'étoffe des grands héros, demeure néanmoins qu'un protagoniste principal.

Malgré toutes ses qualités et ses actions héroïques, Nawal n'atteint pas le statut d'héroïne contrairement aux Maurice Richard, Robert Piché, David Bouchard (*Bon cop bad cop*), Jacques et Marc Laroche (*De Père en flic*). Elle s'apparente au héros martyr, mais bien qu'elle se sacrifie à son fils, c'est en vain. De martyr, elle est plutôt une victime. Si, comme l'explique Klapp, elle prend forme par rapport à une communauté et s'y mesure, elle parvient ni à la sauver ni réellement à l'aider.

Est-ce parce que son objectif est de l'ordre de l'intime et trop féminin : retrouver son enfant ? Pourtant, sa visée embrasse beaucoup plus large que la maternité. Il s'agit d'un enjeu à la fois social (la guerre) et philosophique (la religion, le bien, le mal, le sens de l'existence). Pourquoi alors n'est-elle pas une héroïne ? Est-ce en raison de son sentiment de culpabilité qui la pourchasse tout au long du récit ? Nawal meurt en se croyant coupable, c'est-à-dire responsable du « mal » qui ronge l'espèce humaine. Les héros sauvent les humains, s'ils sont responsables de quelque chose, c'est de leur salut et non pas d'avoir engendré le « mal ». Les femmes engendrent ? Les hommes sauvent ? Nawal a tenté, tout au long de sa vie et du récit, de récupérer le fruit de ses entrailles pour espérer le sauver du mal des hommes et ainsi sauver métaphoriquement les hommes du mal, un mal qu'elle a elle-même engendré en engendrant des hommes. Elle n'y parvient pas et quand elle le retrouve, le mal est fait. Néanmoins, elle continue d'essayer au-delà de sa propre mort. « Celle de briser le fil de la colère » (2:03:14), écrit-elle dans la lettre adressée à ses jumeaux, les fruits du viol de son premier fils, à la fois père et demi-frère. Le rôle de Nawal aurait-il pu être porté par un homme ? Difficile de répondre à cette question qui, au fond, est une question stérile. Je ne peux que constater la différence de perspective narrative quand les protagonistes sont des femmes et lorsqu'ils sont des hommes, sans oublier leur différence en nombre au regard de ce constat des plus genrés.

CHAPITRE 2 :

Les relations filiales dans les films québécois les plus populaires

La figure du père dans l'univers social est en constante transformation. Les chercheurs Quéniart et Imbeault recensent trois visages du père entre les XVIII^e et XX^e siècles :

[le premier visage] très présent au quotidien, dont le rôle en est un de guide et de formateur, notamment de ses fils. Le second visage, qui a émergé avec la révolution industrielle, est celui du père, chef de famille, peu présent au foyer, mais responsable matériellement des siens de par son travail. Le troisième visage va apparaître à partir des années 1960, et se caractérise par sa complexité : le père doit être tout à la fois présent à la maison, impliqué auprès de l'enfant, capable de dire ses émotions et épanoui dans son travail tout en étant responsable économiquement de sa famille¹⁶³.

Dans les films québécois les plus populaires, ces trois figures ne sont pas toutes représentées. En fait, seulement les deux dernières sont présentes, et la deuxième domine largement dans les films *Séraphin : un homme et son péché*, *Les invasions barbares*, *Aurore*, *Maurice Richard*, *Mambo italiano* et *Piché : entre ciel et terre*. Le père présent, exprimant ses émotions et impliqué auprès des enfants, est néanmoins esquissé dans quelques films : *Bon Cop Bad Cop*, *C.R.A.Z.Y.*, *Les 3 p'tits cochons* et *L'horloge biologique*, particulièrement chez le personnage de Sébastien, un jeune père de famille. Cependant, ce protagoniste n'est pas une figure positive et valorisée par le récit. Il est au contraire dénigré et ridiculisé par ses collègues, qui lui reprochent sa transformation depuis qu'il est devenu père. Par exemple, ils critiquent ses performances au baseball : « Y est fatigué en estie lui hein ! Fatigué ? Ça fait au moins trois semaines qui touche pas à la balle. Y est pourri ! » (5:04).

¹⁶³ Anne QUÉNIART et Jean-Sébastien IMBEAULT, « La construction d'espaces d'intimité chez les jeunes pères », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXXV, n° 2 (2003), p. 184.

Ainsi, les pères qui sont absents, qui sont pourvoyeurs et qui expriment difficilement ou pas leurs émotions constituent encore, dans l’imaginaire collectif, la figure traditionnelle et stéréotypée du père. Le stéréotype du père moderne est, quant à lui, plus difficile à saisir tant dans l’univers cinématographique québécois que dans la réalité sociale, sinon qu’il se distancie du père traditionnel et qu’il est en quête d’une identité, comme en témoigne Lori Saint-Martin :

Cette attention portée à la figure paternelle est liée à une intense réflexion sur la masculinité qui a cours un peu partout en Occident. Alimentée en partie par le mouvement féministe, qui a remis en question le partage traditionnel des rôles sociaux et des valeurs symboliques entre les sexes, invitant entre autres les hommes à investir le rapport à l’enfant et le monde des émotions¹⁶⁴.

Jusqu’à récemment, les études qui s’intéressent aux relations parent-enfant (à la parentalité) ne considéraient la transmission de la culture que des parents vers les enfants, des anciens vers les plus jeunes, des ancêtres vers leurs descendants. Chacun est pourtant en mesure de constater que la circulation ne se fait pas à sens unique :

La confrontation des générations crée dans la majorité des familles des *aires d’influences*, elle familiarise avec les idées nouvelles, en favorise l’acceptation relative. Le changement introduit par la jeunesse gagne ainsi, par ondes de choc, les autres générations et se diffuse à l’ensemble du corps social à travers la médiation familiale¹⁶⁵.

Si la parentalité est descendante, l’enfantalité est ascendante et constitue l’étude de cette influence dont parle Attias-Donfut : « transmission à rebours », « filiation ascendante » ou « socialisation inversée ».

¹⁶⁴ Lori SAINT-MARTIN, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *art. cit.*, p. 96.

¹⁶⁵ Claudine ATTIAS-DONFUT citée dans Delphine LOBET et Lidia Eugenia CAVALCANTE, « Transmission à rebours, filiation inversée, socialisation ascendante : regards renversés sur les rapports de générations », dans *Enfances, Familles, Générations*, n° 20 (2014), p. ii.

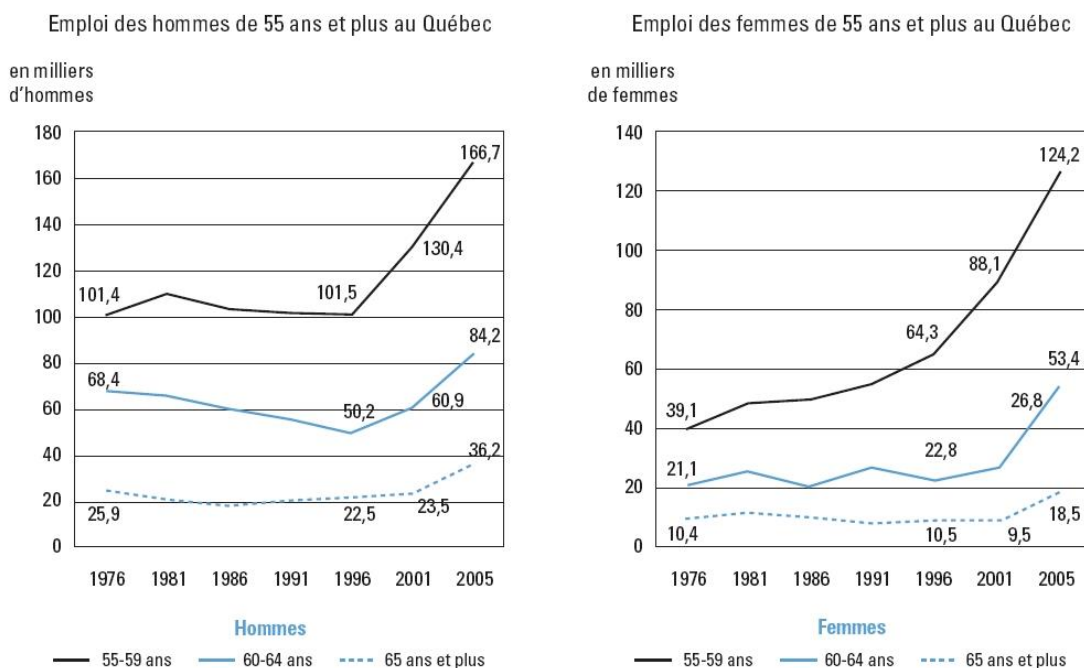
Cette représentation à sens unique, des parents vers les enfants, se fait aussi essentiellement des pères vers les fils dans les films québécois les plus populaires. Cette observation témoigne d'une subjectivité traditionnelle pour représenter les imaginaires symboliques. Par exemple, Marc, dans le film *De père en flic*, prend la relève de son père dans la hiérarchie policière. Sébastien, dans *Les invasions barbares*, prend symboliquement la relève du père une fois que ce dernier est mourant. Zachary, dans *C.R.A.Z.Y.*, prend aussi la place du père. En effet, à la fin du film, c'est désormais Zachary qui fait monter son vieux père en voiture pour aller manger une frite, comme ce dernier le faisait pour lui lorsqu'il était petit.

Ces conceptions traditionnelles fictionnelles du passage générationnel (les fils qui succèdent aux pères) s'incarnent essentiellement dans la sphère sociale. Toutefois, dans la réalité sociale, Tania Saba constate des changements sociaux notables que le Tableau 3 confirme :

la cohabitation de plusieurs générations dans les milieux de travail [est] une réalité qui demeurera omniprésente pour les prochaines années et qui continuera certainement de se manifester pour les prochaines générations¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Tania SABA, « Les différences intergénérationnelles au travail : faire la part des choses. », dans *Gestion*, vol. XXXIV, n° 3 (2009), p. 29.

Tableau 3. Évolution du taux d'activité des hommes et des femmes au Québec entre 1976 et 2006 selon trois catégories d'âge : 55-59 ans, 60-64 ans et 65 ans et plus¹⁶⁷



Le tableau 3 montre nettement que plusieurs générations de travailleurs cohabitent désormais dans l'espace public. Pourtant, ces changements sociaux ne sont pas (encore) représentés dans les univers fictifs étudiés. Cependant, c'est un argument supplémentaire pour appuyer le fait que les représentations cinématographiques s'inspirent davantage de la tradition que de la modernité, ce qui a pour conséquence une assignation marquée des rôles genrés. Autrement dit, dans les films québécois les plus populaires, les protagonistes masculins sont privilégiés au détriment des protagonistes féminins, bien qu'il sera démontré que les films donnent l'impression d'être modernes au regard de la mise en scène et des personnages.

La cellule familiale constitue l'élément de base de l'organisation sociale dans presque tous les films québécois les plus populaires. De façon générale, la

¹⁶⁷ *Id.*

figure paternelle représente le pilier de la famille. Par exemple, dans le film *Séraphin : un homme et son péché*, dont l'histoire se déroule dans les années 1920 et 1930, l'autorité parentale est représentée par le Père Laloge. Sa fille, la jeune Donaldda, obéit, voire se dévoue pour son père au point d'abandonner ses propres rêves, et surtout, ses désirs amoureux. La même chose se produit dans *Ma vie en cinémascope*, un film d'époque qui met en scène Alice, une chanteuse qui partage une relation étroite avec son père tout au long de sa vie. Celui-ci tient un rôle important dans la famille; il représente à la fois le pourvoyeur et la figure d'autorité.

Il faut préciser que le rôle du père n'est pas central que dans les films d'époque. *Bon Cop Bad Cop*, *La grande séduction*, *Mambo italiano*, *La vie après l'amour*, *Piché : entre ciel et terre*, *Les invasions barbares* et *Cruising bar II* mettent en scène des familles au cœur desquelles la figure du père occupe une certaine position d'autorité, même si leur image n'est pas toujours flatteuse. Dans *L'horloge biologique*, c'est le bourgeonnement de la famille et la remise en question des hommes, notamment quant à leur paternité, qui est au cœur du récit. Les futurs pères en quête d'identité occupent donc tout l'espace narratif du film.

Dans ce contexte singulier et masculin de la représentation de la famille, le rôle des mères est souvent minimisé par rapport à celui des pères. En effet, les films *Séraphin : un homme et son péché*, *Les invasions barbares*, *C.R.A.Z.Y.*, *L'horloge biologique*, *Ma vie en cinémascope*, *Maurice Richard* et *Piché : entre ciel et terre* accordent peu de place et d'importance aux rôles des mères sur le plan narratif. Soit elles sont complètement évacuées du récit, soit elles sont réduites à des rôles d'appoint, une forme de figuration utile à la valorisation des hommes. Les femmes représentent aussi la morale, cette ligne de conduite à observer qui, conséquemment, met en évidence la déviance des hommes. Par exemple, dans le film *L'horloge biologique*, les mères à proprement parler et les mères en devenir dictent la bonne conduite à suivre. Elles portent sans faille les normes sociales traditionnelles : le sens de la famille, de l'amour, des responsabilités. Elles

agissent comme juges en quelque sorte pour les hommes qui ne respectent pas les normes établies.

Contrairement aux mères, les pères sont rarement évacués de l'univers narratif. C'est toutefois le cas du père des trois protagonistes dans le film *Les 3 p'tits cochons*. La mère malade est le fil conducteur du récit dont l'histoire se déroule pendant son coma, de la brève sortie de l'hôpital qui s'ensuit jusqu'à sa mort. Cette mère est très liée à ses fils. Ils constituent le centre de son existence et elle apparaît tout aussi importante pour eux. Par exemple, ils accourent vers elle en pleine nuit quand elle entre aux urgences. Ils sont présents à son chevet tout le temps de son hospitalisation alors qu'aucune information n'est donnée sur le père.

Ainsi, la figure paternelle occupe une place essentielle dans les films québécois les plus populaires. Cela explique la récurrence des relations filiales dans la thématique d'un bon nombre de films populaires. Cependant, ces relations filiales sont surtout des relations père-fils. « L'enfant, au cinéma québécois, est donc pour l'essentiel un fils¹⁶⁸ ». Seulement quelques films ne représentent aucun personnage, même secondaire ni tertiaire, impliqué dans une relation filiale (*Elvis Gratton II*, *Cruising bar 1* et *Dans une galaxie près de chez vous*). Il n'est donc pas surprenant, dans ce contexte où le fils est roi, qu'un seul film traite de relation mère-fille, ou plus justement de la relation entre une belle-mère et sa belle-fille (*Aurore*), et qu'un seul film se penche sur la relation mère-fils (*Incendies*).

Quant aux films *Les invasions barbares*, *De père en flic* et *C.R.A.Z.Y.*, leurs intrigues s'articulent spécifiquement autour des rapports père-fils. Il s'agit de trois films assez récents, réalisés au cours de la décennie 2000. Ces films ne se contentent pas de représenter le père comme la figure centrale de la famille, ils interrogent également la paternité, ainsi que les relations père-fils. Ces trois films, que j'analyserai en ce sens, abordent la passation du pouvoir, la quête identitaire

¹⁶⁸ Lori SAINT-MARTIN, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », *art. cit.*, 2009, p. 99.

et l'héritage culturel par l'entremise d'une même structure de base : le conflit générationnel.

2.1 Père et fils, le conflit générationnel

Isabelle Raynauld¹⁶⁹ spécifie que le terme conflit, en dramaturgie, ne réfère pas qu'à son sens premier, c'est-à-dire à la lutte ou à la confrontation directe, mais qu'il peut aussi s'élargir à toutes sortes de situations et de problématiques qui mettent en jeu, voire en péril quelque chose ou quelqu'un que les personnages possèdent ou qu'ils aiment et qu'ils ne veulent pas perdre. Par exemple, il existe des conflits entre les pères et les fils bien qu'ils n'en viennent pas toujours aux poings. Pères et fils s'opposent d'abord par leurs divergences de points de vue et de valeurs qui sont représentées comme des différences générationnelles.

Dans *Les invasions barbares*, Sébastien appartient à l'ère numérique, la culture de la nouvelle génération : « Il va pouvoir me montrer ses derniers jeux vidéo » (4:47), ironise Rémy à son ex-conjointe, Louise. Sébastien, de son côté, blâme son père pour ses choix de vie hédonistes, ses aventures extraconjugales, qui ont brisé leur vie de famille : « C'est pour des histoires comme ça que t'as détruit ma famille, des histoires misérables, lamentables » (17:58). Rémy dénonce les ambitions capitalistes de son fils alors que Sébastien reproche à son père ses convictions gauchistes : « Pas mal moins raté [...] que de moisir dans une université minable dans une province de *ti-counes* » (18:13), cingle Sébastien à l'attention de son père.

Dans *Les invasions barbares*, *De père en flic* et *C.R.A.Z.Y.*, l'opposition générationnelle installe le conflit et sert la puissance dramatique du récit. Elle permet aussi d'entrevoir tous les présupposés culturels charriés pour que tout soit

¹⁶⁹ Isabelle RAYNAULD, *Lire et écrire un scénario : Le scénario de film comme texte*, op. cit., p. 129.

cohérent. Par exemple, le clivage générationnel s'appuie sur la tradition patriarcale pour organiser l'univers fictif selon l'assignation des rôles qu'endossent les hommes et les femmes. Également, le clivage générationnel établit une hiérarchisation des interrelations et évacue les femmes des univers narratifs. L'analyse des trois films consiste à en faire la démonstration.

2.1.1 L'amour et le pouvoir en héritage

2.1.1.1 *Les invasions barbares*

Réalisé en 2003, le film *Les Invasions barbares* met en scène deux générations qui se confrontent. Le film se présente, en apparence du moins, comme un film moderne. Dans le contexte de ma réflexion, le terme « moderne » s'oppose au terme « traditionnel ». Selon le dictionnaire Larousse, le terme moderne se définit ainsi : « Qui s'adapte pleinement aux innovations de son époque, qui est de son temps ». Le caractère moderne qui se dégage du film provient entre autres de sa production relativement récente et de sa mise en situation. Plus précisément, l'histoire du film *Les invasions barbares* se situe au moment où émergent les technologies numériques. Le film met en scène la venue du monde virtuel dans la vie des personnages, ce qui n'est pas sans rappeler la présence du phénomène dans la réalité sociale. En effet, les technologies numériques n'ont pas cessé de se développer, transformant considérablement les environnements sociaux, qu'ils soient réels (à l'exemple du quotidien) ou fictif (comme en témoigne l'univers diégétique du film).

Le film met le doigt sur une faille qui se produit entre deux époques, avant et après l'avènement d'Internet, qui est illustrée de façon réductrice par deux générations et deux conceptions de la vie : la gauche culturelle rassembleuse dans le clan de Rémy et la droite mercantile chez l'individualiste Sébastien. Toutefois, si l'arrivée des technologies numériques distingue en effet les deux générations dans le film, dans la réalité, le changement dans le développement social de l'humanité est tel qu'il ne peut être associé à une seule génération : « [La technologie

numérique] bouleverse le traitement et la conservation de l'information et modifie le mode de fonctionnement des organisations et de la société tout entière¹⁷⁰ ».

Ainsi, l'aspect moderne est porté par le fils, mais aussi par le père comme je le montrerai sous peu. Rémy est un homme éduqué, affranchi de la religion, du pouvoir ecclésiastique et de ses lois divines. Il a parcouru le monde en voyages et en idées, ce que *Le déclin de l'empire américain*, premier film du triptyque dont fait partie *Les invasions barbares*, montre de manière plus explicite. Rémy, plus avancé en âge dans le deuxième film, fait maintenant partie de l'autre génération, la vieille génération. Cet accent placé sur la différence générationnelle et le rôle distinctif des générations qui s'opposent dans l'univers fictif relève d'une conception traditionnelle. Tel que mentionné précédemment en référence au Tableau 3. (p. 110), les frontières générationnelles sont plus floues qu'autrefois. Le conflit générationnel dans le film repose donc sur un ordre hiérarchique symbolique représenté par une passation verticale et masculine du pouvoir. Les hommes se transmettent le pouvoir d'homme à homme, de père en fils, de génération en génération, en tenant toujours les femmes et les filles à l'écart du pouvoir.

Dans *Les invasions barbares*, l'histoire raconte symboliquement la fin d'un règne, celui de Rémy, et la naissance d'un autre, celui de Sébastien. Le règne présuppose la présence d'un seul roi à la fois sur le trône. Rémy protège son royaume. Il revendique ses conceptions, sa culture et il ne laisse pas des subalternes interférer dans ses prises de décisions : « Je ne vais pas m'exiler aux États-Unis, ce n'est pas vrai ! (17:03) [...]. À l'époque, j'ai voté pour la nationalisation des hôpitaux, je suis capable d'assumer la conséquence de mes actes » (17:30).

¹⁷⁰ Solange GHERNAOUTI-HÉLIE et Arnaud DUFOUR, *De l'ordinateur à la société de l'information*, n° 3541, Paris, Presses de l'Université de France (Coll. Que sais-je ?), 1999, p. 96.

Sur le plan hiérarchique, chacune des deux parties reste campée sur ses valeurs jusqu'à ce que l'une des deux devienne vulnérable. C'est le père qui devient vulnérable en premier selon la vision traditionnelle du cycle de la vie. Le père, symboliquement et concrètement, est appelé à laisser sa place au fils après en avoir pris soin quand il était enfant, vulnérable et sous sa responsabilité : « Ton père a changé tes couches presque aussi souvent que moi, de la maternelle jusqu'à l'Université il a téléphoné à tes professeurs à chaque mois, tu l'as jamais su ça, il voulait tellement que tu réussisses » (13:17). Le changement de pouvoir appelle au changement de rôle. Bien que Rémy ait été un homme plein de ressources et bien adapté à son milieu, voire un *leader* d'opinions, un membre participatif sur les plans culturel et politique, il se retrouve néanmoins malade et dépouillé de ses moyens en raison de sa santé fragile. Désormais, ce sera au tour du fils de prendre soin du père et de prendre la relève.

Sébastien trouve une chambre individuelle pour son père. Il fait refaire tout un étage désaffecté de l'hôpital uniquement pour lui. Il procure à son père de l'héroïne pour traiter ses douleurs. Il organise sa mort selon ses propres volontés : mourir euthanasié, au mythique chalet de ses belles années en compagnie de ses amis. Si les rôles sont inversés, le principe hiérarchique cependant demeure.

Traditionnellement, les rois règnent et passent leurs pouvoirs à leurs successeurs. Les rois sont des hommes et leurs successeurs des fils. Entre les enfants du « roi » Rémy, Sylvaine et Sébastien, il n'y a pas de lutte pour l'obtention de ce pouvoir; il s'agit d'un legs. Rémy devra abdiquer, condamné par la maladie, et il lèguera son pouvoir à la génération suivante, à son fils Sébastien. Sa fille, Sylvaine, convoyeuse de voilier, est en mer. Elle n'a que faire du pouvoir, elle qui n'est pas ancrée dans le territoire. Elle erre, heureuse, sur les mers du monde. La fille est évacuée du récit narratif, parce qu'absente en raison de son emploi du temps et de sa personnalité, laissant ainsi tout l'espace au fils.

Au départ, avant l'abdication, le « roi » Rémy sent bien la menace qui avance vers lui, les barbares : « Les barbares, demain, partout, voilà leur prince qui s'approche » (1:34:49), dit-il en parlant de Sébastien. Étymologiquement, les barbares sont à la fois les étrangers par rapport à une civilisation donnée et/ou des êtres rudes, incultes, non civilisés¹⁷¹. Historiquement, le monde se constituant de conquêtes, les peuples et les civilisations étaient menacés par des étrangers, souvent amalgamés à tort ou à raison à des barbares (des êtres incultes, grossiers et sans manières) venus leur ravir leurs biens et leur pouvoir. Pour exemple, la chute de l'Empire romain par les « barbares¹⁷² ». D'ailleurs, cette façon de combattre l'ennemi commun, « le barbare », participe à la définition des peuples :

Après la chute du mur de Berlin et la désintégration du bloc de l'Est, l'angoissante question de « l'absence du contraire », objet essentiel de la définition de soi-même, hante les démocraties occidentales. Pour y faire face, le Sud se voit donc confier, dans cette idéologie, le rôle de « nouveau barbare » face au Nord supposé réunifié, impérial et dépositaire des valeurs universelles de la civilisation libérale démocratique¹⁷³.

Dans le film, le fils Sébastien incarne ce barbare. C'est le nouveau prince, comme le nomme son père, inculte, qui débarque avec ses valeurs irréconciliables avec celles de l'empire, pour achever le règne du père qu'il s'apprête à renverser. Cette forte symbolique du barbare contribue au mythe du roi souverain qui conserve le pouvoir jusqu'au moment d'abdiquer, où il se bat féroce contre l'ennemi. La passation des pouvoirs par Rémy se fera cependant dans le calme et l'acceptation. Avant de mourir, le « roi » déchu se réconcilie avec son fils barbare. Il lui murmure à l'oreille : « Tu sais ce que je te souhaite ? D'avoir un fils aussi bien que toi. » (1:24:17) Cette scène se déroule dans une très grande efficacité narrative, c'est-à-dire qu'elle produit une charge émotive pour les spectateurs.

¹⁷¹ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Etymologie*, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/barbare> [Site consulté le 16 décembre 2015].

¹⁷² IMAGO MUNDI. ENCYCLOPEDIE EN LIGNE, « L'histoire de Rome », [en ligne]. <http://www.cosmovisions.com/ChronoBarbares.htm> [Site consulté le 16 décembre 2015].

¹⁷³ Jean-Christophe RUFIN, *L'empire et les nouveaux barbares*, Paris, J.-C. Lattès, 1991, p. 173.

Traditionnellement, dans le cycle de la vie, le plus vieux cède la place au plus jeune en raison de sa vieillesse. Dans le film, la maladie correspond métaphoriquement à la vieillesse. L'utilisation du prétexte narratif de la maladie permet, d'une part, le maintien de cette passation traditionnelle, et, d'autre part, d'exposer les rouages de la mise en scène symbolique de la tradition père-fils.

C'est le cancer en phase terminale de Rémy qui sert de prétexte narratif pour justifier le changement hiérarchique de règne. Rémy va mourir parce qu'il est malade, mais aussi parce qu'il est vieux. En effet, même avant sa maladie, Rémy est représenté comme étant affaibli, puisqu'il ne peut plus accéder à ses plaisirs comme il le faisait autrefois : « C'est pas votre vie actuelle que vous ne voulez pas quitter, c'est votre vie d'autrefois. Elle est déjà morte cette vie-là » (55:10), lui rappelle Nathalie¹⁷⁴, quand il évoque sa peur de la mort, sa volonté de vivre parce qu'il aime trop la vie. Ses petits plaisirs, comme les femmes et le vin, sont désormais derrière lui : « À la longue, elles finissent pas toutes par un peu se ressembler ? », dit Nathalie (54:40). La maladie trahit non seulement une vision verticale et hiérarchique des générations, mais aussi une conception âgiste. L'âgisme se définit comme un « processus selon lequel une personne est stéréotypée et discriminée en raison de son âge¹⁷⁵ ». La vie appartient aux jeunes et les vieux doivent leur céder (hiérarchie) leur place (verticalité). Toutefois, dans l'univers social, l'espérance de vie est en hausse. Ainsi la vie s'étire, les plaisirs s'élargissent, se multiplient et ils ne sont plus forcément liés à l'âge, mettant à mal l'idée défendue dans la culture symbolique traditionnelle, celle, mise de l'avant dans *Les invasions barbares*, qu'il n'y a qu'une génération active, la jeune, remplaçant la vieille.

La mort n'est pas qu'un élément symbolique dans le film, elle est aussi un thème à l'avant-plan narratif. La fin de vie est discutée comme un enjeu social au

¹⁷⁴ Nathalie (Marie-Josée Croze) est la fille de Diane (Louise Portal) grande amie et ancienne amante de Rémy. Nathalie est toxicomane et elle est embauchée par Sébastien, le fils de Rémy, pour montrer à ce dernier à consommer de l'héroïne afin de soulager ses douleurs.

¹⁷⁵ Robert N. BUTLER, *Why survive ? Being old in America*, New York, Harper & row, 1975, p. 2.

premier degré. La mort renvoie aussi à la condition humaine et à sa finitude. Toutefois, ce qui m'intéresse davantage dans le traitement thématique de la mort est la passation de l'héritage culturel, un argument de plus qui soutient la conception verticale, hiérarchique et traditionnelle prônée dans le film.

Le fils hérite du père, mais le fils n'aura rien insufflé à son père, conformément à la conception traditionnelle mise en place dans *Les invasions barbares*. Aucune représentation d'un effet d'enfantalité dans le film, seulement de parentalité. Le fils ne veut pas ressembler à son père : « Une chose que je sais, ma vie va pas ressembler à la tienne » (18:20), dit Sébastien. « Tu penses pas qu'il aurait pu prendre le temps de lire un livre une fois dans sa vie, juste un, n'importe lequel » (6:45), lance un Rémy en colère à Louise à propos de leur fils. Rémy croit que son fils n'a rien adopté de ses valeurs. Cette fausse piste narrative que propose le film permet de mettre en évidence, plus tard dans le récit, l'héritage que le fils a reçu du père : son ambition.

Sébastien a hérité du goût du dépassement de Rémy. Il réalise ses ambitions. Rémy aurait voulu écrire une grande œuvre, mais il est certain qu'il n'aurait pas pu se situer au niveau de ses grandes inspirations : *L'archipel du goulag* ou *Le système périodique*¹⁷⁶. Rémy raconte à Nathalie qu'il était dans la même classe que deux prix Pulitzer et que la seule chose qui le différenciait d'eux était ses origines québécoises, surtout ses origines autres qu'américaines. Sébastien, de son côté, ne ressent pas les limites frontalières. Citoyen du monde en affaires, il fait fortune. Leurs domaines sont somme toute assez opposés. D'un côté, il y a la spéculation gazière, de l'autre, la culture. L'ambition demeure néanmoins la même. Rémy, qui ne comprend rien aux explications de Sébastien, qui tente de lui rendre compte de son travail, se contente de lui demander : « Es-tu très bon dans ce que tu fais ? ». L'« assez bon » (54:36), prononcé avec modestie par Sébastien, n'arrive pas à cacher qu'il est en fait très bon. Ils rient alors tous les

¹⁷⁶ Aleksandr Isaevich SOLZHENITSYN, *L'archipel du Goulag*, Paris, Fayard, 1991, 566 p. Primo LEVI, *Le système périodique*, Paris, Albin Michel, 1987, 277 p.

deux. L'ambition d'ordre culturel du père s'actualise dans l'ambition financière du fils. Ils se comprennent sur ce point, ce qui les rend complices.

Un autre argument qui témoigne de la transmission père-fils concerne leur rapport aux femmes. Sébastien dénigre le comportement de son père, prétextant que ses histoires de cul lamentables ont gâché leur vie de famille. Sébastien ne sera pas comme lui. Il est en couple avec Gaëlle, et selon les dires de la jeune femme, leurs relations ne reposent pas sur l'amour, car « on ne construit pas une vie sur des paroles de chanteurs populaires : « Ne me quitte pas ». « Je t'aimerai toujours... » (1:14:31). Ils ont un rapport plus rationnel vis-à-vis de l'amour, du couple et de la famille. « C'est sûr » (20:01), répond Gaëlle à sa belle-mère, lorsqu'elle lui demande s'ils désirent des enfants. Sébastien acquiesce à sa suite. Mais, quand, en épilogue du film, Nathalie saute au cou de Sébastien pour l'embrasser, le fils peine à préserver toute forme de rationalité. Au moment de quitter Montréal, ses pensées demeurent là, au Québec, enracinées dans le territoire de son enfance. L'avion s'envole, mais son regard reste rivé au hublot, comme s'il voulait s'accrocher au sol. Avec la mort du père ne disparaissent pas ses legs. Sébastien apprend que tout nouveau règne se construit sur des ruines et qu'il ne pourra plus juger du courage ou de la lâcheté de son prédécesseur avant d'avoir affronté la même adversité.

L'amour est également un thème important traité dans le film. À la toute fin, c'est l'amour filial qui permet la réconciliation du père et du fils, l'amour qui transcende la condition humaine. L'amour que prône le film possède cette puissance réparatrice et rassembleuse. La fin du film *Les invasions barbares* est particulièrement émouvante. La mise à l'avant-plan de l'amour, de la famille rassemblée, qui est représentée par le père et le fils, participent de son succès. Le film a plu énormément aux Québécois, de même qu'à d'autres publics à l'international. En 2004, *Les Invasions barbares* a gagné l'Oscar du meilleur film en langue étrangère et le César du meilleur film après avoir remporté, en 2003, le prix du scénario au Festival de Cannes.

Ainsi, les conceptions hiérarchiques et traditionnelles de cette proposition touchante et largement consommée sont reçues et avalisées, et potentiellement réitérées dans d'autres fictions. Il en va de même pour l'assignation des rôles dans les films québécois les plus populaires : les premiers rôles sont destinés aux hommes et les rôles secondaires aux femmes.

Si cette assignation des rôles semble passer sous le silence les femmes, il n'en est rien. Au contraire, l'assignation du rôle des femmes est éloquente. Si le pouvoir est aux hommes, sa transmission se fait d'homme à homme; le service, l'obéissance et la repentance vont aux femmes. Je m'attarderai dans les parties « 2.3 L'invisibilité des mères » et « 2.4 Le préjugé féminin » à l'assignation des rôles féminins, tout en gardant en tête que les femmes représentées sont aussi les protagonistes dites modernes du *Déclin de l'empire américain*. Ce sont des femmes émancipées et éduquées qui ont délaissé la sphère privée (travail à la maison et vie de famille) pour appréhender une vie dans la sphère publique (emploi ou carrière).

2.1.1.2 De père en flic

Concernant le rapport au père, le canevas de base du film *De père en flic* est sensiblement le même que celui du film *Les invasions barbares*. Le cycle de vie, le père qui cède sa place au fils, la hiérarchie parentale, orientée du père vers le fils, et l'amour réconciliateur et salvateur en sont des exemples. Le contexte familial est aussi similaire : famille éclatée, séparation des parents dans *Les invasions barbares* et la mort de la mère dans *De père en flic*. Dans cette comédie, je constate néanmoins que les femmes sont subtilement et habilement évacuées du récit narratif. Essentiellement, les hommes se retrouvent contraints dans un camp père-fils où les femmes, à l'évidence, ne sont pas admises. À l'instar du film *Les invasions barbares*, quelques protagonistes féminins, campés dans des rôles secondaires, font des apparitions sporadiques pour lier les unes aux autres des séquences narratives impliquant des hommes. Cette redondance du canevas de

base s'avère éloquente en soi. En effet, elle révèle un système de valeurs itératif : l'amour, la famille, l'héritage filial, ainsi que le modus operandi de sa transmission dans un cadre narratif qui adopte une perspective masculinocentriste.

Un élément se différencie toutefois du film *Les invasions barbares*. Sébastien est en conflit avec son père sur quelques plans : l'idéologie sociale (Sébastien est de droite et Rémy de gauche), sur le plan culturel (le fils est amateur de jeux vidéo, le père de livres) et par rapport aux relations de couple (le père est plus libertin et le fils prône l'engagement : « Ma vie va pas ressembler à la tienne » (11:47), lance-t-il au visage de son père), mais l'identité de Sébastien est consolidée. Au contraire, dans le film *De père en flic*, si le père, Jacques, à l'instar de Rémy, a une personnalité forte, son fils, Marc, vit pour sa part une quête identitaire. Il apprendra, au fil de l'histoire, à s'affranchir du père pour devenir un homme. Marc hérite de son père tout ce qui fait de lui un homme : sa performance. Performance au travail (il remplace le meilleur, son père), performance auprès des femmes (il séduit et il reconquiert sa bien-aimée). Dans *Les invasions barbares*, la construction identitaire du fils s'enracine dans l'univers social; Sébastien est le produit de son temps. Ce sera aussi le cas pour Zachary dans *C.R.A.Z.Y.*, alors que pour Marc, son identité provient essentiellement du rapport au père. Je l'ai dit plus tôt, Marc devient un homme en s'affranchissant de son père. La proposition est encore plus fermée sur elle-même, plus traditionnelle; elle fait fi d'un aspect de la modernité acquis dans la réalité sociale, la différenciation, une caractéristique propre à la modernité. Boudon et Bourricaud¹⁷⁷ définissent la modernité à l'aide de trois caractéristiques : la différenciation, la laïcisation et la mobilisation. La laïcisation signifie la séparation des pouvoirs entre l'Église et l'État. La mobilisation se définit, quant à elle, par la facilitation des déplacements des populations, et la différenciation par « la définition des statuts et même des rôles, non pas selon

¹⁷⁷ Raymond BOUDON et François BOURRICAUD, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 398.

des règles immémoriales, investies d'une autorité sacrée, mais selon les exigences ressenties comme liées au bon fonctionnement de la société¹⁷⁸ ».

Ainsi, dans l'univers social actuel, l'héritage du savoir ne se transmet plus exclusivement de père en fils comme jadis.

Ce contexte traditionnel suppose soit une lenteur à modifier les symboles des systèmes de valeurs; soit une résistance à les modifier, parce qu'ils servent adéquatement des valeurs et des assignations de rôles; soit l'existence de canevas inconscients bien ancrés dans « l'inconscient collectif ¹⁷⁹ », qui se confondent avec une supposée expertise narrative et cinématographique, sans prise de conscience des inégalités qu'ils charrient entre autres envers les femmes.

2.2 C.R.A.Z.Y. : l'entorse historique

C.R.A.Z.Y. est un film d'époque qui s'étend des années 1960 aux années 1980. Dans un premier temps, il m'apparaît pertinent d'analyser le rôle du père, Gervais, et de la mère, Laurianne, en regard des coutumes de l'époque, afin de discuter la distance parcourue entre le portrait historique et narratif, pour enfin tenter d'interpréter cette distance d'un point de vue genré.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 399.

¹⁷⁹ Il n'est pas simple de définir le concept d'inconscient collectif énoncé par Carl Gustave Jung. Selon ses écrits et différentes études, Jean Knox distingue quatre positions qui vont jusqu'à s'opposer pour décrire les archétypes qui sont constitutifs de l'inconscient collectif : « soit ce dernier est inné, il aurait la forme d'une entité biologique informant le corps et l'esprit [...] soit il s'agit d'un paradigme mental sans contenu ne pouvant être expérimenté, mais déterminant l'expérience, soit il revêtirait la forme d'un noyau de signification contenant des représentations, permettant la fonction symbolique de l'homme, pour finir, l'archétype renvoie également à une conception métaphysique proche de Platon, où les images et symboles seraient éternels et par là totalement indépendants de l'homme ». Jean KNOX cité dans Caroline RUTTEN, « Culture et inconscient collectif : de l'archétype au stéréotype », dans *Les cahiers psychologie politique*, n° 18 (Janvier 2011), [en ligne]. <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1790> [Texte consulté le 13 décembre 2016].

Dans le cadre théorique des études culturelles, la paternité et la maternité ne sont pas considérées comme des rôles déterminés prenant à témoin l'histoire et ses nombreuses transformations. La culture d'une génération ne surgit pas spontanément; elle se bâtit sur des racines qui sont la somme des différentes forces d'influence. « Si l'individu est le produit d'une société, à leur tour, les individus contribuent en permanence à produire cette société¹⁸⁰ ». De même, les rôles du père et de la mère relèvent à la fois des discours et des pratiques : « les actions des individus [sont] comme conditionnées par une série de contraintes structurelles et de rapports à des "objets pratiques" qui leur donnent un sens¹⁸¹ ».

Le début du film se situe dans les années soixante, au moment de la Révolution tranquille, une période marquée par des changements sociaux qui vont entraîner, pour paraphraser Pierre Véronneau¹⁸², l'interaction avec les mentalités sociales qui vont toutes deux s'influencer.

Toutefois, les effets de la Révolution tranquille ne sont pas immédiats. À cette époque, le soin des enfants est particulièrement genré et participe aux visages de la paternité et de la maternité. Suite à la Révolution industrielle et à la Seconde Guerre mondiale, mentionne Côté, l'emploi et la famille sont de plus en plus des sphères séparées et occupées respectivement par le père et la mère, caractérisant « l'absence physique et psychique du père¹⁸³ ». La mère est donc responsable des enfants et le père occupe une position d'autorité et un rôle de pourvoyeur jusque dans les années 1980. La décennie précédente a provoqué des revendications de la part des femmes dans le partage des tâches familiales dans la foulée des vagues féministes. Les pères, par la suite, revendiqueront eux aussi une plus

¹⁸⁰ Denyse CÔTÉ, « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? », dans *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. XV, n° 1 (2009bb), p. 62.

¹⁸¹ Iris Marion YOUNG citée dans Denyse CÔTÉ, *Id.*

¹⁸² Les historiens échelonnent le début de la Révolution tranquille de la mort du premier ministre Maurice Duplessis à l'élection du Parti libéral du Québec en juin 1960, et situent sa fin entre le retour au pouvoir de l'Union nationale en 1966 et les événements d'octobre 1970. Pierre VÉRONNEAU, « Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? », dans *Bulletin d'histoire politique*, vol. XXIII, n° 3 (printemps 2015), p. 156.

¹⁸³ Denyse CÔTÉ, « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? », *art. cit.*, 2009, p. 69.

grande participation à la vie des enfants, à la fois dans la prise de soin et dans leur éducation.

Les personnages de Gervais et de Laurianne s'inscrivent partiellement dans ce portrait historique. Gervais est effectivement le pourvoyeur et la figure d'autorité de la famille. Il travaille dans le domaine de la construction et c'est lui qui gère le budget : « Tu vas me retourner ça [la poussette] » (5:00). Laurianne, quant à elle, est effectivement représentée essentiellement à la maison, dans la cuisine, et affairée à la préparation des repas.

Il y a par contre une entorse historique à ce portrait social présenté dans le film, à la fois du côté du père et du côté de la mère. En effet, Gervais n'est pas représenté comme un père absent, ni physiquement, ni psychiquement. Au contraire, il est un père présent, aimant et signifiant (pour Zachary et le récit). Par exemple, il emmène Zachary manger une frite en cachette, il lave la voiture avec lui, il se mêle du choix des cadeaux à lui offrir pour Noël et il le rencontre pour faire son éducation quand il fait de mauvais coups. Du côté de la mère, l'entorse provient, au contraire du père, de son absence marquée. Elle apparaît moins signifiante et déterminante dans la vie de ses fils et du récit. Sa « non-transformation » est aussi remarquable. Les changements sociaux ne semblent avoir aucun impact sur elle. Elle aime ses fils, Zachary en l'occurrence, d'un amour inconditionnel, stable, sans questionnement, sans écho aucun à l'univers social et ses normes. Laurianne est représentée comme le stéréotype du stéréotype de la mère parfaite : aimante, tempérée, donnant naissance, obéissante (elle retourne ladite poussette malgré qu'elle ne soit pas d'accord), se tait et assure son devoir conjugal. Par exemple, Gervais aime avoir des relations sexuelles anales à l'occasion. Laurianne se plie à cette pratique sexuelle qui lui déplaît de toute évidence.

Ces entorses culturelles servent la narration filmique et sa dramaturgie. Par exemple, l'accolade du père qui accueille enfin son fils dans sa différence à son

retour de voyage, écourté en raison de la mort tragique de son frère, est une scène des plus émouvantes du répertoire filmique québécois (2:01:30). Ces entorses, si elles permettent de dramatiser le récit, elles ne magnifient, par contre, qu'un seul des deux genres et c'est celui de l'homme, le père en l'occurrence. En effet, à la fin du film, c'est par sa transformation, qui vient de son interaction conflictuelle avec son fils, mais aussi avec l'univers social en pleine mutation, entre autres en regard de l'homosexualité, qu'il est magnifié. Il apparaît comme un homme de jugement, de changement, un homme progressiste, et bien sûr un père aimant, important à la fois pour ses enfants et pour la société.

Si l'entorse historique sert positivement la figure du père, elle sert de façon négative celle de la mère. Son rôle n'est pas mis en doute; par contre, celle-ci, en comparaison au père, ne se transforme pas et n'a pas d'incidence réelle sur le déroulement de l'intrigue. Son rôle de femme au foyer participe néanmoins d'une émotion : Laurianne est bonne, aimante et accueillante, des valeurs reconnues comme naturellement maternelles qui la réitèrent dans ce rôle peu valorisant aux côtés de celui du père.

L'entorse historique témoigne d'un point de vue (le rôle du père est mis à l'avant-plan narratif) singulier en tant que ce rôle est incarné bien au-delà de celui prescrit dans la réalité sociale de l'époque (rôle d'autorité et de pourvoyeur du père de famille), ce qui a pour effet de valoriser le père au détriment de la mère qui, dans le récit, se voit renvoyée aux cuisines. Le récit la place en retrait. Par exemple, après avoir été en conflit toute leur vie, le père et le fils se réconcilient à la fin du film. C'est encore une fois l'amour qui permet cette réconciliation, celui du père, car c'est lui qui s'est d'abord opposé à son fils et qui s'est transformé pour être capable de l'accueillir dans sa différence. L'amour maternel ne possède pas le pouvoir de réconcilier, mais il est sans jugement et stable du début à la fin du film.

À l'instar des films *De père en flic* et *Les invasions barbares*, c'est par le cycle de la vie que le changement de valeurs sociales est représenté dans

C.R.A.Z.Y. La courroie qui assure la transformation est l'amour filial au masculin, celle du père envers son fils. Les changements et les résistances passent nécessairement par eux; les tensions et les réconciliations aussi. Dans ce film, les revirements et les moments forts en émotion sont toujours vécus par les personnages masculins. La mère, plus conciliante, n'appelle pas à la réconciliation et elle ne participe pas à ces acmés émotives, sinon qu'à titre de témoin. Depuis sa cuisine, elle soutient un échange de regard avec Zachary, surpris par l'accolade de son père. Elle est émue jusqu'aux larmes de les voir se réconcilier, mais elle garde le silence, ce qui confirme à la fois son impuissance et son rôle de témoin.

Ces choix narratifs et dramaturgiques, qui situent et connotent les personnages masculins et féminins, relèvent du méganarrateur filmique et s'inscrivent dans une perspective narrative masculinocentriste propre aux films québécois populaires. L'émotion narrative à laquelle le père et la mère participent depuis leur rôle respectif à l'écran est à considérer comme pernicieuse, car son efficacité émotionnelle, qui rejoint de larges publics, participe à la réitération de l'assignation genrée des rôles qui avantage la présence des hommes.

Outre l'assignation genrée des rôles, l'homosexualité est un thème important du film C.R.A.Z.Y. dont il faut absolument discuter ici. Quand, dans la première moitié du siècle dernier, l'Église détient le pouvoir sur le peuple et l'homosexualité est taboue :

aucune rédemption possible sur le plan social pour les homosexuels avant la fin des années 1960 avec l'adoption du projet de loi Omnibus en 1969, qui décriminalise les relations [homo] sexuelles en privé et entre adultes consentants¹⁸⁴.

Par ailleurs, le discours religieux n'admet toujours pas, encore à ce jour, l'homosexualité comme pratique sexuelle, « [les homosexuels] ne sauraient

¹⁸⁴ Patrice CORRIVEAU, « Discours religieux et médical au cœur du processus de légitimation du droit pénal. *La gestion des mœurs homoérotiques au Québec (1892-1969)* », dans OpenEdition, *Champ pénal*, [en ligne]. <https://champpenal.revues.org/2282> [texte consulté le 2 février 2017].

recevoir d'approbation en aucun cas¹⁸⁵ », mais le discours social sur la façon de considérer l'homosexualité, lui, a changé.

Ainsi, suivant le cours de la première vague des discours sur l'homosexualité en sciences humaines, on dira en théologie morale que l'homosexualité n'est plus un vice, en tant que des êtres se détournent volontairement de leur nature hétérosexuelle, mais bien plutôt une maladie, qui empêche d'accéder à la plénitude de la satisfaction sexuelle : l'hétérosexualité. En conséquence, l'homosexuel acquiert le statut de malade. Il est affecté par une dysfonction sexuelle innée¹⁸⁶.

L'homosexualité est le thème central par lequel s'incarne le conflit entre le père et le fils. Il s'agit d'un conflit générationnel, puisque le père s'oppose à cette pratique immorale selon sa vision imprégnée des codes sociaux découlant de la religion catholique de l'époque. Si l'hétérosexualité est considérée naturelle, les actes homosexuels sont, quant à eux, « contraires à la loi naturelle¹⁸⁷ ». « La nature se trompe pas elle, ou c'est un gars ou c'est une fille, that's it ! » (1:10:05), affirme Gervais à Laurianne. Le père élève ses fils en accord avec les normes et les valeurs sociales des années 1960. Puisque la mère n'est pas en contact avec l'extérieur, c'est par conséquent le père qui est le gardien de l'ordre, des mœurs, du bien et du mal : c'est lui le chef de famille.

Enfant, le fils tente d'adhérer à la conception identitaire du père. D'ailleurs, leur drame commun provient essentiellement de l'incapacité du fils à se mouler à cette identité normative qu'est l'hétérosexualité prônée par son père, en accord avec la conception de l'identité sexuelle de l'époque. Une fois devenu adulte, Zachary trouve chez ses pairs, les jeunes de sa génération, ceux par qui le changement devient possible, une ouverture pour vivre plus librement son identité et sa sexualité.

¹⁸⁵ VATICAN, *Cathéchisme de l'Église catholique*, [en ligne]. http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_P80.HTM [Site consulté le 2 février 2017].

¹⁸⁶ Réjean BISAILLON, « L'éthique homosexuelle. Questions méthodologiques et théoriques », Guy LAPOINTE et Réjean BISAILLON [dir.], *Nouveau regard sur l'homosexualité; questions éthiques*, Montréal, Fides, 1996, p. 45.

¹⁸⁷ VATICAN, *Cathéchisme de l'Église catholique*, *loc. cit.*

Le film remet donc en cause la relation entre la nature et la culture. L'homosexualité est interrogée en regard de la norme sociale établie pour ensuite être réhabilitée, notamment par l'intermédiaire du rôle crucial que joue le père dans le film. Dans son livre intitulé *L'homophobie*¹⁸⁸, Daniel Borillo explique que la religion catholique n'est pas la seule à participer au discours homophobe, terme qui n'a été utilisé pour la première fois qu'en 1971 et qui ne va entrer dans les dictionnaires qu'en 1990¹⁸⁹. D'autres arguments, « médicaux, anthropologiques, sociologiques ou politiques ont été mis en avant pour tenter de justifier le rejet de l'homosexuel-le¹⁹⁰ ». Ces arguments qui établissent l'hétérosexualité comme une norme naturelle rendent compte d'un même objectif : « Défendre une conception hiérarchisée et sexiste de la sexualité¹⁹¹ ». Si le film *C.R.A.Z.Y.* est en soi une réponse à l'homophobie latente québécoise, il perpétue néanmoins une conception hiérarchisée et sexiste de la sexualité.

Prétendre que c'est en ne ciblant que l'homosexualité masculine que le film y parvient serait malhonnête et exagéré. Toutefois, on ne peut nier que *C.R.A.Z.Y.* témoigne d'un intérêt supérieur pour l'homosexualité masculine. Faut-il spécifier ici que les deux types d'homosexualité ne peuvent être confondus ? L'homosexualité féminine a souffert, entre autres, d'autres préjugés comme le déni de son existence en raison d'une prétendue « frigidité [sexuelle] naturelle¹⁹² » des femmes. Certes, les femmes ont mis plus de temps que les hommes à se questionner sur leur orientation sexuelle, ou simplement sur leur sexualité, parce qu'elles jouissaient d'une liberté restreinte en comparaison à celle des hommes. Denyse Côté rappelle le contexte québécois en matière de droit des femmes : « les femmes mariées ont récupéré le statut d'adulte au Québec en 1963 et

¹⁸⁸ Daniel BORRILLO, *L'homophobie*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2000, p. 3.

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ Florence TAMAGNE, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75 (2002), p. 61.

¹⁹² *Ibid.*, p. 66.

l'autorité parentale conjointe s'est substituée à l'autorité paternelle au Québec en 1980¹⁹³ ».

Les mouvements féministes ne sont pas étrangers à ces changements sociaux, politiques et juridiques, au Québec notamment, comme à l'échelle internationale. Ils se sont largement investis dans le débat sur l'hétéronormativité, un concept développé par Judith Butler au début des années 1990. Butler avance que :

la sexualité doit nécessairement être organisée en fonction des relations reproductives et que le mariage, qui donne son statut légal à la forme familiale ou plutôt qui est censé assurer la pérennité de cette institution en lui conférant son statut légal, doit rester le pivot assurant l'emprise de ces institutions l'une sur l'autre¹⁹⁴.

C.R.A.Z.Y met en scène une discrimination spécifique, celle envers les homosexuels, qu'il n'étend pas à d'autres formes de discrimination (celle envers les femmes, par exemple). En effet, la thématique ne déborde pas sur la perspective narrative dont l'assignation des rôles est tout aussi genrée que les autres films du corpus de cette étude. Les femmes sont en effet dépeintes dans des rôles de soutien, réduites à des stéréotypes discriminatoires. Outre la mère, dont il a été question plus tôt, Michelle est un personnage féminin qui illustre bien ce propos. Enfant, Michelle incarne la jeune voisine avec qui Zachary aime jouer aux poupées, mais il s'y refuse sous la pression critique du père. Le rôle de Michelle participe à dévoiler la différence de Zachary par rapport aux autres garçons. À l'adolescence, Michelle incarne pour Zachary sa propre déviance sexuelle. Il ne la désire pas. Il préfère se masturber avec le jeune voisin. Devenu jeune adulte, Zachary utilise Michelle pour faire croire, à lui et aux autres, qu'il est « normal », c'est-à-dire hétérosexuel. Il vit alors en couple avec elle pour intégrer la norme et confirmer ainsi son orientation sexuelle auprès de ses pairs.

¹⁹³ Denyse CÔTÉ, « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? », *art. cit.*, p. 67.

¹⁹⁴ Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 123.

Michelle n'a donc pas d'existence en soi dans le récit, autre que celle d'incarner une représentation stéréotypée et réductrice de la femme : celle qui joue à la poupée quand elle est enfant, celle qui, une fois devenue mature, suscite le désir sexuel de l'homme, et celle que l'on épouse pour fonder une famille. Elle incarne « le féminin » dans cette perspective narrative masculinocentriste, c'est-à-dire qu'elle est réduite à sa plus simple expression, tant dans sa représentation à l'écran que dans le rôle du personnage pour le récit. Elle sert donc de faire-valoir à Zachary, alors que sa représentation reste étroitement liée à sa sexualité.

2.3 L'invisibilité des mères

Dans les films québécois les plus populaires, les mères restent peu représentées à l'écran. Il y a les mères des fils qui suivent une thérapie dans *De père en flic* et celles qui sont les conjointes des protagonistes : Nathalie (*Père en flic*), Louise, Diane et Ghislaine (*Les invasions barbares*) et Laurianne (*C.R.A.Z.Y.*). Les mères sont représentées à la fois comme des personnes bonnes, douces, tolérantes, et responsables. Plutôt effacées, elles font parfois preuve de caractère, par exemple comme l'acolyte du père, bien qu'elles n'interviennent pas directement dans la transmission des valeurs. Elles agissent tantôt comme intermédiaire, tantôt comme tampon entre le père et le fils. La représentation des mères met en évidence une certaine posture de victimisation, une certaine forme d'impuissance, comme une résignation dans leur absence de pouvoir.

Dans *C.R.A.Z.Y.*, la mère de Zachary se montre plus ouverte que le père face à l'orientation sexuelle de son fils. Quand Zachary est jeune enfant, l'amour l'emporte sur les diktats sociaux normatifs de la religion, mais son point de vue ne s'impose jamais comme l'autorité – c'est le père qui préserve ce rôle. La mère ne tente pas non plus de convaincre son mari de changer son fusil d'épaule. Elle

l'observe dans ses interventions, sans presque jamais intercéder. Elle est tolérante, patiente et quasi muette. Une fois, elle échange le jeu de hockey que Zachary a reçu à Noël contre un carrosse de poupées pour le plus grand plaisir de l'enfant, mais elle obéit à Gervais qui la contraint de le retourner au magasin. Elle laisse tout le champ libre à son mari quant aux décisions à prendre. Cet effacement du personnage de la mère est illustré par sa représentation dans des lieux associés au genre féminin, à l'exemple de la cuisine, où elle y prépare les repas dans le silence. Elle ne demande rien, ne se plaint jamais, au point d'être laissée un peu de côté. Le rôle de Laurianne ne peut se justifier sur un argument d'authenticité historique, comme il serait tentant de le faire, puisque, comme le rappelle Louise Toupin : « que ce soit en Amérique du Nord ou dans plusieurs pays d'Europe occidentale, les années 1960 ont été marquées par une entrée massive des femmes mariées sur le marché du travail¹⁹⁵ ».

Toujours « en service », voire « au service de », Laurianne porte ses enfants et les met au monde comme si c'était facile. Elle a perdu trois enfants suite à des fausses couches. C'est comme si elle avait simplement perdu un foulard à l'épicerie. Alors que Gervais se vante d'être la source des forces de ses fils, « Y a de l'oreille j'en reviens pas. Il tient ça de moi encore. » (1:06:08), Laurianne ne prône jamais son apport à la famille ni ses propres désirs. En a-t-elle seulement en dehors de ceux de ses enfants et de son mari ? Aucun n'est exprimé dans la diégèse. Son portrait est celui du stéréotype de la bonne mère québécoise, dévouée, généreuse, au service de Dieu et des siens, et sous l'autorité et la responsabilité financière de son mari.

Dans la comédie de *Père en flic*, la mère et épouse du couple des protagonistes, Marc et Jacques Laroche, est décédée. C'est dire le peu d'importance qu'elle prendra dans leur relation au cours du récit. Par contre, par le biais de Nathalie, la mère de Tim, le récit témoigne bien du rôle d'intermédiaire que

¹⁹⁵ Louise TOUPIN, « Le féminisme et la question des "mères travailleuses". Retour sur le tournant des années 1970 », dans *Lien social et Politiques*, n° 36 (1996), p. 69.

les femmes représentent à l'écran. Dans l'espoir d'aider son fils, Nathalie fait les démarches pour inscrire son mari et leur garçon au camp *Aventure pères et fils, l'aventure extrême des émotions*. Selon sa lecture de la situation, le conflit concerne le père et le fils, alors que c'est elle qui va chercher de l'aide, qui refuse de laisser aller les choses. Elle ne reste pas passive devant la situation et prend les choses en main. Bien qu'elle soit à l'origine de la réconciliation entre le père et le fils, elle ne se retrouve pas au cœur de l'action. Elle ne réapparaît que très brièvement à la fin du film, lors de l'épilogue. Elle suit alors son mari dans sa nouvelle vie d'exilé. Elle semble heureuse, fière de voir réunis le père et le fils. Rien de ce qu'elle a laissé derrière elle, une vie professionnelle, des amis, de la famille, n'est porté à l'attention des spectateurs. Il apparaît que l'essentiel pour elle se résume à son conjoint et à son fils.

Une autre remarque peut être formulée concernant cette représentation de la mère et son statut identitaire. Au générique du film, Nathalie est identifiée sous le nom de Nathalie Bérubé. Le patronyme permet de l'identifier clairement comme la conjointe de Charles Bérubé. D'ailleurs, cela est sans doute le fondement même de ce choix de patronyme par les responsables du générique, d'autant qu'il ne s'agit que d'un personnage secondaire. Ainsi, cette femme porterait le nom de son mari, ce qui ne se fait plus depuis 1981. À moins que les auteurs aient décidé qu'elle était aussi une Bérubé de naissance, ce qui paraît peu probable (mais qui n'est pas impossible). Il est vrai qu'après plus de 30 ans, ce vieux réflexe de (con)fondre une partie de l'identité des femmes à celle de leur conjoint persiste. L'article 393 du *Code civil du Québec*¹⁹⁶ (C.C.Q.) culturel et légal a été établi pour répondre au principe de l'égalité des époux, afin que les femmes en se mariant ne soient plus obligées de renoncer à leur nom pour exercer leurs droits civils. Cette inscription au générique n'est qu'un raccourci maladroit pour identifier un personnage secondaire. Néanmoins, il témoigne d'un certain désintérêt à l'égard

¹⁹⁶ Francine TREMBLAY, *Une épouse peut-elle porter le nom de son mari?*, [en ligne]. <http://soquij.qc.ca/fr/ressources-pour-tous/articles/une-epouse-peut-elle-porter-le-nom-de-son-mari> [Texte consulté le 26 mai 2013].

des personnages féminins, qui occupent une place de second plan, et par extension des femmes.

2.4 Le préjugé féminin

Sur le plan narratif, il est difficile de traiter de la quête de plusieurs personnages en 111 minutes, durée moyenne des films du corpus. Ainsi, généralement, l'histoire racontée est celle d'un ou deux personnages en particulier et de leurs aventures. Autour des protagonistes gravitent alors quelques personnages secondaires. Par exemple, dans le film *Ma vie en cinémascope*, les membres de la famille d'Alice, ses amants et les producteurs gravitent autour de la chanteuse, parfois de façon ponctuelle, et à d'autres moments certains personnages demeurent jusqu'à la fin du récit. Il arrive aussi que les films reposent sur une structure de type « chorale », c'est-à-dire « celle où plusieurs écheveaux d'histoires se rencontrent, se croisent et se chevauchent¹⁹⁷ ». On peut mentionner, les quatre films *Les Boys*, *L'horloge biologique* et *Le déclin de l'empire américain*, où nombre de personnages et leur histoire personnelle se côtoient et s'entremêlent.

Si *Le déclin de l'empire américain* entre dans la catégorie du film choral, le film *Les invasions barbares* met plutôt en scène deux protagonistes qui partagent la même quête : le père et le fils. Celui-ci veut mourir dignement et c'est son fils Sébastien qui l'y aide. Cette structure exige de bien situer les protagonistes. Dans ce cas-ci, ils sont de la même famille. Il faut néanmoins présenter les autres membres de la famille de façon crédible, sans toutefois qu'ils prennent trop d'importance dans le récit. La narration doit aussi justifier le fait que les autres membres de la famille ne soient pas présents pour aider le père, car c'est avec le fils que le père entre en conflit. Rappelons l'importance du conflit dans la

¹⁹⁷ Isabelle RAYNAULD, *Lire et écrire un scénario : Le scénario de film comme texte*, op. cit., p. 104.

dramaturgie. La fille, qui est partie en mer, est par conséquent difficile à joindre et dans l'impossibilité de revenir rapidement auprès de son père mourant. Le prétexte, sans être cohérent dans la réalité, est tout à fait acceptable sur le plan narratif. Sylvaine avait tout de même quelques semaines devant elle pour se rendre au chevet du père, mais le récit en décide autrement pour mettre en valeur la relation père-fils. Cette concentration sur l'un des deux personnages est dramatiquement plus forte, mais c'est tout de même une évacuation narrative d'un personnage féminin.

Louise, première épouse de Rémy, est bien présente dans son environnement. Elle le voit régulièrement « Toujours en terrain neutre, au restaurant généralement » (7:54). En se référant à la finale du *Déclin de l'empire américain*, Louise était un personnage facile à écarter du récit. Après la séparation, elle aurait pu ne pas souhaiter revoir Rémy, ce dernier l'ayant trompé avec plusieurs femmes. Cependant, le scénariste l'a introduite de nouveau dans le récit du film *Les invasions barbares*, ainsi que tous les personnages incarnant les amis de Rémy. Si le personnage de Louise est de retour, il est néanmoins narrativement écarté : « Je suis toute seule, c'est trop pour moi. Il faut que tu viennes, tu dois m'aider » (1:05). Louise est ainsi mise à l'écart du duo de protagonistes comme de leur quête. Cette simple phrase porte un ensemble de préjugés machistes à l'endroit des femmes bien qu'elle soit efficace sur le plan de la cohérence narrative. En effet, Louise délègue une tâche à son fils par aveu d'incapacité. Elle ne peut pas prendre soin de Rémy parce que la charge est trop (lourde) pour elle. Cette femme est représentée comme étant démunie devant une tâche qui lui est inconnue. Sébastien, qui ne s'y connaît pas davantage en gestion de fin de vie, est au contraire construit comme un personnage certain d'être à la hauteur de la situation. Est-ce une coïncidence si celui qui est en mesure de maîtriser une nouvelle situation soit représenté par un homme et que celle qui a besoin d'aide, de surcroît de l'aide d'un homme, soit représentée par une femme ? De plus, pendant que Sébastien s'affaire à régler le dossier de l'hospitalisation de son père, les femmes, Louise et Gaëlle, la conjointe de Sébastien, font le ménage dans

l'appartement de Rémy, tâche pour laquelle, visiblement, elles possèdent les capacités. La mise en scène de ces préjugés discriminatoires s'avère subtile et échappe sans doute à toute rationalité narrative. Toutefois, elle témoigne d'une assignation genrée des rôles à l'écran et d'une culture dominante capable de les recevoir, de les comprendre et de les avaliser.

Diane, un autre personnage féminin, est peu présente dans le film, au même titre que tous les autres amis de Rémy, Claude, Pierre et Dominique. Diane est une ancienne collègue de travail de Rémy et aussi une ancienne amante. En se référant au film *Le déclin de l'empire américain*, Diane apparaît comme l'alter ego de Rémy : ils sont mariés tous les deux, ils ont des enfants, ils sont infidèles et ils ont une sexualité plutôt libérée, voire débridée : « Ceux [les amants] qui étaient mariés restaient jamais jusqu'au matin, ma sœur et moi on les voyait la nuit des fois quand on se réveillait. » (40:46) S'il existe beaucoup de similitudes dans la façon dont ils ont vécu leur vie de couple, leur vie familiale et leur vie sexuelle, les impacts sur la vie de leurs enfants n'a rien de commun. Certes, Sébastien, le fils de Rémy, tout comme Nathalie, la fille de Diane, ont souffert des « affres sexuelles » de leur parent. Tous les deux se sentent lésés par le comportement de leur père : « Tu as ruiné sa vie à elle. T'as ruiné mon enfance, mon adolescence pis celle de Sylvaine » (11:31), se plaint Sébastien à son père. « T'es heavy man, t'es heavy [...] y était comme ça au marché Bonsecours, mon père » (1:08:18), raconte Nathalie à Sébastien en référant à la violence de leur père, alors qu'elle délire au cours d'une *overdose*. Toutefois, le fils a bénéficié d'une mère irréprochable, néanmoins une mère victime d'un mari infidèle. C'est une femme dont la sexualité reste discrète, une femme pudique qui s'occupe de ses enfants et de la maison. L'absence du père est plus difficile pour Nathalie, qui est représentée comme une jeune femme en détresse (elle est toxicomane). Contrairement à la mère de Sébastien, celle de Nathalie avait une sexualité à l'image de celle de Rémy. Par conséquent, les pratiques sexuelles de la mère se situent à l'extérieur des standards acceptés, selon le stéréotype social de la « bonne mère » de l'époque.

Le mal-être de Nathalie se voit donc associé, en partie, à la responsabilité de Diane. D'ailleurs, celle-ci s'en veut et se sent responsable du triste sort de sa fille : « Je le sais que c'est de ma faute, pis c'est ça qui me tue » (52:00). C'est une lourde accusation qui n'est pas démentie par le récit, ni par la fille, ni par la mère ou ses amis, ni d'une quelconque façon par le méghanarrateur. Cependant, la différence entre l'impact du comportement sexuel de Rémy et de Diane reste remarquable. La mère, trop sexualisée, a engendré une fille toxicomane, et le père un fils sain. Par la bande, le père absent provoque le déséquilibre de sa fille et la mère, qui a vécu une sexualité normative, a permis le développement « normal » de son fils. C'est une lecture quelque peu caricaturale et réductrice des personnages, mais il n'en demeure pas moins que le récit motive l'incidence de cette opposition genrée des comportements sexuels.

Les invasions barbares, *C.R.A.Z.Y.* et *De père en flic* témoignent d'un constat : même lorsque les rôles féminins sont mieux développés, et donc plus complexes, ils ne s'éloignent pas pour autant des stéréotypes. Au contraire, et comme en témoigne l'analyse des films, les femmes apparaissent encore plus stéréotypées et s'affichent dans des rôles traditionnels.

Ainsi, dans *De père en flic*, les deux personnages féminins, Nathalie et Geneviève, sont peu développés du point de vue de la narration. Elles sont mises en scène essentiellement par l'intermédiaire du stéréotype du pouvoir érotique féminin. Charles se plaint que sa femme parle trop : « Ça fait 22 ans que je t'écoute, j'ai pas besoin d'une deuxième femme dans maison » (17:50). Pourtant, Nathalie exerce un certain pouvoir sur son mari, qui est avocat : « C'est non négociable » (21:03), lui affirme-t-elle. Charles devra se rendre au camp de ressourcement parental avec son fils. L'explication de ce pouvoir vient, semble-t-il, d'une scène précédente, alors que le couple est représenté lors de relations sexuelles intenses. Nathalie est représentée selon les stéréotypes d'une belle femme : elle est blonde et mince. Il est donc possible de croire que son autorité lui

viendrait de son pouvoir érotique. D'ailleurs, mis à part qu'elle aime son fils et son conjoint, il n'y a aucune autre information donnée à son sujet. Quant à Geneviève, dont il a été précédemment question, elle incarne la belle fille, ex-conjointe, que Marc souhaite reconquérir. Son charme repose en grande partie, lui aussi, sur son potentiel érotique. Quant à Laurianne dans *C.R.A.Z.Y.* et Louise dans *Les invasions barbares*, ce sont en principe des personnages plus développés, puisqu'elles prennent davantage part au récit. Pourtant, elles ne sont que la reproduction de femmes stéréotypées et réduites à des rôles traditionnels qui sont aujourd'hui dépassés dans l'univers social. Par exemple, elles accompagnent « leur homme » et elles ne possèdent pas de voix dans l'intrigue. Laurianne reste plus souvent qu'autrement dans la cuisine et Louise délègue les lourdes tâches à un homme, son fils, pour l'organisation de la fin de vie de Rémy. Elle déclare à ce dernier son amour, à la toute fin : « L'homme de ma vie » (1:29:25), lui dit-elle, sans qu'il n'y ait de réciprocité exprimée.

CHAPITRE 3 :

Le couple, le fondement de l'organisation sociale

Dans son livre *Défaire le genre*¹⁹⁸, Judith Butler revisite sa réflexion qui a bouleversé les études féministes lors de la parution de son livre *Trouble dans le genre*¹⁹⁹. L'auteure américaine parle de la difficulté de changer les structures sociales, lesquelles participent à l'identité, « [l'] imaginaire n'est pas dissociable des modes d'organisation de la vie matérielle²⁰⁰ », et plus encore à transformer l'ordre symbolique qu'elle définit comme un « ensemble de règles qui ordonnent et soutiennent notre sens de la réalité et de l'intelligibilité culturelle²⁰¹ ».

La majorité des films du corpus à l'étude mettent en scène des couples, c'est-à-dire deux personnages engagés dans une relation conjugale, qu'elle soit harmonieuse ou non. Comment au sein de ces couples les hommes et les femmes sont-ils représentés et quelle signification peuvent prendre ces représentations ?

Au début des années 1990, Judith Butler bouscule quelques idées préconçues avec son premier ouvrage, *Trouble dans le genre*, dans lequel elle expose le concept de l'hétéronormativité : le couple hétérosexuel établi comme la norme sociale qui relègue à toutes autres formes de relation ou d'identité sexuelle la marginalité, voire la perversité et l'anormalité. Le corps serait « le produit d'une histoire sociale incorporée²⁰² », et l'hétérosexualité, l'une des plus puissantes incorporations. Ainsi, Butler s'intéresse au corps comme le produit « des régulations sociales et des assignations normatives²⁰³ ». Pour elle, ce sont les pratiques du corps répétées qui engendrent l'identité sexuelle, laquelle ne préexiste donc pas à ces pratiques. Quant au genre, il résulte moins d'une volonté

¹⁹⁸ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.

¹⁹⁹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, *op. cit.*, 283 p.

²⁰⁰ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 243.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰² *Ibid.*, p. 14.

²⁰³ *Ibid.*, p. 10.

d'établir une différence des sexes « qu'une façon première de signifier des rapports de pouvoir²⁰⁴ ».

Cependant, si cette hétéronormativité est, depuis les travaux de Butler notamment, peu à peu remise en question par la normalisation de l'homosexualité et des nouvelles identités sexuelles (transgenralité), les couples représentés dans les films québécois les plus populaires mettent en scène des personnages représentatifs d'une norme sociale hétérocentriste²⁰⁵. Les couples représentent le plus grand groupe de citoyens : couple hétérosexuel vivant sous le même toit et lié par des valeurs comme l'amour, la fidélité et la famille. Les « marginaux », qu'ils soient en couple ou célibataires, sont par conséquent peu représentés. Ceux-ci se distinguent par leur inscription en marge de la société, soit parce qu'ils sont démunis, défavorisés, ou rejetés par rapport à certains aspects : par exemple, le statut financier, le niveau d'éducation, l'âge ou l'orientation sexuelle, la condition physique ou mentale.

La représentation des couples à l'écran relève d'un caractère traditionnel. Les conjoints sont traditionnellement désignés comme les pourvoyeurs. Les conjointes, quant à elles, sont financièrement dépendantes et attirées à la sphère privée. Elles sont chargées de l'entretien de la maison, de l'éducation des enfants et du bon fonctionnement de la maisonnée. Par exemple, les personnages masculins, en couple ou non, travaillent à l'extérieur de la maison et le type d'emplois qu'ils occupent est généralement nommé. Notamment, tous les emplois occupés par les protagonistes masculins de la série des *Boys* sont mentionnés, et ce, sans exception. Pourtant, les intrigues ne se déroulent pas dans leur milieu de travail, sauf pour Stan et son fils Popol, qui tiennent ensemble la brasserie. Les

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁵ « Ensemble des actes et des représentations désignant l'hétérosexualité comme le neutre et l'universel... [...] l'hétérocentrisme s'entend plus comme un "allant de soi" », Arnaud ALESSANDRIN et Yves RAIBAUD, « Les lieux de l'homophobie ordinaire », dans *Cahier de l'action*, n° 40 (2013/3), p. 26.

personnages féminins, essentiellement en couple, sont représentés dans le rôle traditionnel de la femme d'intérieur. C'est le cas dans *Séraphin : un homme et son péché*, *Aurore*, *La grande séduction*, *C.R.A.Z.Y.*, *Ma vie en cinémascope* et *Mambo italiano*. Le nombre important de ces films dont le genre est historique pourrait justifier ce partage genré des tâches. Pourquoi ces films historiques sont si populaires, alors que ce type d'attribution et de séparation des tâches sur la base du genre est, de nos jours, reconnu comme dépassé ? Benoît Moore propose une piste de réflexion :

Le corps familial, une institution sociétale centrale, dont la conception traditionnelle et religieuse faisait reposer l'autorité absolue sur le mari, n'échappe dorénavant plus à la volonté individuelle et fonde ses grandes lignes sur les valeurs fondamentales que sont l'égalité et l'autonomie individuelle²⁰⁶.

Est-ce par nostalgie, ou est-ce une volonté inconsciente de résister aux changements qui s'opèrent dans l'univers social, ou tout simplement une lenteur à retrouver, dans les films, les traces des changements sociaux au Québec ? Dans *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, les auteurs Burch et Sellier s'appliquent à démontrer que le sens ne préexiste pas aux pratiques sociales. En fait, ce sont les pratiques sociales qui le révèlent et le construisent, et le cinéma y joue un rôle essentiel :

Le cinéma de fiction [est] comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle, comme une culture populaire où se fabriquent les « fantasmes privés et publics²⁰⁷ »²⁰⁸.

Conséquemment, les représentations genrées et traditionnelles, faites dans un univers social dont les valeurs ont évolué, sont une forme de réitération d'une

²⁰⁶ Benoît MOORE, « Culture et droit de la famille : de l'institution à l'autonomie individuelle », dans *Mcgill Law Journal/Revue de droit de McGill*, vol LIV, n° 2, 2009, p. 257.

²⁰⁷ Formulation de Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 123.

²⁰⁸ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 12.

attribution de rôles à la fois genrée et discriminatoire à l'endroit des femmes. Elles sont aussi une révélation du sens qu'elles véhiculent, « d'autant que les représentations qu'une société se donne possèdent un pouvoir régulateur, voire transformateur²⁰⁹ », soutient Christiane Lahaie.

Ceci dit, les conjointes occupent parfois des emplois à l'extérieur de la maison. Toutefois, la nature de leurs occupations, contrairement à celle des conjoints, n'est pas connue. C'est le cas de Régine dans *Piché : entre ciel et terre*, d'Anna Barberini, la sœur d'Angelo dans *Mambo italiano*, de Sophie dans *La vie après l'amour* et de deux des trois femmes dans *L'horloge biologique*, Isabelle et Justine. Seule la troisième conjointe, Marie, en couple avec Fred, travaille à l'extérieur de la maison et son type d'emploi est connu. Elle est vendeuse de produits cosmétiques dans un grand magasin, un emploi occupé essentiellement par des femmes :

L'univers esthétique est aujourd'hui encore spécifiquement féminin: la profession, plus encore que la clientèle, est quasi exclusivement féminine, et toute l'imagerie et la symbolique entourant le soin de beauté relèvent du monde féminin²¹⁰.

La représentation masculine et hétérocentriste est conséquemment hégémonique. Les rôles féminins, toujours moins nombreux que ceux des hommes, sont, à bien observer, essentiellement ceux des conjointes des personnages masculins, celles qu'ils ont ou celles qu'ils convoitent : Lucille dans *Maurice Richard*, Ève dans *La Grande séduction* et Suzie dans *Bon Cop Bad Cop*, Josiane dans *Les 3 p'tits cochons*, Louise et Diane dans *Les invasions barbares*.

²⁰⁹ Christiane LAHAIE, « Le couple québécois : représentations télévisuelles », dans *Québec français*, n° 115 (1999), p. 82.

²¹⁰ Morgan COCHENNEC, « Le soin des apparences. L'univers professionnel de l'esthétique-cosmétique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 15 (2004/44), p. 83.

Dans les films populaires québécois, le genre se construit comme si l'intérêt général principal était essentiellement masculin. Les personnages de femmes sont satellitaires et leurs intérêts convergent vers les conjoints. De plus, les conjoints profitent d'une vie sociale en dehors du couple, c'est-à-dire en dehors de la sphère privée. Pour les conjointes, par contre, les hommes demeurent l'élément central de leur univers. Les hommes sont généralement représentés comme l'unique raison d'être pour les femmes. Elles existent pour eux, en fonction d'eux, en regard de leur quête à eux, bref, à travers eux.

D'ailleurs, les personnages féminins éprouvent rarement de désir individuel qui les pousserait à agir. Elles appuient et défendent plutôt le désir de leur conjoint qui est le protagoniste impliqué dans la suite causale de la narration. Par exemple, dans *Les Invasions barbares*, Gaëlle, la conjointe de Sébastien, l'un des deux protagonistes avec Rémy, est représentée comme une femme occupant un poste important dans l'industrie de l'art à Londres. Au tout début du film, elle s'absente de son travail, sans conséquence apparente, pour accompagner son mari au Québec, qui vient prendre soin de son père. Rapidement, elle disparaît presque totalement de la trame narrative, sans égard pour ce qu'elle aurait pu vivre. Un autre exemple est le personnage de Nathalie, la toxicomane, qui, au contact de Sébastien (et aussi de Rémy), retrouve un certain équilibre de vie. En conclusion du film, Nathalie s'est libérée de sa dépendance à l'héroïne et accepte de prendre l'appartement de Rémy que lui offre Sébastien. Cet appartement était la garçonnière de Rémy, l'endroit où circulaient ses amantes. Ainsi, Sébastien prend en charge Nathalie alors qu'elle subvenait pourtant à ses propres besoins. Puis, au moment où Sébastien lui offre l'appartement, spontanément et de façon irrésistible, Nathalie se jette au cou de Sébastien pour l'embrasser. Est-ce pour le remercier de lui offrir l'appartement ou pour l'avoir sauvée de l'enfer de la drogue ? Est-ce parce qu'elle est irrésistiblement attirée par lui, cet homme qu'elle admire ? Bref, les conjoints sont des individualités ayant à la fois une vie sociale et une vie intime; les femmes, à l'instar de Gaëlle, ne sont souvent que les conjointes, sinon elles sont réduites à l'être, comme Nathalie...

Les hommes possèdent donc leur propre voix, tandis que les femmes commentent, en quelque sorte, celles des hommes, et ce n'est pas anodin, car comme l'explique Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques* : « Les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de forces entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs²¹¹ ». Ainsi, l'absence de voix des femmes ne relève pas d'une coïncidence, ni d'un désir de reproduction réaliste, ni d'une machination du méganarrateur. Néanmoins, ce dernier orchestre l'œuvre afin de « manipuler, à des degrés plus ou moins perceptibles, la forme, le contenu, les implicites de la parole actorielle pour qu'elle coïncide parfaitement avec les exigences diégétiques et idéologiques de l'œuvre²¹² ».

Le couple n'est cependant pas toujours un enjeu dans l'intrigue des films. Il ne sert souvent qu'à illustrer le contexte social de l'histoire. Par exemple, dans *La grande séduction*, la plupart des villageois de Sainte-Marie-de-la-Mauderne sont simplement établis en couple : Germain et Hélène, Yvon et Clothilde, Henri et Marlène. Il en va de même pour l'entourage d'Alys dans *Ma vie en cinémascope* : ses parents, ses amants Olivier Guimond et Lucio Agostini sont tous des personnages qui vivent en couple. La même chose se produit pour l'entourage de Rémy dans *Les Invasions barbares* : Sébastien et Gaëlle, Claude et Alessandro, Pierre et Ghislaine forment des couples.

Toutefois, le couple peut aussi constituer, parfois, un enjeu dans l'intrigue du film. Par exemple, dans *Séraphin : un homme et son péché*, un film d'époque, Donaldida veut épouser l'homme qu'elle aime, Alexis Labranche, mais elle est contrainte de se marier à Séraphin pour sauver l'honneur de son père, Laloge.

²¹¹ Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

²¹² Gillian LANE-MERCIER citée dans Lori SAINT-MARTIN, Sylvie LAMARRE et Laure NEUVILLE, « Sexe, pouvoir et dialogue », dans *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 3 (1997), p. 38.

L'amour qu'éprouve Donalda pour Alexis se subordonne à cette loi du père, l'homme de la maison, et elle doit s'y conformer. Séraphin a besoin d'une femme et il a jeté son dévolu sur elle. Puisque Laloge est redevable, elle se marie pour convenir aux règles qui l'assujettissent bien davantage qu'elles ne le font pour les deux hommes.

D'autres films du corpus, quant à eux, ont le couple au cœur de leur intrigue. Par exemple, pour *La vie après l'amour* et le diptyque *Cruising bar*, la principale quête portée par leurs personnages masculins est de parvenir à former un couple harmonieux et viable. Cet objectif s'inscrit dans l'idée de constituer une base stable pour l'organisation sociale. Dans *La vie après l'amour*, le personnage principal (Gilles) veut reconquérir sa femme (Sophie) qui vient de le quitter. Il aime sa conjointe, mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il est complètement déstabilisé, incapable de vivre en dehors du couple. D'ailleurs, il ne retrouve son équilibre qu'à la fin du film quand le couple se reforme enfin.

Quant au diptyque *Cruising bar*, il s'agit, pour le premier volet, de sketches évoquant les différentes façons de conquérir une femme selon le point de vue de quatre personnages masculins stéréotypés. Selon les différents protagonistes, la volonté est tantôt plus axée sur le rapport sexuel que la vie conjugale à long terme. Dans le second volet, *Cruising Bar 2*, qui reprend les mêmes personnages une quinzaine d'années plus tard, le récit se focalise davantage sur Fernand. Dans le premier film, Fernand est déjà en couple et infidèle, mais à l'instar de Gilles dans *La vie après l'amour*, il est incapable de fonctionner en dehors du cadre du couple. La seule façon de mener sa vie se trouve dans la stabilité de son couple. Fernand peut sur le plan sexuel être infidèle à sa femme, mais sur le plan de la vie à deux au quotidien, il ne peut vivre sans elle. Ainsi, il est prêt à beaucoup d'efforts pour conserver cette vie conjugale intacte. Toutefois, dans le récit, ce n'est ni le besoin de vivre en couple qui est défendu, ni le recours à l'infidélité, mais bien l'amour pour sa partenaire, donc l'amour conjugal. Au moment où la rupture finale semble inévitable, un amour puissant renaît tel un phénix, et le couple se voit presque

miraculeusement reformé, l'amour assurant sa pérennité. L'amour est en cela un argument puissant utilisé dans les films québécois les plus populaires pour maintenir des structures traditionnelles. C'est, par ailleurs, ce que le chapitre sur le rapport au père tend à démontrer, à savoir que l'amour est le principal argument narratif pour justifier la transmission du pouvoir entre les pères et les fils.

L'intrigue des films *Le déclin de l'empire américain*, *Mambo italiano*, *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons* repose également sur le couple. Cependant, leur approche se distingue des films cités précédemment, ce pourquoi une attention particulière leur sera accordée. Deux aspects retiennent mon attention. Premièrement, les représentations des rapports entre les hommes et les femmes tiennent davantage compte des changements sociaux qui ont eu cours au fil des années. Je renvoie ici à l'impact du droit à l'égalité entre les femmes et les hommes protégé par la Charte canadienne des droits et libertés (1985) et à la Charte québécoise des droits et libertés de la personne (1975), de même qu'à la Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes ratifiées par le Canada en 1982, ainsi qu'à l'article ajouté en préambule de la Charte québécoise en 2008, qui reconnaît comme valeur fondamentale le droit à l'égalité entre les sexes²¹³. Cette réglementation légale a eu des effets tangibles sur les rapports entre les hommes et les femmes, et les films cités en témoignent par leur progressisme. Par exemple, plusieurs des personnages féminins représentés sont indépendantes financièrement, elles évoluent dans la sphère publique et partagent, avec les hommes, certaines dépenses et certaines tâches.

Le second aspect que je souhaite souligner concerne les objectifs des protagonistes, qui sont plus individuels, remettant ainsi en question des structures sociales qui semblaient jusque-là immuables. François De Singly réfère historiquement à trois périodes relatives à l'intimité : au milieu du XVIII^e siècle, la famille se distingue du reste de la société, formant un noyau. À la fin

²¹³ Ces informations sont tirées de Louise LANGEVIN, « Le droit des femmes à l'égalité : le passé est imparfait, le présent est conditionnel, le futur sera-t-il plus-que-parfait ? L'expérience québécoise », dans *Santé, Société et Solidarité*, vol. VII, n° 1 (2008), p. 17.

du XIX^e siècle, les groupes à l'intérieur de la famille se divisent et se spécialisent : « L'intimité "familiale" coexiste alors avec deux autres types d'intimité : "personnelle" pour les enfants, "conjugale" pour les adultes²¹⁴ ». Christiane Lahaie arrive au même constat en 1999 dans un article portant sur l'étude de la représentation du couple québécois à travers l'évolution des dramatiques télévisuelles : « Le couple télévisuel québécois, s'il a déjà accusé une certaine uniformité, se cherche actuellement, tente de se redéfinir sur des bases à la fois nouvelles et anciennes²¹⁵ ». Puis, sous l'influence des mouvements féministes, qui permettent entre autres l'éducation des filles, la troisième période prend alors forme au milieu du XX^e siècle et se définit par la revendication d'une intimité personnelle pour les femmes, celle des hommes étant acquise au XIX^e siècle grâce à leur accès à la sphère publique²¹⁶. C'est précisément cette quête que les personnages semblent vouloir assouvir dans les films, mais, paradoxalement, elle est le privilège des personnages masculins. Les personnages féminins sont plutôt représentés comme étant passifs, ne cherchant pas à préserver ni à réaménager leur intimité personnelle pour reprendre les termes de François De Singly. Ainsi, les protagonistes (masculins) « cherchent-ils à inventer des formes de vie conjugale qui sachent respecter leur revendication de rester libres tout en devenant des individus "avec" ²¹⁷ ».

Les personnages de ces films plus progressistes interrogent tour à tour différents aspects de la conjugalité susceptibles d'entraver leur intimité. Les personnages du film *Le déclin de l'empire américain* questionnent leur sexualité en lien avec leur conjugalité. Le film pose un regard critique sur les normes sociales qui imposent certaines restrictions sur le plan sexuel. Par exemple, Rémy doit mentir à Louise et la manipuler pour assouvir son appétit sexuel qui s'épanouit avec plusieurs partenaires. Les personnages féminins, pour leur part, sont

²¹⁴ François DE SINGLY, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXXV, n° 2 (2003), p. 79.

²¹⁵ Christiane LAHAIE, « Le couple québécois : représentations télévisuelles », *art. cit.*, 1999, p. 85.

²¹⁶ François DE SINGLY, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *art. cit.*, 2003, p. 79.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

nettement moins proactifs que leurs homologues masculins. Elles vivent une sexualité certes, mais la sexualité féminine dépend davantage de celle des hommes. Par exemple, Diane ne recherche pas les rapports sexuels avec d'autres hommes; elle y arrive à la suite des infidélités commises par son mari. De son côté, Dominique aime la sexualité, mais elle devient l'amante de service dans l'attente que les hommes (souvent mariés) daignent arriver chez elle : « Tu peux être des mois sans penser à ça, pis tout d'un coup arrive un de tes anciens amants » (43:02).

Dans *Les 3 p'tits cochons*, les trois frères testent leur liberté sexuelle et mesurent les limites de l'infidélité au sein du couple. Par exemple, tantôt elle s'impose comme une limite à ne pas franchir, tantôt comme une limite franchissable si elle reste secrète. L'infidélité apparaît alors comme un bénéfice individuel, du moins pour les personnages masculins, bien qu'elle soit représentée comme une entrave au couple. « Tu vas te faire pogner ! Arrête tout de suite pendant que tu as juste le doigt dans l'engrenage, dit Rémi à Mathieu qui lui rétorque « Justement, c'est pas juste le doigt que je veux avoir dans l'engrenage » (46:43). Quant aux trois amis de *L'horloge biologique*, ils mesurent l'exigence de la paternité à partir de leur liberté individuelle. Leur constat est assez concluant, puisqu'il semble qu'il soit préférable de l'éviter tant que c'est possible. La paternité exige pour eux un engagement qui demande trop de sacrifices. Par exemple, les pères doivent rester fidèles à la mère qui (inévitavelmente selon le discours du film) perdra son charme au fil des grossesses et des ans. La paternité ne vaut donc pas ce prix. D'ailleurs, à cette évidence, Paul abandonne la mère, une fois l'enfant né. Enfin, dans *Mambo italiano*, la situation se présente de manière quelque peu différente. Ce n'est pas l'aménagement de l'individualité qui est en cause, mais le rapport de cette individualité à la norme sociale. L'autre, ici, s'incarne dans la famille et ses valeurs avec leur refus d'accepter l'homosexualité comme une façon normale de vivre sa sexualité.

3.1 La structure narrative et l'hétéronormativité : la quête des hommes

La structure narrative représente le squelette d'un film, ses différentes articulations. Elle assure la cohérence et les qualités dramatiques du récit. Elle orchestre le déploiement de la situation dramatique principale, mais aussi celui de toutes les intrigues secondaires et tertiaires. Dans *L'horloge biologique*, *Les 3 p'tits cochons* et *Mambo italiano*, les intrigues reposent exclusivement sur des personnages masculins plongés dans une situation conflictuelle qu'ils tentent, par le biais d'une quête personnelle, de résoudre afin d'accéder à un mieux-être. *Le déclin de l'empire américain* possède, quant à lui, une structure plus singulière. Je l'analyserai donc séparément.

Dans *L'horloge biologique*, il semble que le couple sous-entende l'obligation de la paternité et cela ne fait pas d'emblée la joie des jeunes hommes. Ils la jaugent et l'interrogent comme norme à respecter ou à subvertir. Sébastien, déjà père d'un poupon, cherche à concilier son ancienne vie avec ses *chums* qui lui manquent et son rôle de nouveau « bon » père. La satisfaction qu'il retire de sa bonne conduite comme père ne parvient pas à compenser complètement les sacrifices qu'il doit faire avec ses *chums* dans ses loisirs. Le second protagoniste, Paul, associe la paternité à la maturité, aux responsabilités et à la fidélité du couple. Puisque l'enfant n'est pas encore né, il veut profiter de ce dernier temps de grâce en couchant avec une trentième femme. Quant à Fred, le troisième protagoniste, il manœuvre pour retarder le plus possible le moment où il devra devenir père.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, c'est la fidélité qui est interrogée comme norme. Mathieu est un père de famille endetté et, bien qu'il aime sa femme Geneviève, sa vie de couple bat de l'aile. Pour contrer sa morosité, il veut coucher avec sa belle collègue de bureau, Josiane. Christian, le cadet de la famille, vit en couple avec Héléne, avec laquelle il n'a pas de vie sexuelle. Il compense son appétit en

consommant de la pornographie, du cybersexe, en se masturbant et en vivant par procuration l'aventure sexuelle extraconjugale de son frère Mathieu. Christian est malheureux et veut désespérément une vie sexuelle plus active. Quant à l'aîné, Rémi, il mène une double vie. Il a un amant homosexuel et se permet d'avoir des maîtresses à l'occasion. Son objectif est de continuer ainsi sans se faire prendre à son propre jeu. Finalement, dans le film *Mambo italiano*, c'est l'hétérosexualité normative qui est explorée. Il n'y a qu'un seul protagoniste, Angelo, qui est déchiré entre son homosexualité et sa famille, des immigrants italiens, des catholiques pratiquants, et par conséquent des homophobes. Son objectif principal est d'annoncer à ses parents son homosexualité et de la leur faire accepter. Dans la poursuite de leur quête individuelle et personnelle, que le conflit soit la paternité, la fidélité ou l'homosexualité, les protagonistes se sentent tous concernés par des normes sociales qui les contraignent. Leur démarche pour résoudre leur conflit et combler leur besoin les positionne tous comme des transgresseurs. Cette posture, à connotation négative, les entraîne toutefois à se transformer. Ne faut-il pas y voir là une certaine forme de décroisement normatif ?

Selon Judith Butler, le rôle de la norme est double : la normativité et la normalisation. La normativité « se réfère aux objectifs et aux aspirations qui nous guident, aux préceptes par lesquels nous sommes obligés d'agir ou de nous parler²¹⁸ », alors que la normalisation se définit comme le processus par lequel certaines idées établissent ce qu'est « être normal ». Ainsi, la norme est à la fois ce qui permet de lier et d'unir les êtres d'une même culture, mais aussi ce qui permet d'exclure ceux qui n'entrent pas ou ne correspondent pas à cette idée d'unité.

Dans les trois films à l'étude, les conjointes et la famille dans *Mambo italiano* représentent la norme. Elles symbolisent le droit chemin à suivre et occupent les rôles d'antagonistes. Elles s'opposent aux désirs des protagonistes

²¹⁸ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 235.

en exerçant une pression normative et de normalisation, car les désirs en jeu sont transgressifs. Les conjointes et la famille affichent les valeurs traditionnelles que sont le vivre ensemble, la fidélité, la vie familiale, le partage des responsabilités et l'hétérosexualité. Elles réagissent stratégiquement, souvent par l'exclusion, comme une mesure coercitive pour assurer la normalisation.

Dans *L'horloge biologique*, les *chums* de Sébastien agissent stratégiquement pour l'exclure, car il ne correspond plus à ce à quoi ils s'attendent d'un chum de gars : vivre sans responsabilités, sortir et s'amuser. En effet, Sébastien n'arrive plus à faire bonne figure au baseball, trop épuisé par des nuits écourtées à cause de son nouveau bébé. Ses amis se rendent sans entrain à son *party* et ils partent tôt pour poursuivre la soirée dans un bar, à boire et à draguer sans lui. Pour leur sortie de pêche annuelle, ils réservent dans un endroit trop dispendieux pour lui.

En ce qui a trait à sa paternité, Sébastien est un bon père, tout à fait dans la norme nouvelle du père impliqué²¹⁹. Il s'occupe des besoins de son enfant, il change ses couches et lui donne le boire. Il le promène en poussette et s'en occupe la nuit, même s'il doit travailler le lendemain matin. Et il devient *gaga* devant les moindres simagrées de son petit. Sa femme, Justine, aime que Sébastien soit plus mature que ses *chums* qui ne pensent qu'à fêter, à aller aux danseuses, à boire, à tenter de séduire les filles et à organiser des parties de pêche. Sébastien aime bien avoir l'air mature devant Justine. Il cherche à ne pas la décevoir, à recevoir son approbation. Elle est son point de référence, son guide de bonne conduite. En ce sens, elle exerce sur lui une pression normative.

²¹⁹ « Le père doit être tout à la fois présent à la maison, impliqué auprès de l'enfant, capable de dire ses émotions et épanoui dans son travail tout en étant responsable économiquement de sa famille » dans Anne QUÉNIART et Jean-Sébastien IMBEAULT, « La construction d'espaces d'intimité chez les jeunes pères », *art. cit.*, p. 185.

Le conflit de Sébastien réside au cœur de deux forces qui s'opposent : la pression normative du couple portée par sa femme (responsabilité, fidélité, paternité) et celle portée par ses *chums* (irresponsabilité, plaisir, loisir et conquête féminine). Le conflit explose quand Sébastien transgresse la norme du couple dans lequel il est engagé, entre autres, par la paternité.

C'est d'abord par provocation que Sébastien approche une jeune femme dans le bar où il prend un verre avec ses *chums*. Celle-ci vient de retourner Gosselin sans ménagement, la *grande gueule* qui incarne parfaitement le stéréotype de l'homme qui cumule les conquêtes. Une image surfaite, par ailleurs, car dans les faits, il séduit beaucoup moins qu'il ne le prétend. Donc, Sébastien séduit la jeune femme pour prouver que s'il le veut, il peut encore être dans le coup. C'est l'ultime stratégie de normalisation de sa part pour montrer à ses *chums* qu'il fait toujours partie des leurs. Il se retrouve au motel avec elle, mais épuisé par ses nuits de nouveau père, il s'endort. Il ne trompe pas complètement sa femme, ils échangent quelques baisers, mais il ne rentre pas dormir à la maison. Justine ne peut accepter cet écart et le met à la porte. La stratégie de normalisation de Justine est l'exclusion de Sébastien pour bien lui faire comprendre qu'il ne peut se soustraire aux normes qui régissent leur couple.

Aux termes de cet ultime faux pas, Sébastien apparaît, en épilogue du film, tout souriant et de nouveau en couple avec Justine. Le conflit est résolu. En ce sens, le processus de normativité et les stratégies de normalisation du couple, jumelés à celles de ses *chums* pour l'exclure, ont réussi. Sébastien, de toute évidence, a fait le choix normatif de la paternité et le deuil de sa vie de jeune homme avec ses *chums*.

Dans le cas de Paul, les principaux obstacles à son ambitieux projet d'avoir des rapports sexuels avec Anne, la trentième femme à son palmarès, sont principalement Anne elle-même ainsi que sa conjointe, Isabelle. Anne, professeure de cours prénataux et ancienne flamme de l'école secondaire de Paul, le rejette

définitivement en lui faisant bien comprendre que ses avances peu subtiles sont déplacées : « Écoute, je sais pas trop où tu t'en vas comme ça, mais ta *toune* c'est un hit des années '80, je sais pas, mais il faut passer à autre chose un moment donné » (1:03:55). Sa réplique met fin aux attentes transgressives de Paul. Anne impose ainsi une normativité et procède à la normalisation de Paul. Quant à Isabelle, son opposition au projet d'infidélité de Paul est implicite à leur mode de vie : être en couple et avoir un enfant. Paul fantasme pourtant une entorse à la norme qui les encadre en projetant ses propres mots dans la bouche de sa partenaire :

Inquiète-toi pas avec ça, je le sais que je vais vieillir pis devenir grosse, ça fait que tu iras coucher avec d'autres filles de temps en temps. Ce qu'on sait pas, ça fait pas mal. T'es un gars après tout, vous êtes faits comme ça, on peut pas vous en vouloir (34:44).

Paul ne réussit pas à avoir de relation sexuelle avec une trentième femme et, de plus, Isabelle découvre le pot aux roses : une liste de femmes avec qui il a couché. Elle le met à la porte, car il a failli à ses responsabilités de conjoint et futur père.

Le conflit se résout néanmoins de façon surprenante. Dans l'épilogue, Paul se présente à l'hôpital pour aller voir son fils qui vient de naître, mais Isabelle refuse catégoriquement qu'il le voie. Elle agit selon la même stratégie de normalisation que Justine, c'est-à-dire qu'elle exclut Paul. Celui-ci s'en retourne, mais au lieu d'être affligé comme l'a été Sébastien, Paul est au contraire ravi. Il se retrouve dégagé des responsabilités dont il ne voulait pas, et ce, avec la bénédiction de la mère de son fils. Au moment de reprendre l'ascenseur, Paul esquisse un sourire à la fois de soulagement et de liberté. Dans son cas, la transgression l'emporte, les stratégies de normalisation ont échoué. Paul rejette la norme du couple et de la paternité avec facilité et soulagement. La conjointe reste dans la norme et assume la responsabilité de l'enfant.

Pour sa part, Fred tente par tous les moyens de retarder le plus possible le moment où il devra devenir père, où il devra céder à cette pression de la norme. En effet, la paternité lui apparaît inévitable dans sa situation : il est en couple, il va avoir 30 ans, sa blonde veut un enfant. Il doit donc lui aussi se soumettre à cette norme sociale. Mais pour Fred, la paternité est une sorte d'emprisonnement. Il considère aussi le couple, même sans enfant, comme castrateur. Il qualifie sa vie sexuelle, toujours avec la même partenaire, de monotone, ennuyeuse et désespérante. Fred préfère l'ambiance frivole et irresponsable des bars de danseuses où les femmes, avec leurs prouesses physiques et sexuelles, le « galvanisent ». Les stratégies de Fred pour résister à la norme sont plutôt maladroites et provoquent le conflit. Fred donne à Marie, à son insu, la pilule contraceptive. Il la mélange à du jus d'orange frais qu'il lui sert romantiquement au lit. Marie découvre la manigance; outrée, elle le met à la porte. Ainsi, l'exclusion demeure la stratégie commune aux trois femmes pour tenter la normalisation de leurs conjoints.

À l'instar de Paul, la rupture avec Marie produit un effet positif sur Fred. Dans l'épilogue, Fred déambule dans les couloirs de l'hôpital pour aller visiter Isabelle, l'ex-conjointe de Paul, qui vient d'accoucher. Il marche dans le corridor, le pas léger, avec sa nouvelle conquête féminine. Sa tenue et sa démarche le caricaturent comme une sorte de *Sugar Daddy* au bras d'une belle et jeune femme sexy. Fred a réalisé son fantasme « 26/42 ». Un soir, après une sortie dans les bars, il raconte à un ami que lorsqu'il sera arrivé à la quarantaine, quand il n'aura plus rien à prouver au travail, qu'il sera financièrement bien établi, il sortira avec de jeunes femmes de 26 ans, estimant qu'elles sont plus intéressantes en raison de leur jeunesse, plus libres et plus enclines à s'amuser, car l'horloge biologique n'aura pas encore sonné. Les processus de normativité et de normalisation du couple ne sont pas parvenus à contraindre Fred à la norme du couple. Il préfère se soumettre à la norme du jeune homme : demeurer irresponsable, sortir, s'amuser, boire, aller aux danseuses et séduire les femmes.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, Mathieu est tenté par la conquête féminine. C'est, de son point de vue de mâles, une manière de s'inscrire dans une certaine norme de l'homme viril et conquérant, et par conséquent dans un cadre hétéronormatif : « l'homme viril se doit d' "avoir" des femmes, de les "posséder", dans le sens plein du terme²²⁰ ». Toutefois, pour répondre à cette normativité masculine, il doit transgresser la norme tacite du couple : la fidélité. C'est ce qu'il choisit de faire. Il s'engage dans une torride aventure sexuelle avec la belle Josiane. Quand il se fait prendre, sa conjointe le met à la porte du domicile familial.

Il s'agit ici du même processus de normalisation du couple et de l'identité masculine que pour le film *L'horloge biologique*. Ainsi, son aventure extraconjugale, et surtout ses conséquences (il est séparé de sa femme et de ses enfants, de plus, son amante Josiane le harcèle), le transforme en lui faisant prendre conscience de ses véritables valeurs, l'amour qu'il éprouve pour sa femme et ses filles. En conclusion du film, il choisit le couple. Son identité d'homme conquérant semble s'y subordonner, mais dans les faits, la conquête a tout de même eu lieu. Néanmoins, Mathieu et Geneviève sont de nouveau réunis par les liens de l'amour, représentés par le couple qui s'embrasse tendrement, heureux avec leurs deux enfants. L'amour apparaît pour Mathieu comme une raison valable de subir cette normativité, en l'occurrence la fidélité. Sera-t-il désormais fidèle ? Résistera-t-il aux tentations ou sera-t-il plus prudent la prochaine fois, se servant de son expérience pour être un meilleur infidèle ? Rien ne transparaît à ce propos.

Si l'amour est ce qui reconduit Mathieu à la norme du couple, c'est ce qui manque à Christian pour la supporter quand l'occasion d'une infidélité se présente. Au début du récit, Christian se contente de quelques entorses transgressives. Il consomme de la pornographie et participe à des séances de cybersexe. Puis, lors d'un de ses cours d'art martial, il se laisse aller à une aventure sexuelle extraconjugale avec une cégépienne. Hélène le découvre, assomme Christian, littéralement, et bien sûr le met à la porte. Cependant, son écart de conduite

²²⁰ Alfred DELVAU, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Éditions 1900, 1990, p. 128.

s'avère positif, car sa vie se transforme pour le mieux. En effet, Christian se retrouve dans une nouvelle relation sexuellement satisfaisante. Le récit s'achève laissant supposer qu'il sera désormais heureux en couple.

Le processus est similaire pour Rémi, le troisième frère, à la différence qu'il ne se fait pas prendre. Mais dans cette éventualité, il serait expulsé du domicile familial. Dominique l'a bien mis en garde à ce sujet. D'ailleurs, Christian et Mathieu vont le surprendre à la fin du récit, une preuve qu'il est faillible, ce qui donne pour impression que toute entorse à la norme sera tôt ou tard étalée au grand jour et par le fait même réprimée. Son infidélité avec la jeune femme répond à la figure de l'homme conquérant. Rémi apparaît effectivement comme le meilleur, le plus fort des trois frères. D'une part, parce qu'il ne se fait pas prendre, et, d'autre part, parce que le récit laisse sous-entendre que son infidélité n'est pas un cas d'exception en comparaison à celle de ses deux frères. Cependant, les infidélités de Rémi ne sont pas seulement commises avec des femmes; il entretient aussi une liaison avec un homme.

Toutefois, le récit n'exploite pas vraiment le thème de l'homosexualité, puisqu'il s'en sert seulement comme un revirement de situation pour une finale-choc. La fin, qui s'avère justement des plus surprenantes et comiques, laisse tout de même entrevoir que l'hétéronormativité est en changement. En effet, Rémi est d'abord présenté comme le plus « normalisé » des hommes : fidèle, fortuné, soucieux de sa famille, de sa femme, de sa fille, de son chien et aussi de ses frères. Puis, il se dévoile comme l'homme le plus transgressif. Non seulement il fait des conquêtes féminines, mais aussi masculines. Christian et Mathieu ont beau avoir la nausée en le surprenant en plein acte de fellation avec son voisin, Gilles, l'identité masculine d'homme conquérant de Rémi n'en est pas pour autant complètement entachée. Ce n'aurait pas été le cas, il y a 30 ans passés, ou si Rémi n'avait eu que des aventures extraconjugales homosexuelles. Son identité masculine est certes protégée grâce à son hétérosexualité affichée, néanmoins, le récit montre que désormais les pratiques homosexuelles peuvent se faire sans

pour autant réduire à néant l'identité masculine comme dans les cadres de représentation plus traditionnels.

Dans *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons*, la lutte des protagonistes contre les antagonistes, représentées par les conjointes, transforme les hommes. Si la norme est rejetée, par exemple, dans les cas de Paul et de Fred, elle n'est cependant jamais remise en question ontologiquement. Les protagonistes se contentent de se positionner par rapport à elle. Dans *Mambo italiano*, protagonistes et antagonistes agissent sur la norme de l'hétérosexualité au sein du couple pour la transformer et ainsi l'assouplir, afin de pouvoir intégrer leur fils homosexuel tel qu'il l'est, et ce, toujours par amour.

Cependant, l'hétéronormativité n'est pas complètement transformée; il ne s'agit que du changement d'une règle normative, soit l'acceptation d'un partenaire de vie de même sexe. L'homosexualité du couple demeure subordonnée à la norme du couple. Le couple homosexuel formé par Angelo et Peter s'inscrit dans la matrice du couple hétérosexuel au sens butlérien du terme. En effet, bien qu'ils soient deux hommes, ils forment un couple, et en ce sens ils sont tenus aux mêmes normes. L'image de la finale du film en est l'illustration parfaite. Les parents d'Angelo paradent dans le jardin communautaire. La mère tient à son bras son gendre tel une bru, montrant à tous qu'ils sont normaux, que leur fils, aussi, est en couple, et qu'il perpétue la lignée. Bien sûr, cet affichage de l'homosexualité est tout de même une entorse de taille à l'hétéronormativité, mais il montre néanmoins la prédominance du couple comme valeur structurante de la société.

Les femmes mises en scène dans *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons*, en l'occurrence les conjointes, n'entreprennent aucune action pour combler un quelconque besoin individuel. Elles n'ont d'ailleurs pas le moindre objectif à poursuivre et ne sont pas non plus l'objet de la quête des hommes. Elles ne font que réagir à ce qui se passe, essentiellement aux actions des hommes, leurs conjoints. C'est par leur réaction, et non par leur action, que leurs attentes se

révèlent s'inscrire dans la norme du couple : avoir des enfants, une vie de famille et un mari fidèle. C'est un modèle plutôt traditionnel qu'elles incarnent avec rigidité sans jamais y faillir, ni même être tentées de le transgresser. Elles sont attirées à la bonne représentation de la bonne conduite que les hommes tentent de transgresser. Elles ne remettent pas en question ce qui guide leur conduite, mais interviennent et punissent leur conjoint quand ils en dévient.

Justine veut un conjoint, implicitement fidèle, présent, qui partage les tâches familiales et qui est responsable (et non pas un type prêt à flamber 3000\$ pour une sortie de pêche). Marie attend que son conjoint se décide à lui faire un enfant et Isabelle à ce que son chum lui fasse l'amour, alors qu'il n'est pas du tout intéressé parce qu'elle est enceinte. Leur sort, en dehors de la vie des hommes, ou quand elles sortent de leur vie, n'est pas considéré. Marie lance par la fenêtre le jus sur Fred, celui qu'il lui avait offert pour ensuite l'utiliser pour la médicamenter à son insu. Après ce geste de vengeance, elle disparaît. A-t-elle refait sa vie et trouvé un homme qui voulait lui faire un enfant ? D'ailleurs, peu de choses sur elle était connu, sinon qu'elle voulait un enfant, qu'elle s'était fait avorter un an plus tôt et qu'elle travaillait à un comptoir d'esthétique. Néanmoins, son avortement informait les spectateurs qu'elle voulait certes un enfant, mais pas à tout prix, seulement avec un homme qui en désirait un lui aussi, donc au sein d'un couple avec un possible avenir familial, ce qui est somme toute un désir tout à fait normatif.

Quant à Justine, elle a repris Sébastien après son écart de conduite. Sans doute est-ce elle qui a déterminé s'il pouvait regagner le foyer familial. Malgré cela, rien n'est dit concernant Justine. Les spectateurs peuvent déduire que Sébastien s'est repenti et qu'elle a bien voulu lui laisser une autre chance. Toutefois, rien ne laisse croire qu'elle a changé ou modifié ses attentes. Dans l'épilogue, ils apparaissent ensemble au chevet d'Isabelle partageant d'une même joie la venue de ce nouvel enfant, célébrant la maternité, la vie familiale. Ils ont d'ailleurs la même réaction, Sébastien se tenant tout près de Justine comme si, tous les deux,

ne faisaient qu'un. Une fois leur enfant né, Isabelle rejette Paul. Elle préfère s'occuper seule de son enfant plutôt que de le partager avec celui qui l'a trahie en la trompant, en rompant l'entente tacite de leur fidélité mutuelle. Elle apparaît heureuse de la naissance de son enfant, protectrice aussi, elle le couvre de son bras quand elle signifie à l'infirmière qu'elle ne veut pas voir le père, ou qu'elle ne veut pas que ce dernier voit l'enfant. Son point de vue au sujet de Paul a changé, mais cependant pas ses positions morales. Elle représente la droiture et la responsabilité.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, le portrait est similaire. Les conjointes sont exclusivement des femmes trompées. Quand leur conjoint les trompe sexuellement, elles le mettent à la porte. Elles n'ont pas, de leur côté, le désir de conquérir. Il n'y a donc rien qui s'oppose à leur absence de désir. Elles n'ont pas d'existence propre en dehors de celle de leur conjoint. Elles ne font que réagir à ce qu'eux font. La conjointe de Rémi, Dominique, est d'une grande passivité et d'une grande naïveté. Elle est montrée bien mise et oisive dans sa belle maison, errant sans but, trouvant sa source de valorisation en se vantant auprès d'Hélène d'avoir épousé le meilleur des trois frères. Hélène, plus active, traque Christian pour le prendre en défaut, et quand elle a suffisamment de preuves, elle se venge de ses incartades et le met à la porte. Ensuite, elle disparaît de l'écran et aucune autre information sur sa vie et son histoire n'est transmise. Elle est remplacée par la suite par une autre femme, la cégépienne, qui comble mieux les besoins sexuels de Christian. Quant à Geneviève, elle subit l'infidélité de son mari et ses conséquences. Elle est donc impliquée de façon passive bien que ce soit elle qui le mette à la porte et décide, plus tard, de le reprendre. Néanmoins, elle n'a pas d'objectif pour lequel elle entreprendrait des démarches actives.

L'amante, Josiane, est la seule femme qui incarne véritablement un objet de désir et elle correspond aux stéréotypes de la femme-objet : jeune, sexy, libre, sans enfant. Elle est aussi la seule à vouloir assouvir une véritable quête : elle veut vivre une relation de couple avec Mathieu. Toutefois, la jeune femme ne veut pas

seulement être l'amante de service. Les obstacles à sa quête sont pourtant nombreux, car elle est justement la fille sexy qui se retrouve dans l'attente de Mathieu. Elle tente toutefois quelques actions au cours du récit. Par exemple, elle arrive chez lui plutôt que de l'attendre, mais les résultats ne sont pas ceux qu'elle escomptait. Elle se fait renvoyer sans ménagement. Mathieu lui expose clairement ses priorités, et elle n'en fait pas partie. Malgré tout, elle s'accroche à lui. Cependant, une fois l'attrait sexuel passé, Mathieu la rejette comme elle le craignait. Elle n'est qu'une aventure sexuelle, et une fois le fruit consommé, elle ne vaut pas les conséquences qu'elle entraîne. Elle représente l'excitation de la sexualité frivole, les plaisirs dangereux, car transgressifs, mais elle est contrainte de réaliser que cela ne fait pas le poids devant l'amour conjugal et la norme du couple. C'est cette norme qui structure la vie sociale.

La structure narrative du film *Le déclin de l'empire américain* est singulière et elle nécessite d'être examinée seule en lien avec l'hétéronormativité. Dans ce récit qui traite des mœurs d'intellectuels québécois à la fin des années 80, les personnages s'organisent un week-end entre amis. Chacun d'eux porte des attentes et des désirs personnels, mais aucun n'est orchestré de façon ponctuelle dans la durée du film, ni ne nécessite d'action concrète. Les personnages n'ont pas d'objectif explicite. Essentiellement, ils parlent. Ce ne sont pas les quêtes des personnages qui structurent la narration, mais plutôt le sujet de leur discussion : la sexualité dans tous ses sens et ses champs. C'est la sexualité comme vecteur de l'organisation sociale dont la dépravation serait l'illustration de l'un des symptômes confirmant le déclin de l'empire américain.

À travers leur discussion, ils se révèlent et dévoilent leurs désirs intimes. Parmi les personnages, deux partagent un certain idéal, un but commun. Il s'agit de Louise et Rémy. Ils forment un couple hétéronormatif, ce qui apparaît comme une sorte d'utopie au sein de leur groupe d'amis. Louise œuvre avec dévouement pour sa famille, élevant ses enfants, servant son mari. Rémy, de son côté, participe à cette même vie de couple et de famille, tout en tirant avantages et

profits d'autres expériences, par exemple en ayant des rapports sexuels avec de nombreuses femmes. Il tient pourtant à sa stabilité familiale, mais il la met souvent en danger et avec effronterie.

C'est au cœur de ce couple que les informations échangées au cours de la journée entre les personnages culminent sous forme de conflit dramatique. Le conflit se situe entre le mode de vie de Rémy, non conforme aux règles de son statut d'homme marié, bien que conforme à l'image de l'homme séducteur et à la naïveté de sa conjointe, Louise. Rémy n'est à l'aise qu'avec ses amis quant à sa façon de vivre; il ne l'est aucunement avec la personne la plus concernée, sa femme. Il lui cache par ailleurs ses aventures extraconjugales. Rémy et Louise représentent tantôt la quête de l'un et l'obstacle de l'autre. Ainsi, Rémy veut vivre avec Louise en couple, mais il doit lui cacher ses écarts de conduite sexuelle sinon elle pourrait le quitter. De son côté, Louise veut vivre en couple avec Rémy, mais ses écarts de conduite sont une constante menace, car si elle l'apprenait, elle ne pourrait plus vivre en couple. Tacitement, il va de soi que sa conception privilégiée du couple renvoie à la fidélité comme critère principal.

Tant que Louise est tenue dans l'ignorance des transgressions de Rémy et que ce dernier en bénéficie en toute impunité, ils forment un couple relativement heureux : « je veux dormir avec toi, moi, le restant de mes jours. Je t'aime tellement » (1:34:36). Louise est la femme qu'il aime le plus et avec laquelle il se sent le mieux; c'est la mère de ses enfants qu'il veut voir tous les jours. Elle, elle croit à son couple, s'y investit. Elle participe même à des soirées échangistes, afin de prouver à Rémy son amour et son engagement : « C'était une soirée conjugale » (26:01), dit-elle aux femmes en racontant cette soirée échangiste. Dans ce cas de figure, le véritable obstacle n'est pas à proprement parler l'infidélité. Rémy s'en accommode alors que Louise est tenue dans l'ignorance. Le problème réside plutôt dans la mise au jour de l'infidélité. C'est seulement quand Dominique révèle que Pierre et Rémy ont couché avec elle que survient la crise. L'infidélité dénoncée menace désormais le couple qui était jusqu'alors stable. Une

fois révélée, la transgression devient inacceptable pour qui la subit et le transgresseur perd, du coup, tous ses privilèges.

Pourtant, tout le monde accepte bien les écarts de conduite de Rémy avant que Louise ne les apprenne. Ils étaient tous au courant et personne ne s'en insurgait sérieusement. Dominique et Diane y ont même participé, à titre d'amantes. D'ailleurs, ce n'est pas de la frivolité de Rémy dont s'offusque Dominique, et qui l'incite à faire sa déclaration-choc, mais bien de la naïveté de Louise, de son bonheur dont elle fait l'étalage sans savoir qu'il est vicié, contaminé comme le reste par le faux-semblant. Est-ce le bonheur de Louise que Dominique ne peut plus supporter ou est-ce son attitude de femme qui ne voit rien, alors que la transgression est patente : « Il a baisé la ville de Montréal [...] il dit qu'il est comme la croix rouge, c'est un donneur universel » (1:27:06). Dominique ne peut endurer que Louise soit heureuse alors que ce qu'elle considère comme son bonheur est perverti. Par cette révélation choquante, elle tient à lui faire prendre conscience de la réalité qui l'entoure.

L'infidélité est presque la norme pour ces intellectuels. Ils ne se racontent plus d'histoire sur l'utopie du couple tel que Louise le conçoit au début du récit. Cependant, l'infidélité est essentiellement pratiquée par les hommes et subie par les femmes. Par exemple, si Dominique a connu plusieurs amants, dont beaucoup d'hommes mariés, elle laisse clairement entendre qu'elle en souffre : « Toi, tu avais toujours Rémy, mais quand tu vis seule, le pire, c'est que tu finis par t'habituer. Ben, je veux dire ta libido tombe à zéro, tu peux être des mois sans jamais penser à ça » (45:51).

Elle subit en quelque sorte le revers de l'infidélité des hommes mariés. Elle est l'amante passive qui n'a d'autres choix que d'attendre l'arrivée de l'amant, à qui revient le privilège de déterminer le moment de l'arrivée et du départ à sa guise : « Je pense que je vais aller dormir dans mon lit » (43:26), lui dit Pierre, après l'amour, à la grande déception de Dominique. Pour sa part, Diane a mis fin à son

mariage parce que son mari la trompait, alors qu'elle restait naïvement à la maison à l'attendre et à s'occuper des enfants. Quant à Pierre, il a rompu avec sa femme parce qu'il n'en pouvait plus de subir le stress que lui procurait la crainte que sa conjointe découvre ses infidélités.

Si plusieurs personnages du film *Le déclin de l'empire américain* vivent des expériences et des bouleversements au cours du récit, ce sont Louise et Rémy qui sont les plus affectés par la tournure que prendront les événements. De partenaires de vie de couple, plutôt heureux, ils deviennent partenaires de vie de couple en péril. Louise ne peut désormais plus fermer les yeux maintenant qu'ils sont ouverts. De femme naïve, elle devient femme consciente. Et Rémy, de fanfaron intellectuel et hédoniste, devient un homme démuné, tourmenté, prêt à se mettre à genoux pour ne pas être abandonné par sa femme. La révélation de Dominique a mis à mal l'ultime couple traditionnel en sonnant la fin de l'utopie du couple, réduisant ainsi à néant le projet de vie de ces deux personnages.

Je l'ai précisé, la structure narrative du film n'est pas construite autour d'un protagoniste engagé dans une quête à résoudre et aux prises avec un antagoniste. Toutefois, les hommes sont néanmoins impliqués davantage que les femmes dans des actions, ce qui est une caractéristique propre aux protagonistes. Les femmes sont plutôt placées dans la réaction que dans l'action, c'est-à-dire qu'elles réagissent à ce qui survient dans le récit. C'est là une particularité des antagonistes. Par exemple, Rémy et Pierre trompent, Claude chasse, Mario, quant à lui, joue le rôle du sadique et Diane, de la masochiste. Puis, Dominique attend ses amants. Diane est trahie, trompée et humiliée par son mari; elle réagit en le quittant. De ce point de vue, le film rejoint les trois autres.

En montrant les mensonges et les faux semblants que la normativité du couple implique, *Le déclin de l'empire américain* fait une sévère critique sociale et démontre même, d'une certaine manière, son fondement arbitraire en présentant, entre autres, des personnages de femmes qui ne s'inscrivent pas dans le cadre

hétéronormatif. Ces critiques auraient pu se transformer en véritables remises en question sociales, au gré du temps, puis en de véritables changements sociaux, mais, vraisemblablement, à analyser les films du corpus, il n'en est rien. Les femmes dans *Le déclin de l'empire américain* sont plus émancipées peut-être, mais elles occupent néanmoins les rôles d'antagonistes par leur passivité au sein du récit filmique. L'éveil de Louise, d'ailleurs, représente symboliquement la mort de la dernière femme traditionnelle. Par la suite, cependant, aucun film dans le corpus à l'étude ne prendra réellement le relais en matière de représentation des femmes. La majorité des portraits de femmes tracés dans les films populaires québécois se rapprocheront toujours davantage de Louise que de Dominique.

3.2 L'ironie dramatique : la manipulation genrée

L'analyse narratologique de la pluriponctualité et de la plurivocalité orchestrées par le méganarrateur permet de dégager le contenu sémantique des films. La pluriponctualité au cinéma implique que bien que toute histoire narrée soit forcément révolue, la narration peut néanmoins se faire comme si tout se déroulait au temps présent ou, au contraire, en jouant sur l'anticipation des spectateurs. Selon Jost et Gaudreault, « la focalisation ne se déduit pas de ce que le narrateur (explicite ou non) est censé connaître, mais de la position temporelle qu'il adopte par rapport au héros dont il raconte l'histoire²²¹ ». Les spectateurs sont donc, d'une certaine façon, plus ou moins à la merci du méganarrateur, puisqu'ils ne peuvent construire du sens qu'à partir de ce qui leur est proposé.

C'est précisément la mise en place de cette anticipation qui est remarquable dans les quatre films analysés. Le méganarrateur, l'« instance narrative fondamentale [qui est] responsable des énoncés filmiques²²² » s'organise par l'intermédiaire de la monstration, de la narration et du montage pour que les

²²¹ André GAUDREULT et François JOST, *Le récit cinématographique*, op. cit., p. 142.

²²² *Ibid.*, p. 59.

spectateurs soient « en avance » sur les personnages, c'est-à-dire pour qu'ils soient plus informés qu'eux. Ce choix narratif, s'il donne l'avantage aux spectateurs, se fait cependant au détriment de certains personnages qui se retrouvent alors dans des situations désavantageuses, voire humiliantes. En fait, l'avantage informatif des spectateurs met l'accent sur une faiblesse de certains personnages, souvent leur ignorance. Dans les quatre propositions filmiques analysées, ce sont les antagonistes qui sont les victimes de ce procédé narratif, nommé aussi par Yves Lavandier, « ironie dramatique²²³ ». De plus, tel que mentionné dans la partie précédente, ces rôles d'antagonistes sont occupés par les femmes à la fois dans *L'Horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons*, et essentiellement par Louise dans *Le déclin de l'empire américain*, ou par la famille dans *Mambo italiano*. Comment ce processus narratif de l'ironie dramatique se met-il concrètement en place dans ces quatre films ? Quel sens peut-on en dégager ?

Dans *Le déclin de l'empire américain*, les femmes se parlent entre elles des hommes pendant que les hommes discutent entre eux, des femmes. Mais les spectateurs, eux, savent tout sur tous, les hommes et les femmes, ainsi que les points de vue des uns sur les autres. Il s'agit d'une perspective narrative en focalisation zéro qui avantage les spectateurs sur le plan des informations par rapport aux personnages. En effet, les hommes ignorent ce que se disent les femmes et vice versa. Ces informations privilégiées pour les spectateurs provoquent chez eux diverses réactions. Par exemple, les spectateurs peuvent ressentir un certain inconfort devant l'innocence de Louise. Elle parle aux autres femmes de son mariage avec Rémy, avec une certaine fierté, une certaine foi, alors que le montage-image montre aux spectateurs, en analepse, et tour à tour, les relations sexuelles de Dominique et Diane avec Rémy. Le même procédé est utilisé lorsque les hommes et les femmes se réunissent pour le souper. Le malaise s'installe quand le subversif Mario vient chercher Diane. Les spectateurs et Dominique connaissent déjà quel type de relations sexuelles ils entretiennent tous

²²³ Yves LAVANDIER, *La dramaturgie, op. cit.*, p. 563.

les deux, mais les personnages masculins et les autres femmes ne sont pas au courant de leur relation sadomasochiste. Aussi, toujours concernant Mario, celui-ci a entendu, à l'insu des autres hommes, leur conversation dans l'après-midi à propos des femmes et du sexe. Les hommes n'ont évidemment pas envie que les femmes soient mises au courant du contenu de leur discussion. Les spectateurs, qui savent déjà tout de la situation, anticipent et appréhendent autant qu'ils le désirent l'issue du conflit latent qui menace d'éclater par le biais de Mario, l'intrus. Autre exemple, l'inconfort que ressentent les spectateurs devant Louise qui s'insurge du pauvre sort des prostituées des salons de massage et elle qui s'indigne de vils hommes qui les exploitent devant Danielle et Pierre, respectivement prostituée et client.

Toujours dans *Le déclin de l'empire américain*, cette structure narrative semble au départ concerner autant les femmes que les hommes. Au gymnase, les femmes parlent de leur rapport à leur sexualité, de leur performance sexuelle, vantant et écorchant tout à la fois la virilité des hommes à leur insu. De leur côté, les protagonistes masculins, affairés dans la cuisine à préparer le souper, en font autant avec les femmes et leur féminité (syndrome prémenstruel, esthétique du corps féminin, odeurs, intelligence et, étrangement, maladies transmises sexuellement). Telles que décrites par Rémy, les femmes semblent celles qui donnent les maladies et les hommes ceux qui les attrapent, les victimes. Alors que dans les faits, les hommes comme les femmes sont potentiellement tous deux des vecteurs de transmission. Il n'y aurait donc pas lieu de lier les maladies transmises sexuellement aux corps et à la féminité des femmes comme c'est le cas dans le film.

Très rapidement dans le récit, Louise est représentée comme la femme naïve, la victime de ce procédé ironique, d'abord auprès des femmes, puis au sein du groupe, une fois les hommes et les femmes réunis. En effet, elle est la seule à ne pas savoir que son mari la trompe. Au début du film, les femmes souhaitent l'épargner en taisant ce qui pourrait être compromettant pour elle. Le

méganarrateur réserve donc certaines informations uniquement aux spectateurs. Par exemple, quand Dominique et Diane, tour à tour, racontent une anecdote à propos de l'un de leurs amants. Louise, comme les spectateurs, entend les anecdotes racontées par les femmes, mais seuls les spectateurs voient l'amant en question qui n'est nul autre que son mari, Rémy. Du côté des hommes, ils écoutent tous Rémy raconter ses aventures extraconjugales frivoles, et parfois sérieuses, comme son histoire d'amour impossible avec une chercheuse universitaire, sans se soucier le moins du monde de la sensibilité de Louise. Quand les hommes et les femmes se réunissent en fin d'après-midi, les hommes savent tous très bien que Louise est trompée depuis longtemps par leur ami Rémy. Ils l'embrassent et lui sourient comme s'ils ne connaissaient rien de la situation, ce qui participera plus tard à la honte de Louise qui découvrira qu'elle est doublement trompée : non seulement par son mari, mais aussi par tous ses amis qui, jusqu'au petit dernier, le jeune Alain, étaient au courant de la double vie menée par Rémy.

Quand Dominique lâche son fiel en parlant de Pierre et de Rémy, « Vous avez tous les deux couché avec moi » (1:20:29), et ce, de façon calculée bien que sur un ton faussement anodin, Louise reste sous le choc. Elle est blessée, humiliée, ravagée, tel que les spectateurs l'avaient anticipé. Aucun autre personnage dans le récit ne subit autant de revers qu'elle. Elle est humiliée par sa propre naïveté alors qu'en un instant sa conception de la vie de couple et de famille s'écroule comme un château de cartes. Rémy est à découvert, Louise risque de le quitter, certes, mais il n'est humilié en rien. Il demeurera le séducteur irrésistible qui « aime le cul », selon Dominique, et celui qui cumule les conquêtes pour ses amis. Le comportement de Rémy se voit connoté positivement dans la mesure où il symbolise la virilité mâle. Le procédé narratif utilisé place cependant Louise dans une position de victime. Une assignation de rôle qui se retrouve au cœur de plusieurs débats féministes en cinéma. Dans son ouvrage *Les théories du cinéma*, Francesco Casetti²²⁴ expose les différents facteurs qui expliquent la naissance et le développement de la théorie féministe du cinéma et ses luttes pour

²²⁴ Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945, op. cit.*, p. 245.

le changement. Parmi ceux-ci, il y a précisément une réflexion sur la représentation des femmes et des hommes, à savoir comment un discours impose une vision du monde à ceux qui produisent les films et les reçoivent en assignant des places, entre autres celle de victime aux femmes. Du point de vue narratif, Rémy est celui qui contrevient à la norme, qui profite de son délit pour s'en tirer sans trop de dommage. Il se contente de se repentir sans que cela n'affecte trop son vernis. Au contraire, Louise a été trompée, trahie et humiliée sans avoir pu réagir. Néanmoins, je ne peux conclure, à ce stade-ci de ma réflexion, que tous les personnages masculins, peu importe leurs actions, se tirent mieux d'affaire.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, chacun des trois frères ment à sa femme avec la complicité des spectateurs qui anticipent (avec un plaisir coupable) le moment où elles apprendront ce qui leur est caché, c'est-à-dire l'infidélité de leur conjoint. Toutefois, ce ne sont pas seulement les antagonistes qui se font berner, les spectateurs aussi le sont. En effet, le méganarrateur mandate un narrateur explicite et intradiégétique, Rémi, à donner l'illusion qu'il est un mari fidèle, alors que dans les faits, révélés en toute fin du récit, il est simplement plus rusé que ses frères. Rémi trompe sa femme avec une autre, mais aussi avec un homme. Les spectateurs sont pour le moins surpris, certains, peut-être même dégoûtés, à l'instar de Mathieu et Christian, en découvrant la relation homosexuelle de Rémi. La perspective narrative joue avec ce rapport péjoratif vis-à-vis de l'homosexualité. En effet, pour manier efficacement l'anticipation des spectateurs, il faut connaître leurs valeurs sociales et leurs référents. Par exemple, un personnage hétérosexuel pratiquant une fellation à un autre homme, qu'il soit homosexuel ou pas, peut provoquer chez certaines personnes le dégoût, ou du moins déstabiliser le public québécois parce qu'il s'agit d'une représentation taboue de la sexualité à l'écran. C'est le présupposé sur lequel les auteurs du film *Les 3 p'tits cochons* misent avec cette scène, qui crée un effet de surprise, et ils en jouent pour mieux faire réagir leur public cible. Si cela fonctionne, c'est-à-dire si le public rit lors des visionnements et que le film connaît un succès au box-office, c'est en partie parce que leur présupposé était juste. Le même principe s'applique à la situation des

femmes. Si le fait de regarder des hommes faire des manœuvres douteuses pour tromper leur femme et leur mentir amuse les spectateurs, cela révèle que les valeurs en jeu sont encore comprises et par conséquent signifiantes pour les spectateurs. Les publics, en l'occurrence populaires, sont représentatifs des valeurs sociales partagées. D'ailleurs, comme le rappelle Cristiane Freitas Gutfreind dans « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle » :

Le cinéma relève donc du refus d'une reproduction mécanique de la réalité en faveur d'une reproduction qui soit de l'ordre de l'imaginaire, où le stock d'images est vu comme constituant un capital fondamental pour comprendre les rapports culturels internes à une communauté spécifique²²⁵.

Si le public québécois comprend ce qu'il regarde (des femmes qui se font naïvement manipuler par les hommes) et s'en amuse, c'est que cette perception des femmes et de leur rapport avec les hommes est toujours bien présente dans la culture québécoise. Le film fait d'ailleurs état, à travers ses personnages et leurs relations, des stéréotypes sexués et genrés que les fictions cinématographiques reconduisent : les femmes sont faciles à bernier. Ces mises en situation, faites à leurs dépens, ont pour rôle narratif de susciter les rires et les sourires.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, l'utilisation de l'ironie dramatique permet à Mathieu de jouir de l'infidélité sans, paradoxalement, que soit entaché son rôle du « bon mari ». Les spectateurs bénéficient aussi du procédé de l'ironie dramatique par l'intermédiaire du personnage de Mathieu. Le récit s'ouvre sur le désir sexuel de Mathieu pour sa belle collègue de bureau, Josiane, avec qui il aimerait avoir une relation extraconjugale, ce qui aura lieu, somme toute, assez facilement. Cependant, la relation devient rapidement problématique, car elle met en péril son mariage. Mathieu connaissait pourtant bien le risque encouru s'il se prêtait à l'infidélité. Il avait été prévenu par son frère aîné des dangers liés à l'expérience

²²⁵ Cristiane FREITAS GUTFREIND, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », dans *Sociétés*, n° 94 (2006/4), p. 113.

extraconjugale. Cette mise en garde sous-entendait qu'il allait se retrouver dans une situation embarrassante avec sa femme. Il avait toutefois été encouragé, par son frère cadet Christian, à tenter l'expérience de l'infidélité, ce qu'il fera. Il reconnaîtra par la suite son erreur et cherchera le moyen de revenir vivre à la maison avec sa femme et ses enfants. Bref il voudra, à la suite de cette expérience négative pour son couple et sa famille, reprendre sa vie en main et récupérer sa femme et ses enfants. Pour ce faire, il se débarrasse littéralement de Josiane et trouve une explication pour se justifier auprès de Geneviève : « J'étais écœuré, il fallait qu'il se passe quelque chose [...] tout ce qui arrive c'est juste de ma faute à moi, c'est juste moi, toi t'es parfaite [...] c'est juste moi l'hostie de bobo » (1:27:52). De façon surprenante, sa femme en convient et ils reprennent leur vie de couple. L'amour triomphe. Geneviève et les spectateurs sont prêts à donner une deuxième chance à Mathieu, surtout au nom de l'amour.

Cette résolution est rendue possible et crédible par le choix de la focalisation orchestrée par le méganarrateur. Puisque Geneviève ne voit pas Mathieu fomenter son plan pour parvenir à coucher avec Josiane, ni ne le voit écumer de désir devant elle, ni, bien sûr, ne le voit lui faire l'amour avec fougue en tous lieux, il devient plus facile de passer l'éponge. Après tout, Geneviève n'a comme information que ce que Mathieu veut bien lui dire : « Je l'aime pas cette fille-là, c'est toi que j'aime » (45:54). Pourtant, les spectateurs, eux, ont vu cette idylle se dérouler sous leurs yeux... À l'écran, l'histoire raconte et montre autre chose qu'une histoire d'amour et de résilience entre un mari et sa femme. Les images exposent la séduction, le désir et la sexualité qui passent par la représentation d'une femme mise en scène comme un objet de désir masculin, pour reprendre l'expression de Mulvey. Les images et le point de vue de la caméra insistent sur les charmes physiques du personnage féminin. Néanmoins, Mathieu revient vers sa femme et sa famille, repentant bien sûr. Il revient au nom de l'amour, un amour qui se veut fondateur, reproducteur et plus largement constitutif d'une société construite sur des valeurs familiales fortes. Mais, dans les faits, Mathieu n'a renoncé à rien. Bien au contraire, Mathieu a consommé et pris, puis,

seulement après, il a rejeté l'objet de son désir. Le montage-image reconduit le vieux stéréotype des femmes qui ne servent qu'à assouvir les pulsions sexuelles des hommes. Par le biais de la focalisation zéro et dans une logique hétérosexuelle, les spectateurs se régaler, d'une part, des images vues, et, d'autre part, ils se donnent bonne conscience des valeurs prônées. Est-ce qu'ils y croient, cependant ? Si Geneviève avait tout vu, aurait-elle décidé de renouer avec Mathieu ? Dans cet exemple, c'est le jeu de la focalisation qui permet la cohérence du récit sur le plan sémantique en sélectionnant ce qui doit être montré à certains moments et caché à d'autres. La focalisation désigne le porteur du désir qui a la volonté et la capacité d'agir. La focalisation précise quel personnage accepte les situations désavantageuses, parce que maintenu dans une certaine ignorance tacitement convenue et tolérée par tous. Il s'agit là, est-il important de le rappeler, d'une focalisation mise au service des personnages masculins.

Cette façon de jouer avec l'anticipation des spectateurs est également présente dans *L'horloge biologique*. Les spectateurs assistent, avec le même plaisir et malaise, aux manigances souvent viles des trois protagonistes. Par exemple, Fred écrase une pilule anticonceptionnelle et la mélange au jus d'orange de sa copine à son insu. Les spectateurs ressentent un malaise quand Fred se montre ouvert à l'idée d'avoir un enfant alors qu'il tente de la rendre infertile et ne cherche, en fait, qu'à se satisfaire sexuellement. C'est le même cas de figure pour Paul. Le public connaît toutes les démarches entreprises pour avoir des rapports sexuels avec Anne, sa flamme de jeunesse, alors que devant sa conjointe il se montre sous son meilleur jour. Les personnages masculins de *L'horloge biologique* entretiennent un rapport paradoxal avec les femmes. Ils ont de la considération pour leurs partenaires, mais elle se subordonne toujours à leur propre plaisir sexuel. Les conjointes se font ainsi manipuler sans rien voir, en fait sans pouvoir voir, car elles restent impuissantes dans le cours du récit, notamment en raison de l'ironie dramatique orchestrée par le mégarraconteur. Cela s'opère à la fois pour la satisfaction des protagonistes et le plaisir coupable des spectateurs au détriment

des personnages féminins, assujetties à l'humour et à la gloire des protagonistes masculins.

Dans *Mambo italiano*, le narrateur principal se nomme Angelo. Au départ, il raconte à un préposé de *Gai Écoute* son histoire qui, par la magie du cinéma, défile sous les yeux des spectateurs. Cette narration en analepse en vient à rattraper le temps présent d'Angelo, alors qu'il cherche à faire accepter l'homosexuel et l'auteur qu'il est. Les spectateurs ont accès à certaines informations sur les parents d'Angelo, qui ignorent au départ la situation de leur fils. Les spectateurs anticipent donc leur réaction. Les victimes de ce procédé narratif de l'anticipation sont aussi des antagonistes. Contrairement aux autres films analysés, les antagonistes ne sont pas des femmes, mais les parents d'Angelo. Ces derniers vivent une certaine humiliation quand ils constatent que leur fils les déshonore en transgressant leurs valeurs chrétiennes traditionnelles et homophobes. Toutefois, en conclusion du film, les parents en arrivent à les transgresser eux-mêmes, voire à les transformer pour maintenir la relation filiale. En ce sens, le film *Mambo italiano* travestit une facette de la matrice hétéronormative en imposant l'homosexualité comme une possibilité acceptable du couple, c'est-à-dire comme un changement qui se veut progressiste par rapport aux normes sociales présumées dans le récit, ces normes, ce sont celles de la communauté italienne réputée conservatrices faisant écho aux valeurs de la société québécoise qui, au moment de la sortie du film en 2003, éprouve encore quelques réticences face à l'homosexualité en particulier sur la question du couple alors que le mariage gai est un enjeu politique. « Si la société nous reconnaît le droit à l'égalité face à tous les autres citoyens, pourquoi alors en exclure le droit au mariage qui est reconnu à tout autre citoyen non homosexuel²²⁶ ? »

La focalisation se fait donc au détriment des femmes antagonistes; elle fait la part belle aux protagonistes (personnages masculins). Les femmes ne voient pas et ne savent pas, sinon si peu. Cette ignorance, coordonnée par le

²²⁶ Alain BOUCHARD, « J'me marie, j'me marie pas, j'me... », *RG*, n° 222 (mars 2001), p. 8.

méganarrateur, permet à plusieurs protagonistes de se tirer de leur pétrin avec élégance, même si ceux-ci sont parfois pathétiques. Ils se comportent comme des lâches, des rustres, mais la narration leur permet de se sortir de leurs ennuis sans trop ternir leur image (masculinité). Ces personnages masculins sont imparfaits certes, mais ils sont aussi divertissants et terriblement humains, jusqu'à en être touchants. L'avantage narratologique fait en sorte que les spectateurs préfèrent les personnages masculins et qu'ils en savent davantage sur eux. Leurs motivations sont expliquées, légitimées. Leur comportement hors norme n'est pas dénié, mais plutôt humanisé. Par ailleurs, ils sont parfois représentés comme des victimes. Pauvre Rémy qui aime réellement sa femme et qui risque de la perdre alors que sa seule faute est de trop aimer le sexe ! Pauvre Christian, il est encore un enfant ! Il est malheureux avec une femme dure et frigide, une policière frustrée... Pauvre Pierre, obligé de laisser sa femme, car l'idée de se faire surprendre en flagrant délit le rend malade ! Et surtout, pauvre Mathieu qui n'a d'autre choix que l'infidélité parce que son couple est mal en point ! Au final, les travers des protagonistes sont banalisés et la situation s'arrange à leur avantage, à une exception près. En effet, pour les trois frères de *Les 3 p'tits cochons*, les trois amis de *L'horloge biologique*, de même que pour Angelo de *Mambo italiano*, le récit se conclut en trois fins heureuses (*Happy Ending*) à l'avantage des hommes. Seul Rémy paie le prix de ses affres au même titre que sa femme, Louise, dans *Le déclin de l'empire américain*, qui offre aux spectateurs une finale qui va dans le sens du film : une critique du couple imposé socialement comme étant naturel et viable, avec ses valeurs rigides et contraignantes, à la fois idéaliste et irréaliste.

Le méganarrateur arrime à la fois la pluriponctualité et aussi la plurivocalité dans le film. L'analyse des voix narratives révèle que dans les films à l'étude, les narrateurs sont essentiellement intradiégétiques-homodiégétiques. Aussi, ils sont rarement impliqués dans des discussions à caractère polémique, alors que les relations sont pourtant conflictuelles. Sylvie Durrer définit le « schème d'interaction

polémique²²⁷ », dans les échanges dialogués, par la prétention de deux interlocuteurs de détenir lui-même la vérité et de la dénier à l'autre pour conclure la conversation dans un désaccord. Dans *L'horloge biologique*, *Les 3 p'tits cochons* et *Le déclin de l'empire américain*, les échanges dialogués procèdent davantage par le non-dit et le secret, plutôt que par la confrontation directe. Bien que le conflit central concerne deux opposants, les partenaires des couples n'échangent jamais sur leurs préoccupations dans une volonté de trouver des solutions accommodantes. Les hommes se parlent entre eux ou ne parlent pas, et les femmes, mis à part dans *Le déclin de l'empire américain*, ne se parlent même pas entre elles. C'est toujours après coup, quand les femmes découvrent avec stupeur l'infidélité de leur conjoint, qu'elles comprennent que ceux-ci vivaient une situation problématique qui les impliquait, c'est-à-dire une fois que tout est gangrené.

Les personnages masculins se questionnent, ils sont dans un état de déséquilibre, mais ils n'en parlent pas pour autant à leur conjointe. Pourtant elles sont, à les entendre, la cause première de leur malaise : soit parce qu'elles veulent des enfants, soit parce qu'elles incarnent la vie de couple, les responsabilités et la fidélité, soit parce qu'elles sont une entrave à leur liberté sexuelle (elles ne sont pas assez stimulantes, ou pas assez disposées, ou demandent la fidélité). À l'opposé de leur partenaire masculin, les personnages féminins ne se questionnent pas. Elles apparaissent mentalement équilibrées et bien ancrées dans la normativité du couple jusqu'à ce que leur conjoint les déstabilise en les trompant. Jamais les narrateurs et les partenaires de couples ne se parlent directement, jamais les échanges concernant précisément leur conflit ne sont représentés. La communication entre eux sur ce plan est éludée, passée en ellipse. Par exemple, l'infidélité est le cœur de tous les conflits de ces trois films et les femmes sont toujours sous le choc d'apprendre qu'elles ont été trompées. Elles ne voient jamais rien et les hommes agissent toujours en secret, avec pour résultat des échanges

²²⁷ Sylvie DURRER, « Le dialogue romanesque : essai de typologie », dans *Pratiques*, n° 65 (1990), p. 41.

dialogués stériles pour résoudre les conflits sous-jacents. Une fois que les femmes apprennent qu'elles ont été trompées, le problème devient leur propre humiliation et elles ne sont alors plus du tout disposées à regarder du côté du malaise des hommes. Il en résulte un important hiatus dans la communication.

Bref, avant le conflit, les hommes se taisent ou se parlent entre eux. Pendant le conflit, les femmes les rejettent en les mettant à la porte. Par la suite, la réconciliation ou la rupture définitive du couple passe en ellipse. Autrement dit, les spectateurs n'y ont pas accès, ils ne peuvent que la déduire. Par exemple, dans les épilogues de *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons*, les couples Sébastien-Justine et Mathieu-Geneviève sont de nouveau réunis. Les spectateurs saisissent qu'ils se sont donc réconciliés. Comment ? Par la déduction, car rien n'est représenté à ce propos, à l'écran.

Le point de vue représenté est clairement et uniquement celui des hommes, les problématiques soulevées demeurent en cela les leurs. Si les femmes font tantôt partie du problème, tantôt partie de la solution, ce n'est jamais d'un commun accord. Elles sont toujours accessoires, jamais elles ne sont parties prenantes du débat, même quand ce sont elles qui déterminent l'issue du conflit, à l'exemple de Justine et Geneviève, qui décident de reprendre leurs maris infidèles. Leur réflexion, leur prise de décision sont passées en ellipse, seulement les résultats sont représentés. Pour *Mambo italiano*, le processus est similaire. Angelo tente de révéler son homosexualité à ses parents, mais il ne fait que la leur cacher. Tout demeure dans le non-dit. Ses parents tentent d'imposer leurs valeurs et leurs règles pour pallier quelques anomalies qu'ils détectent. Par exemple, ils s'immiscent dans sa vie privée en lui présentant des jeunes femmes. La résolution, quant à elle, se passe aussi en ellipse. Les spectateurs n'assistent qu'à sa manifestation : la parade au jardin communautaire qui atteste de l'acceptation des parents de l'homosexualité de leur fils.

La non-confrontation et les sous-entendus servent les personnages masculins et apparaissent comme une caractéristique de stratégies de résolution de conflits des personnages dans les films québécois les plus populaires. Ce refus de confrontation verbale n'est toutefois pas, visiblement, une abdication à la conquête des désirs. Est-ce là le signe de stratégies de communication relevant d'attitudes de subordonnés (artéfact de peuple colonisé), de retors (lutte de pouvoir genré) ou plus positivement de négociateurs pacifistes ? Ce refus de confrontation polémique peut-il être considéré comme un signe de subordination des deux parties en présence ? Si oui, à qui sont-ils soumis ? Aux uns et aux autres ? Les hommes évitent la polémique parce qu'ils ont autant à perdre qu'à gagner. Ils veulent préserver le couple, en partie, et échapper, en partie, à certaines de ses règles. Dans le film *Mambo italiano*, les deux parties négocient, les deux reconnaissent ce qu'ils ont à perdre et à gagner dans ce conflit, et ils négocient une entente faite de compromis. Dans les autres films, les femmes ne sont pas engagées dans la polémique et c'est pour une raison bien simple: elles ne sont même pas tenues au courant de ce qui se passe. Elles sont campées dans une absence de désir, comme si la matrice hétérosexuelle leur convenait parfaitement. Ce sont des petites soldates qui ne s'animent que pour prendre la défense des mœurs quand les hommes tentent de le pervertir. Les hommes sont donc subordonnés à la matrice hétérosexuelle et pas aux femmes, qui n'ont pas d'identité individuelle parce que qu'elles sont déniées dans le cadre du récit narratif. Les personnages masculins cherchent alors à se redéfinir par rapport au cadre hétéronormatif. Ils sont seuls à se remettre en cause sans avoir à partager le pouvoir, et ces choix sont sous l'égide du méganarrateur.

Ces stratégies, l'ironie dramatique et le non polémique, permettent de révéler le rapport des personnages masculins à la matrice hétérosexuelle et de voir à quels rôles le cinéma confine les femmes. Elles ne relèvent certes pas d'une stratégie féministe, bien au contraire. Les stratégies et leur analyse contextuelle soulignent le déséquilibre entre les hommes et les femmes par rapport au pouvoir.

3.3 La sexualité et les spécificités genrées

Chacun des quatre films soumis à l'analyse met en scène un certain nombre de spécificités genrées. Tout d'abord, la division du temps-écran²²⁸ est à l'avantage des hommes pour *L'horloge biologique*, *Les 3 p'tits cochons* de même que dans l'ensemble des films du corpus, à l'exception de *Ma vie en cinémascope*, *Aurore*, *Séraphin : un homme et son péché* et *Incendies*, qui offrent un temps-écran plus équitable entre les personnages féminins et masculins.

Le déclin de l'empire américain se distingue nettement sur ce point de vue. Le temps-écran se partage, en effet, équitablement entre les hommes et les femmes. Dans la première partie du film, alors que les personnages sont séparés selon leur genre, le temps-écran des hommes et des femmes est quasi similaire, respectivement 21 et 18 minutes²²⁹. Dans la seconde partie, les protagonistes hommes et femmes sont réunis et se partagent toujours le temps et l'espace de la représentation équitablement en temps-écran et en valeur de plans²³⁰.

Le temps-écran des personnages témoigne de leur importance au sein du récit. Ainsi, plus le personnage est important, plus il sera présent à l'écran; plus un personnage apparaît à l'écran, plus les spectateurs le perçoivent comme important. Il s'avère que dans les films du corpus, mais aussi dans le cinéma en général, le temps-écran est nettement à l'avantage des hommes²³¹. Cet apparent détail crée en quelque sorte un cercle vicieux. Les personnages masculins sont plus présents à l'écran que les personnages féminins, les personnages masculins

²²⁸ Le temps d'apparition des personnages à l'écran.

²²⁹ Denise PÉRUSSE, « La mise en espace-temps des femmes dans le cinéma québécois de 1976 à 1986 », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 1989, f. 422.

²³⁰ La valeur de plans correspond à une échelle de plans. Par exemple, un personnage représenté de plain-pied est un plan moyen selon l'échelle de plan, alors que lorsque seule la tête du personnage est cadrée, il s'agit d'un gros plan.

²³¹ GEENA DAVIS INSTITUT ON GENDER IN MEDIA, *Research Informs & Empowers*, [en ligne].ituhttps://seejane.org/ [site consulte le 15 février 2017].

sont donc plus importants; s'ils sont plus importants, ils doivent donc être représentés davantage. Ce cycle de la représentation genrée en vient (en est venu) à s'instaurer comme une vérité : les personnages masculins sont plus importants, voire essentiels, pour le récit. La surreprésentation des hommes à l'écran est devenue une « tradition » tacite, un savoir-faire en quelque sorte qui se perpétue d'un film à l'autre.

Une autre spécificité genrée concerne la représentation des lieux en fonction du genre. S'il y a peu d'études sur le sujet, Emmanuel Pedler, dans *La figuration de l'espace et de l'appartenance culturelle dans une fiction télévisée*²³², confirme néanmoins que l'analyse de la représentation des genres en fonction des lieux s'avère fort pertinente. Si les décors sont généralement sélectionnés à partir d'un descriptif d'un synopsis, leur sélection ne peut être associée uniquement à une communication explicite de la part des auteurs. Pedler s'intéresse alors au sens que prennent ces décors :

La réalisation et les décors ne peuvent être ravalés au rang de simples détails ou variantes et, de fait, c'est parce qu'elles s'incarnent en des personnages et en des lieux particuliers, c'est parce qu'elles se réalisent dans une langue et non dans une autre, que les fictions les plus transnationales gardent les traces de leur contexte d'élaboration²³³.

Les décors sont donc porteurs de sens, peu importe comment ils ont été choisis ou s'ils relèvent de la volonté de communiquer explicitement ou non des informations.

Dans cette optique, il est intéressant de se pencher sur les lieux des films retenus. *Le déclin de l'empire américain* vise à mettre en lumière des changements sociaux qui passent entre autres par des bouleversements dans les rapports de genre, lesquels, selon le sens du film, s'expliqueraient précisément par le déclin de l'empire américain. Parmi ces changements, le rôle des femmes dans la société

²³² Emmanuel PEDLER, « La figuration de l'espace et de l'appartenance culturelle dans une fiction télévisée : le cas d'une série américaine », dans *Protée*, vol. XXX, n° 1 (2002), p. 57-66.

²³³ *Ibid.*, p. 58.

est notable. Il s'illustre symboliquement dans le film par leur occupation des lieux et de l'espace.

Dans le film, les femmes sont représentées dans la sphère sociale, lieu de travail et du savoir qui est traditionnellement réservé aux hommes. Trois des portraits de femmes proposés ont investi les hauts lieux du savoir, soit l'université. Dominique et Diane enseignent à l'université et Danielle y étudie. Seule Louise, la femme de Rémy, qui n'a pas fait de hautes études, passe l'essentiel de son temps au foyer, dans la sphère privée, à s'occuper de la maison, de son mari et de ses enfants. Il s'agit bien là d'une transgression dans l'assignation des lieux en fonction des genres que n'appuieront pas par la suite les autres films du corpus, alors qu'ils succèdent pourtant dans le temps au film *Le déclin de l'empire américain*.

Le méganarrateur du film *Le déclin de l'empire américain* joue un rôle crucial, puisqu'il permet aux femmes de sortir de la sphère privée à laquelle elles sont généralement restreintes, pour les représenter dans des lieux publics implicitement associés aux hommes, à l'exemple du gymnase. À l'inverse, il installe les hommes du récit dans la sphère privée, et particulièrement dans la cuisine. Cette inversion des sphères sociales à l'écran peut être considérée comme subversive. Elle suggère que la sphère privée, habituellement associée aux femmes peut être investie par les hommes. Cette inversion est subversive, car rien ne suggère que la cuisine transforme les hommes. En effet, l'incursion dans la sphère privée n'entache en rien leur virilité (stéréotypée). Quant aux femmes, elles semblent perverties par leur incursion dans la sphère publique, puisqu'elles sont représentées en dehors de leur représentation traditionnelle et stéréotypée, dont celle de la femme aimante et fidèle, peu portée sur la sexualité, dévouée à son époux même si infidèle, et qui, au contraire, exprime son goût marqué pour la sexualité marginale (qui se consomme hors du couple).

Dans le film *Le déclin de l'empire américain*, c'est le personnage de Dominique qui cherche à éveiller Louise, à la sortir de son innocence, en lui

révélant qu'elle a entretenu une relation (sexuelle) avec son mari. À partir de ce moment, Louise change de perspective et découvre que l'homme qu'elle côtoie depuis des décennies se comporte différemment dans la sphère publique. Il est stupéfiant de constater que les films populaires qui vont succéder au film *Le déclin de l'empire américain*, ne suivront pas ces modifications opérées dans la réalité sociale. En fait, ils ne mettront pas en scènes d'autres femmes à l'image de Dominique, Diane et Danielle : des femmes émancipées, autonomes, cultivées et sexuellement actives pour leur propre plaisir.

De leur côté, *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons* offrent au public québécois une proposition plus traditionnelle de la représentation de la femme. Par exemple, 31 scènes sur 41, soit 76% de toutes les scènes de couple, se déroulent dans des lieux traditionnellement attirés aux femmes, soit la cuisine et la chambre à coucher. La cuisine est associée à la prise en charge par les femmes des tâches domestiques, alors que la chambre à coucher réfère à l'importance du rôle sexuel associé aux femmes dans le contexte d'une relation de couple. Les autres lieux exploités dans ces films sont l'automobile, le restaurant et l'hôpital. Un seul lieu de travail est typiquement issu d'un stéréotype féminin. C'est le comptoir d'esthétique où travaille Marie, la conjointe de Fred dans *L'horloge biologique*.

Les hommes représentés dans ces deux films, en comparaison des femmes, sont plus mobiles. En effet, ils évoluent à la fois dans la sphère publique et dans la sphère privée. Ils se déplacent de l'une à l'autre, allant à la rencontre des femmes dans la sphère privée. Il est important de souligner que ce sont les hommes qui viennent à la rencontre des femmes et non pas l'inverse. D'ailleurs, les femmes ne font partie d'aucune scène importante sans la présence des hommes à leurs côtés. Par exemple, pour l'ensemble des scènes de *L'horloge biologique* et *Les 3 p'tits cochons*, seule Hélène, la femme de Christian, apparaît dans deux scènes sans son conjoint bien que ces scènes le concernent. L'une se déroule dans leur appartement, Hélène a mis Christian à la porte et elle rassemble ses affaires. L'autre scène se déroule avec son partenaire de patrouille (elle est

policière). Elle entretient une relation sexuelle avec lui par pure vengeance envers Christian.

Le rapport au corps constitue un dernier point sur lequel je souhaite m'attarder en ce qui concerne les spécificités genrées. De façon prévisible, le corps des femmes dans les films à l'étude est plus exposé que celui des hommes à l'écran. Par exemple, dans *Le déclin de l'empire américain*, les hommes sont en chemise et en pantalon pour faire la cuisine, tandis que les femmes sont représentées au gymnase en maillot de corps ajusté, en soutien-gorge, en maillot de bain, ou simplement avec des serviettes enroulées autour du corps dans le sauna. Cependant, le film d'Arcand montre un rapport au corps inédit dans les autres films, ce qui appuie l'idée selon laquelle un déplacement du regard vers les femmes amène un changement de perspective. Dans *Le déclin de l'empire américain*, les femmes-protagonistes sont représentées non pas comme un objet de désir, mais plutôt comme le sujet de désir, à l'instar des hommes. Dans la première moitié du film, les hommes entre eux, dans la cuisine, et les femmes entre elles, au gymnase, expriment leur fantasme, ni plus ni moins leur objet de désir. Chacun des genres, masculin et féminin, se positionne en tant que sujet de ses propres désirs. Par exemple, Rémy et Pierre parlent ensemble de leurs conquêtes en exprimant à la fois leur désir et leur amour pour une femme (l'objet de ce désir masculin). Ils renvoient aussi à certains aspects négatifs de cet objet de désir féminin : les variations d'humeur hormonales et les maladies transmises sexuellement. Les femmes, quant à elles, tiennent entre elles un discours critique, voire méprisant à certains égards, et « maternisent » l'homme, objet de leur désir : « [Il avait] un pénis minuscule, je vous mens pas comme un bébé... » (51:20), s'esclaffe Dominique.

Contrairement aux autres films du corpus, les personnages féminins du film *Le déclin de l'empire américain* non seulement parlent de sexualité, mais elles la pratiquent de façon libérée, délibérée et pour leur propre plaisir, et non pour la satisfaction des hommes. Dominique et Diane ont multiplié les expériences

sexuelles essentiellement avec des hommes, tantôt mariés, tantôt inconnus, dans des positions diverses, parfois aussi avec des femmes. Elles ont vécu des expériences sexuelles sans retenue, comme allant de soi, validant ainsi leur droit au plaisir. Ce sont en cela des sujets désirants. Dans ce film, l'évocation de leur sexualité, en écho à celle des hommes, a quelque chose de subversif en 1987 et en 2017 également, car dans les films québécois les plus populaires, aucun autre film n'a pris le relais. Par contre, la monstration de la sexualité des femmes s'est transformée depuis. Elle est devenue plus explicite. Pensons, par exemple, à la scène d'Hélène dans *Les 3 p'tits cochons*, alors que celle-ci se fait prendre sexuellement par derrière dans un local d'un poste de police par son collègue (57:17). Des images qui sont loin des baisers de Dominique et Rémy, cadrés en plan épaule, alors qu'ils viennent de faire l'amour sans que rien n'ait été représenté à l'écran.

3.4 Couple, fantasme et amour

Dans le chapitre premier qui porte sur les héros, j'ai mentionné que les mères n'étaient pas celles qui occupaient l'espace-spectacle connoté sexuellement, ou l'espace-fantasme, mais bien les femmes qui ne sont pas, ou pas encore, des mères. Cette particularité se confirme dans *L'horloge biologique*, *Le déclin de l'empire américain* et *Les 3 p'tits cochons*.

Dans *L'horloge biologique*, les mères, Justine et Isabelle, sont représentées de façon pudique. Elles portent des vêtements confortables plutôt que sexualisés ou aguichants. Elles sont également peu montrées dans des rapports d'intimité. Justine apparaît au lit en train de lire dans une tenue de nuit qui n'est en rien « attrayante » et Isabelle est étendue sur le dos et elle reste immobile, attendant que Paul lui fasse l'amour. Par contre, Marie, la conjointe de Fred, qui n'a pas d'enfants, est représentée dans des scènes d'intimité à plusieurs reprises, et toujours en tenues seyantes, des robes de nuit ajustées et décolletées (ses seins

sont dévoilés). De plus, elle est présentée dans des scènes de rapports sexuels plutôt explicites.

Dans *Les 3 p'tits cochons*, le même type de représentation se répète; le corps des conjointes et, en l'occurrence, celui des mères n'est jamais exposé. Dominique et Rémi amorcent une relation sexuelle. Il fait sombre, ils sont dans une chambre à coucher, rien n'est clairement montré. Mathieu et Geneviève échangent quelques baisers langoureux, mais leur relation sexuelle est déjà terminée. Ils sont vêtus, la mise en scène est chaste et pudique. Quant à Hélène, qui n'a pas d'enfant, elle n'échange néanmoins aucun baiser, ni aucune caresse avec son conjoint, Christian. Par contre, comme mentionné précédemment, elle apparaît avec son collègue policier explicitement engagés dans une relation sexuelle.

Nombre de ces jeunes femmes nullipares sont exploitées narrativement pour leur corps dans ces films. Elles ont peu d'incidence sur le plan de l'intrigue et, à l'instar d'Iris dans le film, *Bon Cop Bad Cop*, elles occupent l'espace des fantasmes. Elles sont jeunes et rien ne peut laisser croire qu'elles deviendront sous peu des mères de famille. Par exemple, certaines apparaissent dans l'imaginaire de Paul, alors que sa femme accouche dans la souffrance. Paul se projette entouré de jolies filles dont les vêtements évoquent l'uniforme des infirmières porté de façon érotique, la poitrine à demi découverte. Elles adoptent des attitudes et des comportements à caractère explicitement sexuel. Il y a aussi des danseuses nues, dont les corps apparaissent très légèrement vêtus. Elles offrent aux spectateurs leurs fesses et elles présentent aux personnages leur sexe et leurs seins. Leur corps surplombe celui des hommes, fantasmant, littéralement, à leurs pieds.

D'autres jeunes femmes, cependant, sont impliquées dans les intrigues filmiques et occupent également l'espace des fantasmes. C'est le cas de Danielle dans *Le déclin de l'empire américain* et de Josiane dans *Les 3 p'tits cochons*. Danielle, la jeune étudiante prostituée est à demi nue alors qu'elle masturbe

Pierre. Quant à Josiane, la maîtresse de Mathieu, elle reçoit celui-ci à souper en prenant soin d'allumer des chandelles pour tamiser l'ambiance et la rendre propice aux rapports intimes. Puis, elle se laisse prendre en tenue aguichante sur le comptoir de la cuisine. Sa plantureuse poitrine déborde de son soutien-gorge en dentelle. Étendue sur le dos, elle s'abandonne au plaisir que lui procure son partenaire. Dans une autre scène, elle apparaît dans le clair-obscur au bureau, ses longues jambes fuselées s'écartent dans le cadre d'une grande fenêtre qui s'ouvre sur l'extérieur. Son corps féminin est davantage mis en évidence et exploité par la mise en scène et la direction artistique que celui de l'homme.

Il y a cependant davantage à dire sur ces personnages féminins que le fait qu'elles sont de jeunes femmes sexy. En effet, l'analyse permet de mettre en relief le rapport entre sexualité et amour comme valeur au sein de l'institution du couple. Une sexualité saine et explicite au sein d'un couple amoureux est peu représentée. La sexualité est associée au fantasme, et l'amour, au couple non fantasmé, bien inscrit dans la réalité physique et sociale. Par exemple, dans *Le déclin de l'empire américain*, quand Louise apprend que Rémy la trompe, celui-ci se reprend en lui affirmant que c'est elle qu'il aime, que c'est avec elle qu'il veut vieillir : « Nous ça fait 20 ans qu'on est ensemble, c'est ça l'amour, c'est quelque chose qui dure » (1:34:21). Les autres femmes avec qui il a été infidèle sont de l'ordre du fantasme, des à-côtés du quotidien, donc des à-côtés de l'amour. Dans *Les 3 p'tits cochons*, Mathieu ne va pas bien, son couple prend l'eau, et il décide de transgresser la norme pour vivre son fantasme : avoir une aventure extraconjugale avec la belle collègue de bureau, Josiane. Cependant, une fois le fantasme consommé (ils ont plusieurs relations sexuelles), il s'éteint. Puisque Mathieu n'éprouve aucun sentiment pour Josiane, il la délaisse sans remords pour retourner vers celle qu'il aime réellement, Geneviève, bien qu'elle n'attise plus son désir sexuel. D'ailleurs, leur réconciliation n'est pas illustrée par des scènes de sexualité pour appuyer la grandeur de leur amour. Le désir sexuel est mis en scène plus abondamment et par l'intermédiaire du fantasme dont la connotation est plutôt négative. En effet, la sexualité se fait spectacle, c'est-à-dire qu'elle peut être suggérée, au besoin, pour

illustrer l'amour d'un couple, bien que la monstration graphique ne soit pas associée à l'amour conjugal. La sexualité du couple reste privée et pudique dans les exemples à l'étude. De fait, c'est toujours l'amour, et non pas le désir sexuel ou les rapports sexuels qui concluent les intrigues filmiques; les fantasmes et la sexualité sont au contraire généralement déployés au centre du récit pour servir son développement. Dans les films québécois les plus populaires, ce sont par conséquent les fantasmes des hommes qui sont mis en scène, avec une petite exception pour *Le déclin de l'empire américain*, dans lequel les femmes s'expriment elles aussi sur le sujet. C'est là une perspective nettement traditionnelle et masculinocentriste du couple, de l'amour et de la sexualité que les films populaires véhiculent et réitèrent chaque fois. C'est de surcroît un point de vue hétérocentriste. Voilà pourquoi il est intéressant de se pencher sur la représentation de la sexualité dans *Mambo italiano*, qui met en scène un personnage homosexuel cherchant à s'épanouir entre autres dans le couple et au sein de sa famille.

Dans un premier temps, je note que les personnages féminins ne se divisent qu'en deux catégories. Il y a celles qui sont physiquement sexy, habillées de façon à mettre en valeur leurs attributs féminins (vêtements seyants, ajustés, maquillage, coiffure élaborée) et qui ont un penchant pour les hommes, à l'exemple de Pina, Anna, la sœur d'Angelo, et Lina, la mère de Nino. Il y a également les autres femmes, associées au stéréotype de la *mama* italienne, c'est-à-dire corpulente, habillée sobrement avec d'amples robes et sans artifice, comme la mère d'Angelo et quelques femmes croisées au jardin communautaire. Elles ne sont aucunement associées au désir sexuel ou à la séduction. Elles représentent plutôt la figure maternelle traditionnelle issue de la culture italienne. De façon intéressante, Lina est à la fois une séductrice et une figure maternelle, dans son rapport à son fils, Nino (amant d'Angelo) et une figure désirante. Cette dernière figure est surprenante, puisque la femme désirante n'est pas souvent représentée et ne constitue pas un stéréotype. Dans leur collectif *Femmes désirantes : art, littérature et représentations*, Isabelle Boisclair et Catherine

Dussault-Frenette s'intéressent précisément à cette question et présentent, entre autres, différentes stratégies par lesquelles les femmes tentent « une revendication de la sexualité du sujet féminin comme réappropriation de son corps et de son identité²³⁴ », selon la formule de Vincent Landry. Parmi les exemples de stratégies, on retrouve : l'autoreprésentation, la subversion des codes traditionnels de l'art visuel, de l'érotisme et de la pornographie²³⁵, le détournement des scripts sexuels usités²³⁶, la réappropriation des clichés et le sabotage de l'« efficacité connotative » des stéréotypes²³⁷. Toutefois, si dans *Mambo italiano* Lina a le même statut que les deux jeunes femmes célibataires, sur le plan sexuel, c'est-à-dire qu'elle se montre aguichante envers les hommes, elle incarne néanmoins le stéréotype de la femme qui se doit d'être désirable pour attirer le regard masculin. Ce n'est pas seulement une question d'âge, Lina n'est plus une jeune femme, mais bien une question de disponibilité. Le film montre que les femmes se font désirables tant qu'il n'y a pas d'homme « attaché à elle ». Une fois l'homme séduit, la femme devient mère ou asexuée et son *sex-appeal* est réduit, sinon anéanti.

La sexualité est peu manifestée dans *Mambo Italiano* et elle a à voir avec une esthétique gaie qui, sans être exclusivement reliée à l'apparence physique, la concerne grandement. L'esthétique gaie réfère tantôt à la féminisation, tantôt à son contraire, notamment à la beauté virilisée des homosexuels. Dans l'article « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre²³⁸ », Anthony Mathé illustre celle-ci par sa référence aux joueurs de rugby français et à leur corps sculptural qui posent pour un calendrier annuel. Ainsi, le corps de Nino, dans le film, est exhibé davantage que celui d'Angelo. Nino est effectivement photographié de manière plus sculpturale – il est esthétiquement plus beau – et conséquemment

²³⁴ Isabelle BOISCLAIR et Catherine DUSSAULT FRENETTE, *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, p. 225.

²³⁵ *Ibid.*, p. 47.

²³⁶ *Ibid.*, p. 62.

²³⁷ *Ibid.*, p. 74.

²³⁸ Anthony MATHÉ, « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », dans *Communication & langages*, vol. MMXIII, n° 177 (septembre 2013), p. 104.

mis en évidence. Il apparaît à quelques reprises, torse nu ou encore en caleçon, alors qu'Angelo, chétif, correspondant moins aux standards esthétiques généraux et homosexuels, toujours vêtu d'un chemisier et d'un pantalon. Il n'apparaît qu'une seule fois en plan serré, portant un maillot de corps. Il est difficile dans ce cas-ci de parler de représentation fantasmée pour les personnages masculins. D'ailleurs, le film se contente de représenter la sexualité, autant homosexuelle qu'hétérosexuelle, uniquement par le truchement de la suggestion. Par exemple, Angelo s'étend sur Nino, dans un plan bref et filmé avec pudeur, puis il n'y a qu'un seul baiser échangé. Dans une autre scène, du mouvement dans une petite tente située sur un terrain de camping sauvage suggère que les occupants, Nino et Angelo, ont des rapports sexuels. Aussi, Angelo raconte en hors champ les rapports sexuels de ses parents alors qu'apparaît à l'écran seulement le pied d'un immense lit secoué au rythme de ce qui se veut être une relation sexuelle.

Le film *Mambo italiano* tend à normaliser l'amour conjugal homosexuel au même rang que l'amour conjugal hétérosexuel et, en ce sens, le traitement de la sexualité du couple s'apparente à celui des couples hétérosexuels avec un traitement des femmes, certes, tout aussi polarisé : d'un côté des femmes qui possèdent un potentiel érotique, et de l'autre, celles qui n'en ont pas. Cependant, le rôle de Lina, une femme d'un certain âge, est innovant en matière de sexualité bien qu'on lui associe une certaine connotation négative. Par exemple, Lina arrive chez les Barberini (les parents du protagoniste), et elle fait du charme à Gino, le père. Celui-ci n'est pas insensible à ses attraits, mais redoute les regards accusateurs de sa femme, Maria. C'est effectivement par les regards posés sur Lina et par les échanges de regards qui s'ensuivent entre ceux qui la regardent que les spectateurs en arrivent à cette conclusion : Lina est une femme qui possède un potentiel sexuel qui dérange.

Force est de constater que, dans la représentation des couples dans les films québécois les plus populaires, il revient aux jeunes femmes, généralement ni mère ni conjointe, d'assurer l'espace-fantasme. De plus, si les figures de

conjointe-mère sexualisée cohabitent rarement dans les films québécois les plus populaires, il n'est pas surprenant qu'elles apparaissent dans un film qui tend à sortir de la norme hétérocentriste, à l'exemple du film *Le déclin de l'empire américain*.

3.5 Aux frontières de l'ordre symbolique

Les quatre films étudiés racontent des histoires d'hommes, traitées presque exclusivement de leur point de vue. Les sujets sont les hommes et les préoccupations sont les leurs. L'objectif des protagonistes n'est pas, tel qu'il aurait été attendu dans une conception traditionnelle du récit cinématographique, la fonctionnalité du couple, mais bien la place des hommes au sein du couple. Les personnages masculins apparaissent comme des êtres concernés par leur identité individuelle et sexuelle dans le cadre social qui les ceint, et qui place le couple au centre. Les approches des différents protagonistes, les conséquences de leurs actions et les résultats sont tous très différents. Cependant, la remise en question de leur rôle et de leur place comme homme au sein de la normativité du couple est partagée. Par l'entremise d'actions qui n'engagent qu'eux, les protagonistes qui transgressent les règles du couple (paternité, fidélité, hétérosexualité, responsabilités) cherchent à se redéfinir.

Cette remise en question du couple, bien qu'elle ne passe que par les hommes, et que les femmes sont essentiellement relayées à des rôles passifs d'antagonistes dans les récits filmiques à l'étude, a quelque chose de moderne. Avant la production de ces films, les hommes et les femmes tentaient mutuellement de s'adapter à l'ordre symbolique du couple, pilier, encore aujourd'hui, de l'organisation sociale qui assure la stabilité et la reproduction de l'espèce malgré toutes les vagues des mouvements féministes et leur ressac. Ces quatre films n'innovent donc pas sur le plan des idées; ils n'interrogent pas non plus les rôles sociaux de genre, mais ils questionnent le couple comme fondement

social. Ce changement annonce peut-être des conséquences à venir. L'ordre symbolique du couple commencerait-il en effet à s'ébranler, voire à se transformer puisque des traces de changements sociaux apparaissent dans les représentations symboliques comme les films populaires ? Butler fait toutefois une mise en garde en affirmant que s'il est difficile de transformer l'ordre social, cela l'est encore davantage pour l'ordre symbolique qu'elle qualifie comme étant « ni plus ni moins qu'une sédimentation des pratiques sociales naturalisées²³⁹ » autrement dit des mœurs tellement ancrées profondément dans la culture qu'elles se confondent avec la nature.

Si le couple, au sens de la matrice hétérosexuelle tel que formulée par Judith Butler, s'impose dans la société comme faisant partie de la nature humaine, ces films révèlent qu'il existe à tout le moins un questionnement relatif aux éléments constituant le cadre hétéronormatif, comme les identités sexuelles et les relations de genre. Est-ce trop tôt, trop peu, pour affirmer que l'ordre symbolique en est atteint ? Sans doute. Si ces films montrent des hommes qui cherchent à vivre leur vie d'homme autrement qu'au sein du couple, en questionnant ses limites et ses fondements, ils ne montrent les femmes que dans une seule forme de représentation (traditionnelle) : celle de la conjointe. Se pourrait-il que les femmes, dans les films québécois les plus populaires, héritent du rôle de gardiennes de l'ordre symbolique ? Après tout, le questionnement identitaire dans les films à l'étude est toujours à sens unique, c'est-à-dire au masculin. Paradoxalement, dans la réalité sociale, notamment avec les différents mouvements féministes depuis les années 1970, les femmes interrogent leur identité sociale. Pourtant, et tel que démontré jusqu'à présent, elles restent sans voix dans l'univers fictionnel.

Judith Butler résume les propos de Catharine A. MacKinnon de son article « Le féminisme irréductible. Discours sur la vie et la loi » à propos de la structure hiérarchique de l'hétérosexualité qui produit le genre et qui permet que les hommes subordonnent les femmes : « avoir un genre signifie être déjà engagée

²³⁹ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 61.

dans une relation hétérosexuelle de subordination²⁴⁰ ». De leur côté, les hommes semblent se questionner depuis peu sur leur identité sociale, et en partie en réaction aux mouvements féministes (rapport à la paternité, mouvement masculiniste, identité sexuelle, rapport au corps), et ce, même si dans l'univers fictionnel ils ont toujours eu une voix. Comme l'observe André Belleau à propos de « Ce qui importe, c'est que le pouvoir de parler (c.-à-d. le langage) ne soit pas la prérogative de quiconque : il faut que tout le monde parle et que les discours circulent²⁴¹ ».

La difficulté du changement vient aussi du pouvoir inhérent de l'ordre symbolique lui-même, qui est si puissant, et que le seul fait d'être reconnu comme tel lui permet de se reconduire lui-même. C'est ce qu'explique Butler dans *Défaire le genre* : « La force autoritaire qui consolide l'incontestabilité de la loi symbolique est elle-même un exercice de cette loi symbolique²⁴² ». Toutefois, la remise en question masculine est un signe probant du désir de changement, et c'est par le désir que le changement se pense pour ensuite advenir : « Le fantasme est ce qui permet de s'imaginer soi-même et les autres, autrement²⁴³ ». C'est là que se trouve le caractère moderne de ces films. Par le biais de Fred et Paul, dans *L'horloge biologique*, et d'Angelo et sa famille, dans *Mambo italiano*, les frontières d'un cadre jusqu'alors invisible, parce que naturalisé, apparaissent en relief. Les personnages masculins tentent de s'y attaquer, de les franchir. Il faut d'abord avoir conscience des limites pour espérer les atteindre, et elles apparaissent, dans ces films, plus construites qu'elles ne l'ont jamais été auparavant.

Cela étant dit, que ce possible ébranlement de l'ordre symbolique soit représenté dans les films québécois les plus populaires uniquement par des hommes n'a peut-être rien de surprenant, puisque ce sont eux qui sont davantage représentés. Cela ne signifie pas pour autant qu'il passe uniquement par eux dans l'univers social. Le cinéma, après tout, ne fait qu'en témoigner bien qu'il puisse

²⁴⁰ Catharine MACKINNON citée dans Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 71.

²⁴¹ André BELLEAU, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », dans *Liberté*, vol. IXX, n° 3 (1977), p. 31-36.

²⁴² Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 63.

²⁴³ *Ibid.*, p. 246.

aussi être un facteur de changement en soi. L'analyse de la perspective et de la voix narrative a démontré le déni de la femme à l'écran par l'orchestration du méganarrateur qui les maintient dans l'ignorance, généralement par l'ironie dramatique. Le méganarrateur donne une seule et même voix aux femmes, avec des nuances apportées pour quelques femmes dans *Le Déclin de l'empire américain*, celle de porter les idéaux de la matrice hétérosexuelle. Elles sont sans identité individuelle, elles portent une identité collective. Les femmes apparaissent donc uniformes, mais aussi droites et solides. Ce sont les hommes qui évoluent dans un état de déséquilibre, en pleine recherche identitaire. Ce sont les hommes qui sont transgressifs. Cette image lisse et superficiellement positive des femmes participe au statu quo de leur situation, car c'est le déséquilibre qui conduit aux changements, aux fantasmes de transformation. C'est aussi le déséquilibre qui génère l'action. Cette assignation à la passivité narrative pour les femmes dans les films québécois les plus populaires est rendue possible par l'ordre symbolique, plus concrètement par les histoires si traditionnelles qui sont encore racontées et qui commandent des hommes pour les jouer, des hommes pour les inventer et des hommes pour les produire.

CHAPITRE 4 :

La gang de chums

Une *gang de chums*²⁴⁴ n'est pas une entité officielle. Elle pourrait se définir par un regroupement d'amis, au minimum trois, dans le cadre de rencontres plus ou moins formelles, ou d'activités ludiques ou sportives qui partagent, outre l'amitié, des valeurs et des intérêts communs. La *gang de chums* peut aussi bien signifier un groupe d'hommes, de femmes ou un groupe mixte. Toutefois, dans le langage courant, une femme qui parle de sa *gang de chums* réfère à ses « amies de fille » et c'est la même chose pour les hommes.

Ces regroupements d'amis sont représentés dans plusieurs films du corpus, sans être nécessairement au cœur du récit, ni partie prenante de l'intrigue. Par exemple, dans le film *Cruising bar 1*, le personnage surnommé Lion se tient avec quelques acolytes, Nosel et Jaws. Maurice Richard, bien qu'il soit plutôt un loup solitaire, évolue au sein d'une *gang*, *Les Canadiens* de Montréal. Les trois frères, Rémi, Mathieu et Christian, du film *Les 3 p'tits cochons*, sont métaphoriquement une *gang de chums*, même si leur lien premier est familial. Dans *Camping sauvage*, les motards sont une *gang de chums*. Dans *Une galaxie près de chez vous*, des professionnels et des scientifiques sont coincés dans un vaisseau spatial. Leurs liens ne sont pas a priori l'amitié, mais le travail. Toutefois, leurs relations s'apparentent par moments à celles d'un groupe d'amis pour certains d'entre eux. Dans *La grande séduction*, il y a la *gang de chums* des hommes du village, et dans une moindre mesure celle des femmes. Elles écoutent les appels de Christopher, le docteur, à son insu. Dans *Le déclin de l'empire américain*, les hommes et les femmes sont divisés en *gang* d'hommes et en *gang* de femmes, avant d'être réunis en *gang* d'amis, le soir au souper. Dans *Les invasions barbares*, les hommes du syndicat de l'hôpital où est hospitalisé Rémy

²⁴⁴ *Gang* est un nom masculin, mais au Québec, dans le langage parlé populaire, il est employé au féminin. L'expression *gang de chums* est mise en italique pour rappeler le changement de niveau de langage.

représentent aussi une *gang de chums*, réunis par des idéaux syndicaux. La *gang* semble donc, à la lumière de ces exemples, s'organiser autour de la différence sexuelle : les hommes avec les hommes, les femmes avec les femmes.

Pour tracer un portrait global des *gangs* représentées dans les films québécois les plus populaires, je dirai qu'elles sont essentiellement constituées d'hommes adultes, d'âge moyen, ni jeune, ni âgé, de classe sociale et de scolarité moyennes inférieures. Il y a bien quelques érudits plus fortunés dans *Le déclin de l'empire américain* et quelques sous-scolarisés dans *Camping sauvage*. Généralement, les hommes et les femmes qui font partie des *gangs* sont des hétérosexuels. Quand ce n'est pas le cas, l'homosexualité est signalée et traitée sur le plan de la construction dramatique, c'est-à-dire que c'est un levier pour des intrigues secondaires, par exemple, Jean-Charles dans les films *Les Boys I et II*.

Au sein du corpus, la *gang de chums* constitue le contexte de base et le cœur des intrigues de cinq films. Il s'agit de la série des quatre films *Les Boys* (*Les Boys I*, *Les Boys II*, *Les Boys III* et *Les Boys IV*). La popularité de cette série s'avère importante pour le cinéma et la télévision, où elle se décline en cinq saisons à la chaîne nationale Radio-Canada, d'octobre 2007 à avril 2012. Le cinquième film à mettre à l'avant-plan la *gang* est *L'horloge biologique*. Le film *Les 3 p'tits cochons* représente aussi la *gang de chums*, mais de façon plus contextuelle au sein de son intrigue.

Dans ce chapitre, j'analyserai les films qui utilisent les *gangs de chums* comme culture et comme structure pour tenter de comprendre ce que ces choix, culturels et structurels, apportent et révèlent sur le plan des valeurs et de l'identité masculine.

4.1 La culture de *gang*

Les communautés, peu importe la forme qu'elles prennent, se structurent sur la base de l'homogénéisation et de la différence. En adhérant à différentes symboliques (des systèmes de valeurs véhiculées par différents médias, à l'exemple du mythe), les groupes se forment et développent des liens d'appartenance tout en se différenciant des autres groupes sociaux (politiques, culturels, sportifs, etc.), des nations, des familles. Dans la « Dialectique de l'homogénéité et de la différence²⁴⁵ », Simon Laflamme rappelle que les deux principes coexistent dans l'univers social, à l'exemple des partages et des échanges entre les communautés. En effet, la division des tâches serait impossible dans une société où tous ses membres seraient identiques. Comment pourrait-on alors opérer la socialité si personne ne partageait rien en commun ? Simon Laflamme fait par ailleurs le constat suivant : « Une société ne peut exister que dans la mesure où elle produit aussi bien de la similitude que de la dissimilitude²⁴⁶ ».

Les *gangs de chums* sont une représentation de cette *homogénéité* et de cette *différence* en action. Il s'agit de rassemblement d'individualités qui s'allient à des valeurs et à des objectifs communs qui les homogénéisent et les différencient comme *gang* des autres groupes. S'il y a peu de recherche sur les *gangs de chums* à proprement parler, en revanche, la dynamique des groupes restreints et les *gangs de rue* sont des objets d'études sur lesquels il est possible de se référer. À partir de ses travaux antérieurs ainsi que de ceux de Didier Anzieu, Jean-Yves Martin et Yves Saint-Arnaud, la chercheuse Simone Landry élabore une liste de caractéristiques nécessaires pour déclarer qu'il s'agit bien d'un groupe restreint. Le tableau 4 indique les caractéristiques de ce groupe.

²⁴⁵ Simon LAFLAMME, « Dialectique de l'homogénéité et de la différence », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. VIII, n° 1 (2012), p. 15-33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

Tableau 4. Caractéristiques essentielles du groupe restreint²⁴⁷.

- a) nombre restreint de membres, permettant des interactions directes entre tous et toutes, chacun et chacune;
- b) poursuite de buts communs valorisés par les membres;
- c) relations affectives pouvant se développer et concourir à la création de sous-groupes;
- d) interdépendance et solidarité, même en dehors des rencontres;
- e) différenciation des rôles;
- f) développement de normes, croyances, signaux et rites partagés, c'est-à-dire d'une sous-culture groupale

À la lumière de ces caractéristiques, je peux comparer la *gang de chums* à un groupe restreint et ainsi considérer la pertinence de ces études pour mon analyse des films québécois les plus populaires (avec certaines adaptations au besoin). Par exemple, pour les joueurs des *Boys*, les parties de hockey représentent une visée commune qui s'étale dans le temps et au cours desquelles les hommes se côtoient et interagissent entre eux. L'équipe présente une structure, les joueurs occupent des positions, l'entraîneur se présente comme la figure d'autorité à laquelle les membres de la *gang* obéissent. Ils partagent des rites, le *pep talk*²⁴⁸ de l'entraîneur ou de Bob, le cri de ralliement, le port de leur uniforme. Puis, bien sûr, ils se mesurent à d'autres équipes contre lesquelles ils défendent la victoire.

Les *gangs de rue* constituent aussi un groupe restreint, mais le phénomène est si particulier que nombre de chercheurs s'y concentrent spécifiquement. Je ne peux certes pas confondre l'équipe *Les Boys* aux *gangs de rue* en raison du

²⁴⁷ Simone LANDRY, « Le pouvoir des femmes dans les groupes restreints », dans *Recherches féministes*, vol. II, n° 2 (1989), p. 20.

²⁴⁸ *Pep talk*: expression populaire issue de l'anglais et qui signifie faire un discours d'encouragement.

rapport à la violence, à la délinquance, des objectifs criminels qu'ont ces organisations, ainsi que de la provenance stéréotypée de ses membres.

Au Canada (comme aux États-Unis d'ailleurs), les gangs de rue se composent majoritairement de jeunes de familles issues de l'immigration ou encore de jeunes appartenant à des groupes minoritaires en difficulté d'intégration sociale et économique²⁴⁹.

Toutefois, en regardant du côté des motivations qui poussent les jeunes gens à former des *gangs de rue*, je constate qu'elles s'apparentent à celles d'une *gang de chums* se réunissant pour jouer au hockey comme dans les films *Les Boys* ou à la balle molle, dans *L'horloge biologique*. Le chercheur Marc Perreault cite les quatre raisons, en ordre décroissant, qui motivent un jeune à se lier à une *gang de rue* :

la gang est un groupe d'amis partageant des réalités et des problèmes semblables; la gang constitue une nouvelle « famille » qui comprend le jeune et peut l'aider; l'union de la gang constitue une défense personnelle; la gang représente une occasion de faire de l'argent²⁵⁰.

Les joueurs amateurs de hockey des *Boys* ne partagent certes pas les mêmes réalités et problèmes que les jeunes en difficultés d'intégration sociale des *gangs de rue*. En effet, les joueurs viennent d'horizons divers, François est médecin, Mario garagiste et Boisvert policier. Par contre, une fois réunis, il y a quelque chose de familial dans leur rapport. Comme une grande famille, ils s'entraident et se protègent. Dans *Les Boys III*, les joueurs aident financièrement Mario quand sa maison est incendiée. Boisvert l'héberge avec sa femme. Tout comme ils le couvrent dans *Les Boys I* quand Brigitte, sa conjointe, le cherche, alors qu'il est avec une autre femme, Sonia. Leur appartenance ne constitue pas à

²⁴⁹ Patrice CORRIVEAU, « La violence dans l'univers des gangs : du besoin de protection à la construction identitaire masculine », dans *Revue de l'Institut pour la prévention de la criminalité (IPC)*, vol. III, (mars 2009), p. 122.

²⁵⁰ Marc PERREAULT, « Bandes de jeunes et gangs de rue. Les dérives criminelles d'une quête identitaire », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. VIII, n° 2 (2005), p. 117.

proprement parler une défense, car les joueurs ne sont pas menacés comme les membres des *gangs de rue*. Néanmoins, leur union sauve Stan de lui-même dans *Les Boys I*, car il est un joueur compulsif, mais aussi de Méo, qui appartient à une autre *gang* et qui menace de lui casser les jambes pour qu'il paye ses dettes. En dernier lieu, la valorisation et l'accumulation de gains ne sont pas pécuniaires comme elles le sont pour les *gangs de rue*, mais elles s'expriment par les victoires sportives, symbole et source de valorisation. Les bienfaits de l'appartenance s'apparentent concrètement, sinon symboliquement, pour les deux groupes.

De son côté, le chercheur Patrice Corriveau²⁵¹ parle de quelques aspects attrayants des *gangs de rue* : elles sont un rempart à l'exclusion sociale, un moyen de protection et la mise en avant d'une identité masculine. Je me pencherai donc, dans un premier temps, sur l'identité masculine avant d'explorer, dans un deuxième temps, le système de valeurs des *gangs de chums* mis en scène dans les films du corpus. Dans un troisième temps, l'analyse du rôle des femmes dans l'univers masculin des *gangs de chums* complètera ce chapitre.

4.2 Quête et construction de l'identité masculine

Comme vu précédemment, la *gang* est « un espace de socialité, un lieu d'appartenance et d'identification des pairs²⁵² » au cœur de laquelle des valeurs masculines, du moins pour les *gangs de chums* et les *gangs de rue*, sont mises de l'avant et défendues. Pour les jeunes des *gangs de rue*, ces valeurs sont considérées comme masculines. Comme l'explique Patrice Corriveau, le jeune impliqué dans une *gang* de rue va :

susciter le respect en prouvant son endurance physique, montrer une certaine insensibilité émotionnelle, être performant et actif sexuellement, rejeter à

²⁵¹ Patrice CORRIVEAU, « La violence dans l'univers des gangs : du besoin de protection à la construction identitaire masculine », *art. cit.*, p. 117-134.

²⁵² *Ibid.*, p. 125.

divers degrés l'autorité institutionnelle, et enfin, ne pas avoir peur d'utiliser la violence pour se faire valoir²⁵³.

L'analyse du fonctionnement de la *gang de chums* dans les films à l'étude me permet de constater que l'identité masculine mise de l'avant au cinéma est similaire pour les deux groupes, bien que la *gang de rue* poursuive des objectifs différents de la *gang de chums*.

La série filmique *Les Boys* et le film *L'horloge biologique* utilisent la même mise en situation narrative : des hommes d'horizons divers se réunissent pour participer à un match sportif (le hockey pour les joueurs de l'équipe *Les Boys*, la balle molle pour les jeunes hommes dans *L'horloge biologique*) avec pour objectif de remporter la victoire. Le hockey et la balle molle sont deux activités sportives populaires auprès des Québécois, à la fois par intérêt envers les professionnels qui les pratiquent (davantage le Baseball que la balle molle) et aussi parce qu'il existe de nombreuses ligues amateurs qui réunissent un nombre important d'hommes pour ces activités récréatives. Ces ligues, que l'on nomme couramment « ligue de garage », sont très rarement mixtes, même si le sport est pratiqué majoritairement par des hommes et dans une moindre mesure par des femmes. Les hommes se réunissent sur une base hebdomadaire pour la pratique de leur sport, et parfois d'autres activités connexes s'ajoutent pour faire le pont entre les saisons. Par exemple, les joueurs de l'équipe *Les Boys* vont en tournoi à l'étranger ou en retraite fermée pour se ressourcer. Les jeunes hommes de *L'horloge biologique* vont tous ensemble à la chasse l'automne. Ces rendez-vous sportifs masculins sont généralement suivis d'un après-match, qui a généralement lieu dans un endroit fréquenté essentiellement par les hommes. Dans *Les Boys*, il s'agit de la brasserie *Chez Stan*. À l'occasion, ils vont dans un bar de danseuses nues à l'instar des joueurs de balle molle qui, pour leur part, et en raison de la belle saison, prennent leur bière directement dans le stationnement.

²⁵³ *Id.*

La popularité de ces regroupements sportifs au Québec²⁵⁴ témoigne avec éloquence de l'importance de ce type de réunion masculine, dont le désir de la victoire sportive ne peut rendre compte à lui seul. La pérennité des ligues manifeste cet attachement des participants au groupe et leur appréciation pour ce type de rencontres entre des personnes du même sexe. Les hommes se réunissent dans ces groupes homogènes pour ensuite mieux se distinguer en tant que groupe singulier, notamment en portant, par exemple, un uniforme à l'effigie de leur équipe, ce qui leur assure une identité collective masculine. Comme l'explique Butler, « [l]a cohérence et la constance de la personne [une entité] ne sont pas des attributs logiques de la personne ni des instruments d'analyse, mais plutôt des normes d'intelligibilité socialement instituées et maintenues²⁵⁵ ».

Lors de ces rencontres « de *gang* », les hommes boivent de la bière pour célébrer leur victoire ou noyer leur défaite et échanger entre hommes. Outre les conversations concernant directement la partie sportive, ils se narguent, ils tentent de régler les intrigues dans lesquelles ils sont impliqués, eux-mêmes ou leurs coéquipiers, et ils parlent des femmes, généralement d'un point de vue sexuel. Par exemple, les hommes vont faire des blagues en se moquant des autres et en se vantant de leurs propres exploits sportifs ou sexuels. Dans *Les Boys I*, Ti-Guy s'adresse à Sonia, volontairement devant les autres hommes, pour affirmer son pouvoir sexuel. Il demande à la jeune femme « Qu'est-ce que t'attends pour venir faire un petit tour dans ma Mustang ? », une proposition dont la connotation sexuelle paraît évidente. « J'attends qu'il y ait un beau gars dedans ! » (44:01), lui rétorque-t-elle. Ti-Guy a de toute évidence manqué son coup; il subit à ce moment un dur revers devant les autres membres du groupe. Les joueurs de son équipe rient allègrement. Cette rebuffade est toutefois sans conséquence pour Ti-Guy, Sonia et les *Boys*. Le rire l'emporte certes, mais il s'agit néanmoins de la

²⁵⁴ Plus de 35 ligues de garage de hockey existent seulement à Montréal. TROUVE UNE GLACE, *Liste des ligues et associations de hockey*, [en ligne]. <http://www.trouveuneglac.com/ligue-hockey/toutes-les-regions/Page1.htm?S=&SearchTxt=&type=1&sport=1> [Site consulté le 13 janvier 2017].

²⁵⁵ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, op. cit., p. 84.

démonstration d'une performance à caractère sexuel. Ti-Guy cherche ici à prouver sa virilité.

Quand les hommes s'isolent du groupe pour se retrouver deux par deux, leur conversation devient plus personnelle; ils parlent alors davantage d'eux. Par exemple, dans *L'horloge biologique*, Fred discute de sa vie de couple avec Lapointe, un jeune homme qui n'a pas de conjointe et qui est très curieux de savoir comment se passe la vie à deux. Dans *Les Boys III*, Bob trouve qu'il vieillit : il se regarde dans le miroir et fait des exercices pour réduire son double menton. Par ces actions, les spectateurs saisissent que ses deux mentons, causés par le relâchement des tissus en raison du vieillissement, l'agacent. Les hommes s'en tiennent par conséquent aux faits plutôt que d'aborder la dimension affective des difficultés qu'ils traversent au cours du récit. En fait, les difficultés personnelles ou intimes des hommes ne sont jamais exposées dans le détail, et elles sont souvent dépeintes comme des situations mineures d'un point de vue narratif. Il en résulte une distance, un détachement, voire une retenue constante dans la manifestation de leur sensibilité émotionnelle.

L'exploit physique et la violence sont au cœur de l'action dans les films à l'étude sans toutefois occuper de manière importante l'espace narratif. Le côté ludique l'emporte davantage. Mario est néanmoins encensé pour son talent de buteur et Fernand ridiculisé pour ses faiblesses en tant que gardien de but. Aussi, la bagarre est cruciale pour la représentation du sport. Les *Boys* se font rudoyer par l'équipe de joueurs forts et costauds de Méo dans *Les Boys I* et par ceux de l'équipe de Phil dans *Les Boys III*. Cependant, force est de constater que la vie de *gang* des *Boys* se présente moins comme une arène de lutte que comme un espace ludique. Les hommes y vivent une sorte d'utopie, enfermés dans un microcosme de vie idéalisé où tout tend à être festif, un monde en retrait des contraintes quotidiennes et des responsabilités personnelles et sociales. La *gang de chums* est en cela une forme d'exutoire masculin.

En effet, ce qui occupe et préoccupe les protagonistes de la *gang* concerne surtout le moment présent. Les conflits sont ponctuels. Le passé n'a pas d'importance. D'ailleurs, il n'y a que deux brefs épisodes de réminiscences. Dans *Les Boys III*, les joueurs de l'équipe projettent une vidéo souvenir pour le retour de Stan de la France, et la trahison de Julien dans *Les Boys II* est remémorée dans *Les Boys IV*. L'avenir, pour les *Boys*, se résume au prochain match de hockey. Cette volonté de s'ancrer dans le moment présent met en évidence une certaine forme d'insouciance, une innocence qui rappelle celle de l'enfance, alors que seuls le jeu et le plaisir comptent.

Dans le film *L'horloge biologique*, les problèmes sont aussi traités de façon plutôt légère. La question de la paternité n'est pas abordée dans le temps. Elle est ponctuelle. Sébastien, qui a un enfant, se demande comment concilier sa vie de père et son ancienne vie avec sa *gang de chums*. Paul attend la venue d'un enfant et cherche dans l'intervalle à satisfaire un besoin sexuel singulier : coucher avec une trentième fille avant la naissance de son enfant. Fred, quant à lui, ne veut pas d'enfant et cherche comment faire pour y échapper. Si leurs préoccupations semblent objectivement plus cruciales que celles des *Boys*, ils l'abordent avec la même légèreté, la même insouciance. Les conséquences potentielles de leurs actes sont complètement déniées, comme si elles n'existaient pas. Par exemple, Fred drogue sa blonde pour répondre à son propre besoin sexuel, sans jamais penser que celle-ci pourrait découvrir sa manigance. Ce petit jeu ressemble à un puéril mensonge d'enfant voué à être mis à nu, plus tôt que tard.

Les protagonistes des *gangs* semblent très peu concernés par la réalité sociale qui les entoure. En *gang*, ils vivent dans un ghetto, refermés sur eux-mêmes. La politique, par exemple, est à peine abordée. Il y a quelques allusions partielles aux référendums québécois dans *Les Boys I*. Dans *Les Boys II*, Bob explique ce qu'est le Canada à Laurent, un Français, dans un discours éthylique et confus alors qu'un verre de *shooter* représente chacune des provinces qu'ils doivent boire tour à tour. Leur environnement social apparaît comme un lieu

presque dépourvu de règlements et d'encadrements sociaux en dehors du cadre propre à leur ligue de hockey.

Ce caractère ludique contraste avec les principes organisationnels de base des groupes restreints ou des gangs de rue dont le pouvoir reste :

un principe structurant, inhérent à la famille, à la société, et aux organisations, imposé par la répression et/ou l'intériorisation des normes communément admises. Il se traduit à l'intérieur des groupes humains, par diverses formes d'autorité et à l'extérieur de ceux-ci par des manifestations de puissance²⁵⁶.

Ainsi, a contrario avec la réalité sociale, ces films de *gang* sont construits autour d'un espace essentiellement ludique où l'action s'y concentre avec quelques rares escapades dans les autres milieux de vie (le travail, la vie familiale et conjugale). Un espace ludique où il n'est question que de performances sportives, de blagues échangées en buvant de la bière entre hommes, en ressentant des émotions fortes par le biais de victoires arrachées par la force de la solidarité masculine. Un espace ludique où se vivent des situations comiques et dramatiques sans gravité, sans réelle incidence personnelle ou sociale et en l'absence des femmes, sauf celles sur lesquelles les hommes fantasment et jugent leur potentiel sexuel. Un espace ludique où ces hommes trouvent « une façon de s'affirmer en tant qu'homme²⁵⁷ », avec une identité masculine qui préconise d'autres valeurs que la virilité brute qui fonde les *gangs de rue*.

²⁵⁶ Didier ANZIEU et Jacques-Yves MARTIN, *La dynamique des groupes restreints*, Presses de l'Université de France (Coll. Quadrige. Manuels), 2000, p. 162.

²⁵⁷ Patrice CORRIVEAU, « La violence dans l'univers des gangs : du besoin de protection à la construction identitaire masculine », *art. cit.*, p. 129.

4.3 L'éthique de la *gang de chums*

4.3.1 La solidarité comme puissance

La solidarité des joueurs se manifeste dans les quatre films *Les Boys*, plus particulièrement dans l'ultime match. Dans chacun des films, les joueurs des *Boys* sont toujours engagés dans la poursuite d'un objectif commun.

Dans *Les Boys I*, Stan avoue sa faute. Sa dépendance au jeu l'a amené à trahir ses joueurs : « S'cusez-moi *Les Boys*. J'aurais dû vous prévenir avant. On fait pas ça à des *chums*. Je vous mérite pas ! » (1:18:45). Son repentir laisse entendre que leur amitié valait plus qu'une partie de poker. Les joueurs se solidarisent autour de Stan contre Méo, qui le menace. Ligués ensemble, ils remportent la partie ultime. Cette victoire permet à Stan de garder sa brasserie et ainsi, ensemble, ils peuvent poursuivre la vie qu'ils menaient au début du film, avant le commencement de cette aventure, c'est-à-dire tous réunis, heureux et insouciant.

Dans *Les Boys II*, l'équipe se retrouve en France. Les joueurs sont dépouillés de leurs affaires, bousculés dans leurs conditions de vie et leurs habitudes, en plus d'être confrontés à l'adversité. Si les joueurs des *Boys* ont été volés c'est parce que Julien, l'un des leurs, les a trahis. En effet, en échange de drogue, Julien, en déduit-on, a donné aux escrocs des informations privilégiées sur ses coéquipiers. L'exclusion du groupe représente pour Julien et les joueurs des *Boys* l'ultime punition pour cette trahison. Stan va jusqu'à lui retirer le logo des *Boys* sur son chandail. C'est là, selon l'expression faciale des *Boys*, le summum des condamnations. Cependant, l'équipe *Les Boys* forme un tout, et les joueurs sont solidaires les uns des autres. Ils vont donc accueillir Julien, repentant, qui les supplie de l'accepter de nouveau parmi eux. C'est cette réunion, autrement dit cette solidarité renouvelée, qui va leur permettre de gagner contre les Russes alors qu'en fin de partie, Bob cède sa place à Julien pour le tir de barrage. Les

acclamations solidaires de ses coéquipiers donnent à Julien, repentí et reconnaissant, la puissance de marquer le point gagnant.

Dans *Les Boys III*, une partie de l'équipe de Stan déserte *Les Boys* pour aller jouer pour l'équipe de Phil, un vil homme d'affaires. Ce dernier les achète littéralement en leur offrant des cadeaux et en leur faisant miroiter de belles promesses. Divisés, les joueurs se déchirent, ils se combattent jusqu'à ce qu'ultimement, dans un dernier revirement, ils se solidarisent à nouveau pour écraser Phil qui leur a tous menti. Dans *Les Boys I*, les joueurs se liguent pour gagner la partie contre l'équipe de Méo et permettre ainsi à Stan de garder sa brasserie. Tous les films de la série se terminent par la victoire d'un dernier match grâce à leur solidarité. En fin de soirée, tous réunis à la brasserie Chez Stan, ils fêtent leur victoire en réaffirmant leur appartenance à l'équipe.

Dans le quatrième film, alors que les coéquipiers sont dans un camp isolé dans les bois pour se solidariser, les joueurs sont plus divisés que jamais. À la fin de leur séjour dévastateur sur le plan de la communion de l'équipe, l'avion qui doit les ramener pour leur permettre de jouer contre l'équipe des légendes du hockey est très en retard. Dans la controverse et la désunion, une partie de l'équipe quitte le camp à pied en espérant trouver un moyen de revenir à temps pour l'ultime match alors que l'autre groupe reste sur place pour attendre le retour de l'avion. Les uns se perdent dans la forêt, les autres prennent l'avion qui s'écrase. Finalement, ils se retrouvent tous réunis, sains et saufs. La peur qu'ils ont ressentie à l'idée d'être divisés et séparés pour toujours par la mort leur fait prendre conscience de la valeur de leur union. Leurs divergences mises en évidence au camp perdent alors toute importance. Au bout du compte, leur solidarité rend possible leur rêve : jouer contre les légendes du hockey.

La solidarité consolide leur identité collective, et par conséquent elle leur procure une force et un pouvoir qui ne se reflètent pas dans leur identité

individuelle. Leur solidarité pallie leur faiblesse illustrée surtout par leur individualisme et leur appât du gain, puis les entraîne vers la victoire.

4.3.2 La solidarité comme tolérance

C'est par le partage des mêmes valeurs que la *gang* devient un lieu de tolérance. Dans les films *Les Boys*, la *gang de chums* est un amalgame de personnalités hétéroclites. Plutôt stable, la *gang* change peu au cours des films. Quelques joueurs partent, d'autres se joignent à l'équipe, mais le noyau demeure sensiblement le même et les spectateurs ont l'impression de revoir la même *gang* dans chaque film. Les différences et les particularités des individualités sont source de conflits et aussi de taquineries entre eux, parfois même féroces. Dans l'univers social réel, les différences donnent souvent lieu à des exclusions, à des rivalités, à des séparations, à des mesures de représailles, voire à des guerres. Dans les films *Les Boys*, toutes les différences, et elles sont nombreuses (capacités intellectuelles et sportives, revenu financier, scolarité, apparence physique, profession, *sex-appeal*, âge, orientation sexuelle), sont subordonnées à la solidarité masculine, à la *gang* qui possède son lot de valeurs d'équipe à défendre. Par exemple, les joueurs des *Boys* ne sont pas réputés pour être de grands athlètes. L'équipe gagne les matchs par leur solidarité plutôt que par la puissance de leur talent. Si certains joueurs se démarquent par leurs capacités physiques (entre autres Mario), pour d'autres se sont au contraire par leur incapacité. Par exemple Roger, un joueur qui se prétend toujours prêt à chausser les patins, mais que le moindre prétexte l'empêche de mettre les pieds sur la glace.

Les différences sont notoires aussi sur le plan intellectuel. Certains joueurs sont scolarisés; Jean-Charles est avocat, François, chirurgien, alors que d'autres occupent des emplois qui demandent peu de scolarisation. Marcel est agent de stationnement, Mario est garagiste, Popol et Stan gèrent la brasserie. Ces différences de statut social se reflètent forcément dans leurs revenus, leurs capacités à acquérir des biens, mais, de façon surprenante, ni la jalousie ni l'envie

ne sont représentées dans la série. Entre eux, ils essaient plutôt de tirer profit des connaissances et des capacités des autres : Ti-Guy appelle à la rescousse Jean-Charles pour qu'il l'aide à sortir de prison après une arrestation en état d'ébriété (*Les Boys I*). S'il n'y a ni envie ni jalousie envers ceux qui ont plus de capacités, il existe néanmoins un certain mépris, exploité avec humour, envers ceux qui ont peu de scolarité ou de moyens. Julien est un bouc émissaire. Il est souvent ridiculisé en raison de sa consommation de drogue qui lui aurait brûlé bien des cellules cérébrales. Dans *Les Boys II*, à l'aéroport, il est signalé par les chiens dépisteurs. Fernand est aussi objet de raillerie parce qu'il vit du Bien-être social et qu'il est un piètre compagnon. En effet, il est avare et passe son temps à faire des discours interminables que personne n'écoute ou à énumérer des statistiques insignifiantes qui exaspèrent ses coéquipiers. Pourtant, il est et demeure le gardien de l'équipe. Il est accepté tel qu'il est : il fait partie de *la gang*.

Pour tout ce qui concerne l'apparence physique, l'âge, le *sex-appeal*, les hommes avantagés ne sont pas jalouxés par les autres. Les joueurs des *Boys* taquent Mario parce que Sonia lui fait du charme (*Les Boys I*), mais aucun, même si la belle Sonia les intéresse, ne manifeste sa jalousie. Par contre, ceux qui sont défavorisés voient leurs tares exploitées, néanmoins toujours avec humour. Dans *Les Boys I*, Boisvert enlève la perruque de François pour le ridiculiser. Dans *Les Boys III*, Marcel annonce à Boisvert qu'il a été opéré avec succès pour les yeux (il louchait), puis les deux hommes vont à la rencontre de José Théodore. Le célèbre gardien de but regarde Marcel et l'identifie comme étant le joueur qui a les yeux qui louchent. Visiblement, l'opération n'a pas fonctionné, Boisvert rit, Marcel est insulté, mais c'est sans conséquence.

Même la différence d'orientation sexuelle est traitée avec tolérance. Jean-Charles est le seul homosexuel de son équipe. Son homosexualité est révélée, malgré lui, à la fin du premier film et il choisit de l'assumer. Jean-Charles est en froid avec son conjoint, Pierrot. Ce dernier se pointe au match ultime, alors que Jean-Charles se prépare à faire un tir de punition. Pierrot s'excite sur le bord de la

bande muni d'une pancarte sur laquelle il est écrit : Jean-Charles, excuse-moi ! Je t'aime ! Pierrot est efféminé et très expressif. La foule se moque de lui et de la situation qui implique Jean-Charles. Quant aux joueurs des *Boys*, ils sont sur le banc et comprennent alors que Jean-Charles est homosexuel. Ils sont tout d'abord abasourdis, puis Roger exprime son dégoût : « Dire que ça fait trois ans qu'on prend notre douche avec [lui] » (1:37:57). Bob réprimande Roger. Il lui demande de se taire, puis, appuyé par les autres coéquipiers, ils décident tous ensemble d'encourager Jean-Charles à marquer son but. Cet encouragement solidaire est le signe qu'ils l'acceptent parmi eux, que son orientation sexuelle ne change rien : il fait partie des leurs, gai ou pas. Dans *Les Boys II*, en route vers Chamonix, Jean-Charles fait la rencontre de Christopher qui deviendra son amoureux, et dans *Les Boys IV*, ils se marient. La cérémonie du mariage est cependant le prétexte pour faire plusieurs blagues à caractère homophobe. Par exemple, l'expression de dégoût grotesque des joueurs, en particulier celle de Fernand, est montrée au moment du baiser échangé par les mariés. Néanmoins, Jean-Charles et les autres s'accommodent de la situation et de cette particularité traitée comme une différence plus ou moins importante, et surtout pas comme une entrave à l'entière acceptation de Jean-Charles au sein de l'équipe. En effet, les différences relevées par les joueurs entre eux ne concernent pas des sujets très épineux, sauf peut-être pour l'homosexualité. Par exemple, les questions raciales et ethniques sont évitées. Il faut préciser que les joueurs sont très uniformes sur ce plan. En effet, ils sont tous des blancs assimilables à des Québécois de souche.

Manifestement, l'équipe *Les Boys* subordonne les divergences individuelles au profit d'un objectif commun supérieur dans lequel ils s'investissent tous : leur équipe de hockey. Ils le font tous même si certains joueurs adoptent une conduite tantôt douteuse, tantôt carrément illégale. Par exemple, Ti-Guy est prêt à presque tout pour vendre ses condominiums, toujours à l'affût de la moindre opportunité. Il tente de convaincre Mario (*Les Boys III*) d'en acheter un alors qu'il a tout perdu dans un incendie. De plus, il entre chez des gens âgés sans les avertir et les traite avec mépris. Il enferme leur petit chien dans l'armoire sous l'évier de la cuisine et

dénigre au passage leur décoration. De plus, Méo est un usurier qui n'hésite pas à user de violence physique pour se faire payer. Quant aux deux professionnels de l'équipe, ils ne sont pas aussi professionnels qu'ils en ont l'air. Jean-Charles, l'avocat, discute avec le procureur pour arranger à son avantage personnel des causes dans le but de terminer plus tôt pour ne pas manquer sa partie de hockey avec *Les Boys*. Grave manquement professionnel pour François aussi, le chirurgien, dont la mort de son patient sur la table d'opération est une bénédiction, car cet incident lui permet de se rendre dans les temps à sa partie de hockey. Enfin, dans *Les Boys III*, Julien donne de l'information privilégiée à des truands en échange de quelques grammes de cocaïne. Ce comportement passe très près de lui valoir le rejet définitif de l'équipe, mais après son repentir sincère, les joueurs des *Boys* lui donnent une seconde chance en disant que tous ont droit à l'erreur et à la possibilité de se reprendre. Les joueurs sont toujours réhabilités s'ils font partie de la *gang*.

Dans le cas des joueurs des *Boys*, la valeur fondatrice est l'équipe. Le film met à l'avant-plan le groupe et non pas les valeurs individuelles. Tout personnage qui a tenté de s'immiscer dans la *gang* des *Boys* pour poursuivre un intérêt personnel en a été exclu. Phil, dans *Les Boys III*, est le meilleur exemple. Il utilisait l'équipe pour servir ses intérêts personnels financiers. Lorsque sa stratégie a été mise à jour, il a été rejeté. Les valeurs à défendre pour le groupe sont toujours portées par des leaders. Dans le cas de l'équipe *Les Boys*, le coach, Stan, valorise la morale et fait respecter les règles, mais il y a aussi d'autres mentors d'appoint. Par exemple, Bob qui motive les troupes en leur parlant de la « force du mental²⁵⁸ ».

Dans le film *L'horloge biologique*, les leaders d'opinion et de mœurs dictent par leurs discours et leurs comportements les attitudes à adopter. Gosselin est un de ces leaders. Il fait valoir ses conquêtes et ses exploits sexuels (largement

²⁵⁸ Ce discours et cette expression sont devenus célèbres pour les admirateurs des films et des séries télévisées.

exagérés). Il fait la leçon à Sébastien, qui doit consulter sa blonde avant de prendre une décision. « Ouain mais c'est ton cash, elle a rien à dire. [...] Moi, ça marche de même. Moi, ma blonde a pas à savoir ce que je fais avec mon cash ! » (43:00). Une image que va tenter de transformer Sébastien en s'érigeant à son tour comme leader d'opinion, mais sans succès, car son discours va à l'encontre des valeurs de sa *gang*. Il y parviendra cependant en empruntant leur propre discours : « T'as une femme, un enfant, des responsabilités », lui rappelle Fred. « Pis ça, ça veut pas dire que je peux pas avoir de fun ! » (1:10:41).

La tolérance permet l'inclusion d'un plus grand nombre d'hommes, et ce nombre renforce la *gang*, ses valeurs et la crédibilité de celles-ci. Toutefois, la tolérance ne s'applique qu'aux valeurs prônées par la *gang*, sinon c'est l'exclusion du groupe.

4.3.3 La *gang* de chums et l'exclusion

Dans le film *L'horloge biologique*, le processus de normalisation se met en branle et procède par des moyens coercitifs pour uniformiser les membres de la *gang*. En cas d'échec, c'est l'exclusion. Les pertes peuvent être grandes pour l'exclu : perte identitaire, perte de soutien moral, solitude et adversité devant les femmes.

Dans *L'horloge biologique*, les membres de la *gang* de balle molle partagent des valeurs plutôt traditionnelles qu'ils défendent avec une certaine vigueur. Ils ne sont donc pas ouverts aux autres façons de vivre la masculinité. Bien au contraire, ils procèdent par l'exclusion des éléments perturbateurs qui font preuve de velléités face au changement. C'est ce qui arrive à Sébastien, qui essaie d'imposer un autre modèle d'homme, en l'occurrence le père moderne qui s'occupe de ses enfants, qui prend ses responsabilités familiales et qui éprouve de la considération pour sa conjointe, quitte à faire des concessions personnelles. Voyons comment procède le processus d'exclusion de Sébastien.

Nouvellement papa, Sébastien tente de concilier sa vie de *gang de chums* avec sa vie de famille, mais cela paraît de plus en plus irréconciliable. Sa *gang de chums* commence à le critiquer, notamment parce que sa paternité semble nuire à ses performances. Pour cette raison, ses coéquipiers l'isolent de plus en plus. Ils acceptent poliment son invitation à son épluchette de blé d'Inde, mais se moquent de lui une fois qu'il a le dos tourné. De son côté, Sébastien essaie tout d'abord de rallier ces deux pans de sa vie. Il exprime à sa femme, Justine, son désir de demeurer dans la *gang*. Il tente de lui faire comprendre très subtilement l'importance d'aller à la chasse avec sa *gang de chums*. Puis, Sébastien essaie du côté de la *gang*. Il tente de déloger le chef de *gang*, Gosselin, en lui faisant voir une autre façon de vivre : « Tu vas peut-être te rendre compte que bâtir quelque chose de solide avec une fille, ça peut être le fun aussi » (45:50). Mais Gosselin est inébranlable : « C'est quoi, là, tu voudrais qu'on mature, c'est ça ? [...] Moi, je tripe dans vie. Qu'est-ce que tu veux que je te dise, je fais pas semblant » (46:10). Toutefois, en jouant selon les règles de la *gang*, Sébastien parvient à ébranler le chef. Dans un bar, ce dernier essaie de séduire une jeune femme, mais il est rabroué. Sébastien s'essaie à son tour et il réussit. Il ne manque pas de le rappeler à Gosselin pour l'humilier. Sébastien ne reste cependant pas le chef de *gang* très longtemps. Sa femme le met à la porte en raison de son écart de conduite à son égard. Sébastien se voit alors contraint de choisir entre la *gang de chums* et la famille. Il choisit la famille. La *gang de chums* n'a pas fait preuve de tolérance envers lui. Au contraire, elle a poussé l'intolérance jusqu'à son exclusion.

La *gang* dans l'univers fictionnel de *L'horloge biologique* se confronte davantage au monde extérieur que le fait la *gang* des *Boys*, qui sont plus solidaires, les individualités étant subordonnées à la *gang*. Les valeurs défendues par la *gang* de *L'horloge biologique* sont celles d'une masculinité traditionnelle, davantage primaire, qui met de l'avant les « instincts » mâles. Dans le film, cette masculinité est symboliquement associée aux hommes des cavernes telles qu'ils sont représentés lors de quelques scènes. Les hommes des cavernes sont des chasseurs nomades et des pourvoyeurs, tandis que les femmes sont plutôt

sédentaires; elles s'occupent des enfants et restent à la caverne en attendant le retour des hommes avec la nourriture. La scène d'ouverture du film représente les protagonistes incarnant des hommes des cavernes, alors qu'ils partent tous pour la chasse, abandonnant derrière eux un seul homme, Sébastien. Celui-ci reste pour prendre soin de son enfant en compagnie des femmes. Cette image symbolique suggère que la conception de la paternité au XXI^e siècle (les pères qui s'occupent des enfants en bas âge) va à l'encontre des coutumes ancestrales, et par conséquent se positionne contre la nature instinctive de l'homme, en supposant que les hommes des cavernes, parce que non civilisés, agissaient forcément par instinct. Bien sûr, l'image se veut ironique et suppose qu'il faut évoluer. Ainsi, prendre soin de son enfant est tout à fait légitime pour un père. Néanmoins, ces images véhiculent une lecture essentialiste de l'Histoire qui met l'accent sur la différence sexuelle basée sur la nature : l'histoire est une pratique signifiante qui requiert l'assujettissement du corps pour créer des valeurs et des significations²⁵⁹.

Le film se conclut par l'exclusion de Sébastien, qui a adhéré à un autre groupe, celui des femmes et de la famille. Son ancienne *gang* est restée la même, sauf qu'elle s'est débarrassée de son élément perturbateur. Paul et Fred, qui choisissent les valeurs de la *gang*, ne seront pas sanctionnés positivement par la société pour leurs choix. En effet, ils sont représentés plutôt négativement. Néanmoins, ils pourront retrouver un lieu où ils seront acceptés : la *gang de chums*. Un lieu pour les hommes qui veulent vivre en retrait du monde moderne et non pas dans un univers où les femmes sont présentes et contraignantes parce qu'elles sont partie prenante des valeurs et des décisions.

Au final, la normalisation est moins exigeante pour *Les Boys* que pour Sébastien. Il leur suffit d'être fidèles et dévoués à leur équipe, de miser sur le plaisir, de vivre avec la *gang* en retrait de la réalité sociale et, d'une certaine façon, d'être tolérants et respectueux des autres membres de la *gang*.

²⁵⁹ Michel Foucault cité dans Judith BUTLER, *op. cit.*, 2005, p. 250.

4.3.4 La *gang de chums* et la résistance sociale

Comme vu précédemment, la normalisation réfère à l'uniformisation des individus envers une norme, laquelle est définie, par Judith Butler notamment, comme « une mesure et le moyen de production d'un standard commun²⁶⁰ ». La normativité se définit plutôt comme le processus de production de la norme qui « rend le champ social intelligible²⁶¹ », toujours selon Butler, et qui s'établit par des stratégies de pouvoir. Ainsi, les cinq films de *gang* participeraient d'une stratégie de pouvoir qui tend à rendre normative l'identité masculine traditionnelle en se posant comme une résistance aux changements sociaux, entre autres en s'opposant à des modèles identitaires plus progressistes à l'égard de la paternité.

Dans les fictions à l'étude, la *gang* joue un rôle de normalisation pour les membres des *gangs*. Ces films mettent en scène des *gangs de chums* dans une perspective à la fois traditionnelle, masculinocentriste et agissent à leur tour sur les spectateurs comme un processus de normativité. Le processus de normalisation et de normativité tourne sur lui-même, à l'intérieur des films, puis des films aux spectateurs, et finalement des créateurs et artisans qui réalisent des fictions filmiques en réitérant ces mêmes valeurs, bloquant ainsi les espaces de changement.

Le film *L'horloge biologique*, qui met en scène une crise de la masculinité, en est un bon exemple. Au départ, les protagonistes ne se demandent pas s'ils ont la possibilité ou non d'être père, ils ressentent la pression de devoir l'être. Fred, en parlant de sa relation de couple, dit : « J'ai l'impression que ça fait quatre ans que je suis sur les breaks, je commence à être à bout en estie ! » (8:54), car sa conjointe Marie désire des enfants. Fred ne souhaite pas avoir d'enfant pour le moment. La paternité est par conséquent présentée comme une expérience mitigée. Si Sébastien devient *gaga* devant son fils, il est aussi contraint à plusieurs sacrifices. Des sacrifices que pressentent aussi les deux autres protagonistes et sur la base desquels ils vont au bout du compte refuser la paternité, car ce serait

²⁶⁰ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 67.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

pour eux la fin de leur vie sexuelle et de leur liberté. Il n'y a pas vraiment de remise en question du choix de la paternité ici. Par contre, le film interroge la manière dont il faut être père. Devant les deux modèles, les deux protagonistes (Paul et Fred) se rabattent sur l'identité masculine traditionnelle, même si elle n'est pas valorisée à première vue. Les hommes sont présentés comme perdants ou perdus. S'ils se normalisent avec la *gang de chums*, ils seront socialement désignés de manière négative, et s'ils rejettent la norme, ils perdront leurs repères identitaires.

En effet, l'image de la *gang* reste négative dans *L'horloge biologique*. Misogyne, Gosselin est ridiculisé et représenté comme un goujat. De plus, à la fin du film, Fred apparaît immature au bras d'une très jeune femme bien qu'il ait l'air de flotter tellement il est léger, libéré du poids des responsabilités qui incombent aux hommes de son âge et libéré, surtout, d'une femme qui le contraint à avoir des enfants. « Elle a 32 ans, là, ça fait qu'elle veut des flots, la, la » (55:25). Quant à Paul, il est ridicule et pathétique avec son jouet qu'il apporte à son enfant en croyant ainsi être allé jusqu'au bout pour se faire pardonner d'avoir menti à sa conjointe. La mère interdit au père l'accès à l'enfant, mais contre toute attente, il en est très heureux. Toute la charge négative que son comportement suscite ne parvient pas à ternir sa joie de demeurer un homme, un vrai, libre des responsabilités aliénantes de la paternité moderne. Si ces deux hommes sont heureux, Sébastien, qui a choisi une forme de paternité qui ne s'inscrit pas dans la norme traditionnelle, se confond avec sa conjointe jusqu'au point d'agir exactement comme elle. Sébastien n'a donc plus d'identité (masculine) propre. Son choix ne semble pas lui offrir de plaisir « galvanisant » comme celui ressenti par Fred devant les danseuses nues, ou Paul devant les femmes de ses fantasmes.

Cette conclusion du film n'est certes pas une ode aux valeurs masculines traditionnelles, mais elle est encore moins une invitation à un changement de paradigme identitaire masculin. En ce sens, le film agit en quelque sorte comme une résistance sociale. Dans son article sur l'analyse rhétorique des discours

portant sur la crise de la masculinité, Francis Dupuis-Déri²⁶² explique que l'enjeu de ces crises en est un beaucoup plus politique que psychologique, car la masculinité est une identité politique avant tout. Il arrive à la conclusion que les crises de la masculinité sont une forme de résistance sociale. Appuyer un discours qui proclame d'aider les hommes parce qu'ils souffrent psychologiquement en raison des femmes et des féministes, détourne l'attention des véritables enjeux qui sont de l'ordre des comportements, des attitudes et des actions à l'endroit des femmes, plutôt que du ressenti.

Il se dégage aussi de l'ensemble des films *Les Boys* une identité masculine traditionnelle cautionnée également par le plaisir. De fait, le désengagement des hommes par rapport aux responsabilités sociales apparaît comme une sorte de résistance sociale au changement. Dans la série, la *gang de chums* en tant que symbole apparaît comme une oasis, une forme d'utopie, au sens d'un paradis perdu. Une oasis, car la vie est représentée comme une traversée du désert avec ses responsabilités, ses contraintes et ses devoirs, alors que la *gang* symbolise un espace ludique où les hommes peuvent oublier la « réalité » (fictive) pour se concentrer sur le plaisir (jouer, boire, regarder et flirter avec les belles femmes). Ces oasis sont pour eux des intermèdes salvateurs.

La *gang* est également un paradis perdu, car les moments passés entre eux rappellent un temps antérieur, assimilable dans les films étudiés à l'adolescence. Un temps révolu, celui de l'irresponsabilité de soi, ou de sa responsabilité partielle, du plaisir grégaire d'être en groupe, d'une lente et douce émulation, de la découverte des mystères et des dangers qui relèvent souvent de la sexualité. Un paradis apparenté à l'adolescence, qui n'a pas réellement existé, mais qui était

²⁶² Francis, DUPUIS-DÉRI, « Le discours de la » crise de la "masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », dans *Recherches féministes*, vol. XXV, n° 1 (2012), p. 89-109.

porteur de tant de promesses, si bien que ces hommes de *gang* ne parviennent pas à les actualiser dans leur « réalité ».

La solidarité et la tolérance, valeurs essentielles pour les *Boys*, sont les normes auxquelles les membres de la *gang* doivent se soumettre pour jouir de cette oasis à l'abri des frontières de la « réalité ». Contrairement à *L'horloge biologique*, l'identité masculine n'est pas interrogée pas plus qu'elle n'est remise en question, ni même mise en péril. Elle n'est pas non plus flamboyante, néanmoins tout est mis en scène dans une perspective masculinocentriste stéréotypée, peu valorisante et valorisée. En effet, ce sont des hommes qui évoluent dans un univers d'hommes, qui jouent au hockey, qui boivent de la bière et qui sont peu engagés socialement et personnellement. Ce sont des hommes qui, essentiellement, cherchent le plaisir et parlent des femmes exclusivement dans leur rapport à la sexualité.

4.4 Gang, sexe et femmes

4.4.1 Femmes : faire-valoir et levier humoristique de la narration

Dans les films à l'étude, les *gangs* sont masculines et aucune femme n'occupe de premiers rôles. Certaines femmes participent toutefois à des intrigues secondaires, voire tertiaires. Dans la série *Les Boys*, quelques femmes ont des rôles récurrents. Brigitte et Sylvie, les conjointes respectives de Mario et Fernand, sont présentes dans *Les Boys I, III et IV*. Dans *L'horloge biologique*, trois femmes sont les conjointes des trois protagonistes. Elles évoluent cependant en marge de la *gang*. Elles apparaissent brièvement lors d'une fête chez Sébastien, lors de laquelle les hommes de la *gang* et leur conjointe sont réunis, ainsi qu'à l'hôpital au moment de la naissance de l'enfant d'Isabelle et de Paul.

Ces femmes travaillent et sont affirmées. Elles sont jeunes, plutôt jolies et elles arborent une allure émancipée. Elles ne semblent pas attirées à la maison

pour y faire le ménage, ou pour prendre soin des enfants et s'occuper du bonheur de leur mari, comme pour le modèle traditionnel. Pourtant, et paradoxalement, quand elles sont représentées, elles le sont surtout à la maison et seule, sinon presque exclusivement en contact avec leur partenaire. Les femmes sont aussi représentées comme responsables, particulièrement en comparaison de leur conjoint. Le contraste est frappant au point d'entraîner le rire du public, qui voit des hommes ne pas se comporter comme ils le devraient, selon le point de vue des femmes, porte-étendard de la norme. Les femmes sont, pour leur part, fidèles et responsables; elles ne pensent pas sans cesse au sexe. Elles ne s'interrogent pas non plus sur quoi que ce soit. Elles représentent et suivent la ligne de conduite comme si cela leur était facile, voire naturel. Ainsi les femmes semblent modernes, pour peu qu'elles soient entre-aperçues, mais la façon de les représenter s'avère confondante. En effet, il y a si peu d'espace filmique et narratif qui leur est accordé, à l'image même de l'espace qu'elles occupent (occupaient) dans la sphère sociale (autrefois). Il n'y a pas d'accès à leur façon de vivre, à leur quotidien, à leur préoccupation pour contrebalancer cette impression.

Le phénomène équivalent se produit pour les hommes, c'est-à-dire qu'ils sont aussi présents dans les fictions qu'ils le sont dans le modèle traditionnel social. Les espaces filmique et narratif leur sont non seulement alloués, mais aussi réservés. Malgré l'apparente modernité des hommes (ils sont en union libre, ils s'occupent des enfants, ils suivent des cours prénataux), ils évoluent dans un cadre traditionnel : ils sont en activité, ils poursuivent des quêtes, et, bien sûr, ils occupent l'espace social et ils vivent le plus souvent en dehors de la maison. De plus, presque toute l'attention se concentre sur eux dans les fictions à l'étude, ce qui leur confère une plus grande importance, donc un plus grand intérêt.

Dans les films *Les Boys*, quelques femmes gravitent directement autour de la *gang*, sans être nécessairement les conjointes. Dans *Les Boys I*, Sonia, la jeune et jolie serveuse de la brasserie, veut séduire Mario et avoir avec lui une relation sexuelle. Elle n'y parvient pas, car si Mario a déjà trompé abondamment sa

femme, il ne peut trahir sa *gang* en manquant sa partie de hockey. Sonia représente la fille sexy, entreprenante et avec du caractère, qui aime la sexualité et qui est célibataire. Le modèle de la jeune femme sexuellement émancipée apparaît ainsi plus « moderne », mais notons que cette modernisation du modèle féminin reste lié à la sexualité et au pouvoir érotique féminin. Le personnage de Karine est un autre exemple. Karine est une jeune et jolie femme qui désire « passer à la télévision ». Pour ce faire, elle essaie de persuader Bob (le producteur) de lui donner sa chance. Elle tente de le convaincre en échange de rapports sexuels. Cette stratégie fonctionne plus ou moins bien, puisque Bob est plutôt intéressé par sa *gang* et sa partie de hockey. Il faut toutefois ajouter que Bob n'a pas besoin d'elle pour ses projets et ses entreprises. Karine est par conséquent représentée comme une femme envahissante, manipulatrice et opportuniste, qui use de ses charmes féminins (érotiques) pour atteindre ses objectifs. Il s'agit là d'un stéréotype féminin souvent exploité en fiction et d'un modèle traditionnel, car si cette femme fait preuve de détermination (elle est prête à tout), elle demeure néanmoins totalement dépendante des hommes pour atteindre le but visé. De plus, son pouvoir repose uniquement sur son potentiel érotique. Au contraire, le pouvoir des hommes est mercantile et la sphère sociale dans laquelle il se manifeste n'est pas à l'avantage des femmes.

Quant à Brigitte, la femme de Mario, bien qu'elle voit arriver Sonia et son mari ensemble, elle accepte naïvement, pour ne pas dire sottement, les explications boiteuses de Mario pour justifier son retard. Après tout, Sonia est recouverte d'huile à moteur explicitant clairement qu'elle a eu des échanges physiques avec Mario, un garagiste, lui-même taché d'huile. Brigitte ne voit rien, ou plutôt ne veut rien voir. Elle annonce à Mario qu'elle est enceinte. Ce dernier est simplement ravi et il ne semble pas avoir de problème moral avec sa conduite. Il agit selon ses propres valeurs, et pour lui, la relation sacrée n'est pas avec son épouse, mais bien avec sa *gang de chums*. Brigitte est campée dans un rôle de femme naïve qui attend son mari à la maison. Elle est celle qui s'habille de façon sexy pour faire plaisir à Mario, celle qui subit le revers de ses infidélités sans

même comprendre ce qui se passe. Cette même Brigitte se transforme au fil des films et passe de la jeune mariée naïve à la femme mariée plus revancharde qui veut tout contrôler, une autre forme de stéréotype féminin.

Dans *Les Boys III*, Brigitte décide effectivement seule des activités de leur fils. Elle agit envers et contre tous les choix de Mario : le fils fait du ballet, une activité jugée homosexuelle pour les garçons, et inadmissible pour Mario. C'est aussi elle qui décide si oui ou non, Mario peut aller en retraite avec *Les Boys (Les Boys IV)*. Le changement d'attitude de Brigitte laisse croire à un changement de mentalité, si ce n'était que sa nouvelle personnalité est un stéréotype répandu et tout aussi négatif que la jeune fille naïve et sexy qu'elle était : la revancharde castratrice, et pour cette raison, en perte de pouvoir érotique. Ainsi, il semble n'avoir que deux modèles pour la représentation de la femme qui s'inscrivent dans deux stéréotypes féminins : la jeune femme célibataire et sexy ou la femme mariée et revancharde.

Dans *Les Boys II*, les femmes sont des Françaises et les portraits présentés diffèrent quelque peu. D'emblée, Violette, dont Stan tombe amoureux, ne correspond pas aux canons de beauté habituels : jeune, mince et sexy. Stan, qui lui fait pourtant la cour, craint d'avoir perdu son « savoir-faire » avec les femmes. Violette l'attend patiemment, respectant la convenance traditionnelle de l'homme qui désire, et de la femme qui se laisse désirer, jusqu'à ce qu'elle prenne les choses en main et embrasse Stan. Leur idylle prend le pas sur sa relation de *gang* pour le temps d'un film. À la fin du film, Stan ne revient pas avec *Les Boys* au Québec. Dans *Les Boys III*, son retour est acclamé par les joueurs et son aventure amoureuse française dénigrée tant par sa *gang de chums* que par lui-même. La *gang de chums* reprend alors ses droits « naturels » sur la vie amoureuse de ses membres. Une autre femme, Corinne, gravite autour de la *gang*. Elle correspond davantage aux standards de beauté que Violette, mais elle montre toutefois une facette peu représentée par des femmes québécoises. Elle est sexuellement libérée, un peu à l'instar de Sonia, bien qu'elle soit mariée. Corinne désire

sexuellement Bob. Elle souhaite, d'une part, expérimenter de nouvelles positions pour pimenter sa vie sexuelle et, d'autre part, elle veut rendre jaloux son mari Laurent. Bob est le seul qui prend réellement des risques dans leur aventure, car si Laurent apprend que Bob couche avec sa femme, il pourrait devenir très violent envers lui. Finalement, Laurent va s'avérer plutôt reconnaissant envers Bob d'avoir redonné de la vigueur à son couple en couchant avec sa femme.

Ces deux portraits de femmes françaises apparaissent peut-être légèrement plus émancipés, plus modernes sur le plan sexuel et amoureux. Mais est-ce vraiment le cas ? N'est-ce pas dû au simple fait qu'elles occupent un rôle qui exige plus de développement de leur personnalité et des situations dans lesquelles elles sont davantage impliquées ? Les autres femmes représentées dans les trois autres films des *Boys* et dans le film *L'horloge biologique* ne font que graviter autour de l'univers des hommes alors que ces deux femmes sont ancrées dans l'univers masculin.

Dans *Les Boys III*, le film se décline en plusieurs intrigues. Les femmes n'ont bien sûr aucun rôle majeur dans l'intrigue principale au cours de laquelle Phil tente de ravir la brasserie à Stan. Si elles sont impliquées dans les intrigues secondaires et tertiaires, ce n'est pas non plus à titre de protagonistes. Ti-Guy et Chantal tombent amoureux. Cette intrigue tertiaire a des enjeux et des rebondissements mineurs. Cela dit, il est surprenant de constater que Chantal, qui joue pour *Team Canada*, une équipe sportive d'élite, se fait littéralement aspirer par l'univers de Ti-Guy. Son passé, c'est-à-dire sa propre *gang de filles*, son équipe prestigieuse, ses séances d'entraînement et ses objectifs antérieurs ne semblent plus exister une fois qu'elle rencontre Ti-Guy. Désormais, sa vie se résume à suivre son nouvel amoureux. Elle assiste à ses parties de hockey comme simple spectatrice et l'accompagne à son travail. De femme d'action impliquée dans un sport d'élite, elle devient une simple partisane qui n'a plus d'autre intérêt que de se dévouer à son amoureux. Sa personnalité s'efface du moment qu'elle devient la « blonde » de Ti-Guy. L'homme n'est donc pas ici

soumis à l'univers des femmes, mais il soumet plutôt la femme à son propre univers. Il s'agit là d'un autre argument qui renforce l'idée d'une représentation traditionnelle des femmes dans la série *Les Boys*.

Une autre intrigue tertiaire implique Lisette et son mari, Fernand. Ce dernier veut retrouver sa place au sein de l'équipe des *Boys* après qu'elle l'ait cavalièrement laissé tomber (*Les Boys III*). Lisette se met au service de Fernand, afin de l'aider à réintégrer l'équipe. Elle rencontre Stan et prétend que Fernand est une victime de Phil. Ce dernier, démoli par son exclusion de l'équipe des *Boys*, a tenté de se suicider. Elle convie alors Stan à réhabiliter Fernand pour ne pas avoir sa mort sur la conscience. Pour s'assurer de le convaincre, elle va jusqu'à lui offrir ses « services personnels ». Cette proposition générale prend évidemment et volontairement une connotation sexuelle. Cette séquence du film est construite pour faire rire et ne tient absolument pas compte de la cohérence du personnage de Lisette. La blague fonctionne en raison de certains référents culturels. Parmi tous les services possibles que pouvait rendre Lisette à Stan, y compris les services sexuels, ce dernier choisit de lui faire faire son bas de pantalon. C'est le premier effet de surprise qui suscite le rire. Mais il y a aussi un autre niveau de lecture de cette blague qui participe au rire des spectateurs. Si la construction du drame est l'échec des bons sentiments, le rire se bâtit sur l'échec des vanités et se conclut donc, généralement, par l'humiliation d'un ou des personnages impliqués. « La comédie est à la tragédie ce que le grotesque est au sublime, la bête à l'ange, l'ombre au soleil²⁶³ ». Ce sera le cas de Lisette. Si Stan choisit de faire faire son bas de pantalon plutôt que de réclamer un service sexuel, ce n'est pas par respect pour Fernand et sa femme. C'est davantage parce que Lisette ne suscite chez lui aucun désir sexuel. En effet, elle ne correspond pas aux stéréotypes de la femme désirable : elle n'est ni jeune ni sexy. Donc, première humiliation, Lisette n'est pas assez désirable. L'autre effet comique provient de la décharge d'une tension créée par une appréhension. Entre l'offre de Lisette et le choix de Stan naît une tension chez les spectateurs. Guidés par le dialogue et les images (Lisette est aux pieds

²⁶³ Yves LAVANDIER, *La dramaturgie, op. cit.*, p. 336.

de Stan), les spectateurs s'attendent à voir une fellation. Il n'en est toutefois rien, Lisette n'est pas en position pour faire un acte sexuel, mais plutôt pour effectuer un bas de pantalon. Les spectateurs en appréhension, retenant leur souffle, sont soulagés lorsqu'ils constatent qu'il ne s'agit pas d'une fellation. Déchargés de leur tension, ils éclatent de rire. Il s'agit d'une seconde humiliation pour Lisette, car l'appréhension s'est créée parce que les spectateurs ne veulent pas voir cette femme faire une fellation. Pour que les spectateurs désirent voir cette scène sexuelle (le voyeurisme aurait remplacé l'humour), au lieu de l'appréhender, il aurait fallu que Lisette soit une jeune femme sexy. Dans les circonstances, l'humour qui est suscité par l'humiliation ne met en cause que l'allure physique de la femme; celle de l'homme importe peu. Par contre, la blague repose sur deux images stéréotypées des femmes : le sexe symbole et la femme mariée non désirable.

De plus, le service retenu par Stan, bien qu'il ait été choisi pour rendre crédible la blague, place néanmoins la femme à genoux, au pied de l'homme, c'est-à-dire dans une position d'humiliation. Mais aussi, parmi tous les services que cette femme pouvait rendre, celui retenu est de faire un bas de pantalon, une tâche associée traditionnellement à la femme. D'ailleurs, par contraste, sur le plan iconographique général, les « petites » couturières sont généralement représentées à genoux, alors que les « grands » tailleurs, essentiellement des hommes²⁶⁴, sont représentés debout prenant plutôt la mesure des bras des hommes. Une femme qui, pour sauver son mari, s'abaisse jusqu'à se mettre à genoux aux pieds d'un autre homme ne choque pas. Au contraire, cela fait rire des milliers d'hommes et de femmes québécois. Cette image met en évidence l'utilisation de deux types de corps féminin mis au service des hommes : celui qui fait fantasmer et celui qui fait rire. Noël Burch et Geneviève Sellier illustrent bien

²⁶⁴ Les grands couturiers reconnus internationalement sont surtout des hommes, Coco Chanel : Christian Lacroix, Gianni Versace, Karl Lagerfeld, Paco Rabanne, Pierre Cardin, Yves St-Laurent, Christian Dior.

cette différence dans la construction du féminin et du masculin, celle du pour-soi pour les hommes et du pour-autrui pour les femmes²⁶⁵.

Dans une autre intrigue, Bob rencontre Sylvie, une ancienne conquête qui se promène au parc avec sa petite fille. Bob croit qu'il est le père de cette enfant et souhaite entrer dans sa vie. Au départ, seule la mère l'intéressait comme ancien flirt, et non pas l'enfant. Puis, la situation s'inverse : la mère ne l'intéresse plus, mais la fille, oui. Maintenant qu'elle a 8 ans, il veut reprendre le temps perdu au cours duquel la mère a pris soin seule de l'enfant. Alors que c'est Bob qui veut entrer dans la vie de ces deux personnes, ce sont elles qui entrent dans la sienne. En effet, après leur rencontre, Sylvie et sa fille se présentent aux parties de hockey pour encourager Bob et son équipe. Elles entrent dans l'univers de Bob. De plus, tout paraît facile. Bob décide de s'impliquer au moment qui lui convient : il achète des cadeaux et le tour est joué ! L'ouverture dont fait preuve la mère est déconcertante. Le récit suggère que l'importance du père (l'homme) est tel, que sa présence, peu importe le contexte, mérite attention et considération au-delà de la valeur de la mère (femme). Il appert que Sylvie s'est débrouillée seule par la force des choses. Maintenant que le père est là, il prend la place qui lui revient d'office : il incarne alors le pouvoir et devient, par là-même, le centre de l'attention.

Dans *Les Boys IV*, Valérie, la conjointe de Popol, lui offre une bague de la coupe Stanley en guise de bague de fiançailles symbolique. Popol la perd et il est très inquiet de la réaction de Valérie. De quoi a-t-il peur exactement ? De sa colère ? Qu'elle le quitte ? Que leur belle entente se termine ? Rien n'est précisé dans le récit, mais cette intrigue (qui est compréhensible et qui fonctionne) doit forcément s'appuyer sur des référents communs. Le stéréotype de la femme qui se plaint, qui revendique, ou qui est fâchée, est une figure narrative négative et récurrente, essentiellement associée à la femme mariée, qui, avec l'usure, perd son sex-appeal. C'est le cas de Brigitte, par exemple, et aussi de la femme (l'ex-

²⁶⁵ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 125.

femme) du policier Boisvert. Heureusement pour Popol, en retrouvant la bague juste à temps, sa femme peut préserver son aura de jolie femme sexy, mais la menace est posée. Éventuellement, Valérie pourrait ou pourra devenir cette autre femme : la revancharde.

Aussi, Lisette, Brigitte et Valérie sont impliquées dans une séquence de bouche à oreille où chacune appelle la suivante en grossissant toujours les conséquences de la mésaventure de leurs conjoints et joueurs des *Boys* perdus dans les bois, alors qu'ils sont partis en retraite pour consolider l'équipe. Le gag est drôle bien qu'il se fasse aux dépens de deux idées préconçues et stéréotypées : Les femmes ont tendance à dramatiser les situations et les hommes à les minimiser. Ces deux postures opposées ont pour conséquences de faire ressortir chez les hommes leur héroïsme, car en minimisant le danger ils trouvent le courage de l'affronter, et lorsqu'ils « passent au travers », ils en ressortent grandis comme des héros. Dans le cas des femmes, la dramatisation de leur mise en scène met l'accent sur leur vulnérabilité, une caractéristique associée « naturellement » à la féminité dans la tradition phallogcentrique. Françoise Héritier met en lumière ces « systèmes conceptuels et les systèmes langagiers [qui] sont fondés sur [d]es oppositions binaires²⁶⁶ ». Elle cite aussi des catégories de binôme dont le premier est associé aux hommes « actif/passif, rapide/lent, fort/faible, courageux/peureux²⁶⁷ » et elle ajoute que « les valeurs portées par le pôle masculin sont considérées comme supérieures²⁶⁸ ». Dans cet exemple, les femmes des *Boys* sont aux prises avec des situations qu'elles ne peuvent gérer puisqu'elles sont vulnérables, et c'est la raison pour laquelle les hommes viennent les prendre en charge.

En conséquence, les femmes participent peu aux intrigues parce qu'elles demeurent principalement les faire-valoir des hommes; elles servent, dans les exemples énoncés précédemment, au développement de blagues orales ou

²⁶⁶ Françoise HÉRITIER, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, op. cit., p. 36.

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

situationnelles qui servent bien le genre de la comédie. Ce constat est si ancré dans la culture qu'il n'est plus visible. Par conséquent, il n'est jamais dénoncé. La légitimité de réaliser un film mettant en scène des *gangs* de gars justifie donc à la fois l'oblitération des femmes à l'écran dans des premiers rôles (ou rôles d'importance sur le plan narratif) et leur représentation stéréotypée qui sert le fantasme érotique auquel elles sont généralement associées. Donc, si elles sont sexy, elles rendent possible le fantasme (masculin) à l'écran, dirait Mulvey; si elles sont ridicules, elles permettent de faire rire le public tout en se ridiculisant elles-mêmes.

Une blague n'est jamais cérébrale; le public rit parce que le contenu fait écho à un savoir auquel il peut se référer. Une blague ne fonctionne pas en procédant à une analyse des effets pervers de l'utilisation des stéréotypes. Ces portraits négatifs de femmes sont toutefois pervers à plusieurs niveaux. Tout d'abord, parce que les hommes s'égratignent passablement aussi dans leurs blagues, faisant preuve d'autodérision. Ce constat (nous rions des femmes, mais nous rions aussi de nous, les hommes) se présente comme une excuse pour le faire et une autorisation à poursuivre cette pratique. La perversité de la blague et du rire provient du fait que l'autodérision est sous le contrôle d'autorités masculines. Majoritairement, ce sont des pouvoirs masculins qui sont aux commandes des films, et quand ce n'est pas le cas, la culture populaire est si fortement imprégnée de l'emprise traditionnelle que ce sont les mêmes stéréotypes qui sont véhiculés. En effet, le point de vue féminin indépendant et l'autodérision féminine sont peu représentés sur les écrans et ne circulent pas dans la culture populaire. Le point de vue culturel populaire est masculinocentriste et les référents culturels sont de nature traditionnelle.

4.4.2 De l'usage des femmes

Le rapprochement entre les femmes et la sexualité est éloquent dans tous les films du corpus à l'étude. De fait, elles y sont presque réduites au sein de la représentation. Toutefois, dans le rapport à la *gang*, il semble se pointer une piste

de changements. En ce qui a trait à l'apparence physique des femmes représentées, il n'y a rien de nouveau. Seules les jeunes et jolies femmes sont montrées dévêtues. Dans *Les Boys I*, Brigitte est vêtue d'un déshabillé sexy, Sonia apparaît en soutien-gorge et Carole, la vedette de Bob, est montrée en justaucorps, accompagnée par d'autres femmes vêtues comme elle. Dans *Les Boys II*, Corinne est montrée en pleines relations sexuelles (ses seins sont entre-aperçus), alors que Violette, dont le corps est moins harmonieux selon les standards actuels, est représentée de façon très prude. Elle n'est d'ailleurs jamais montrée en action bien qu'elle ait des relations sexuelles avec Stan. Dans *Les Boys III*, Chantal est représentée en robe de soirée et à demi nue, après ses ébats sexuels avec Ti-Guy. Brigitte, couchée dans le lit d'eau de Boisvert, est également représentée les seins nus. Le potentiel érotique sert essentiellement la zone spectacle, mais parfois il est montré comme une arme de négociation. Par exemple, Brigitte porte un déshabillé sexy dans le but de retenir Mario à la maison et Karine veut soutirer un emploi à Bob.

C'est par l'évolution de la représentation des serveuses au gré des quatre films que l'essentiel des changements se fait remarquer. En effet, chacun des quatre films met en scène sa serveuse : Sonia (*Les Boys I*), Violette (*Les Boys II*), Nancy (*Les Boys III*) et Valérie (*Les Boys IV*) sont les serveuses du bar Chez Stan, à l'exception de Violette qui possède son propre restaurant en France. Dans *Les Boys I*, Sonia représente un stéréotype de la serveuse aguichante qui aime le sexe et qui ne s'en laisse pas imposer, du moins en apparence, car elle a tout de même besoin d'un homme pour la défendre. Par exemple, quand Boisvert a un geste déplacé à son endroit (il lui prend les fesses), elle tente de le remettre à sa place, mais c'est effectivement un homme, François (vaguement amoureux d'elle comme ils le sont tous), qui frappe Boisvert pour la défendre.

Violette n'a pas le même profil que Sonia. Elle est plus âgée, moins sexy, et n'émoustille pas les joueurs des *Boys* outre Stan, qui est amoureux. Il semble bien que l'attirance strictement sexuelle ne puisse être associée à d'autres femmes

qu'aux sexes-symboles. En effet, il semble n'y avoir qu'un seul modèle de représentation de la femme sexuellement attirante dans les films québécois les plus populaires : elle doit être jeune, belle, mince et sexy. Je définis le terme « sexy » par une femme présentant des atouts féminins soit mis en valeur, soit indéniables, lesquels s'accompagnent d'attitudes tantôt aguichantes, tantôt ingénues et auxquelles l'ensemble de sa personnalité (s'il y en a une de développée par le récit) se subordonne. Le fait d'avoir choisi Violette, cette femme au physique « hors norme », n'est pas négligeable comme tentative d'ouvrir le spectre des représentations des femmes susceptibles de susciter un intérêt amoureux, à défaut de susciter un intérêt sexuel.

Nancy est la serveuse dans *Les Boys III*. Elle occupe exactement le même rôle que Sonia. Elle est jolie, dévouée, moins jeune et moins sexy que Sonia, mais les joueurs des *Boys* l'aiment bien et ils font preuve de respect à son égard (personne n'ose lui pincer les fesses). Cette nuance dans l'attitude des joueurs des *Boys* est-elle liée au plus faible potentiel érotique que propose le personnage de Nancy ou plus favorablement à l'évolution, dans la réalité sociale, des mentalités que peuvent représenter les hommes dans le film ? Après tout, *Les Boys III* sont présentés en salle quatre ans après le premier film et il est possible que des changements sociaux se soient opérés, ou encore que la volonté de mettre en scène de nouvelles configurations de personnage ait atteint les sommets de la chaîne de production...

Je serais tentée de croire que la société a changé sur le plan des rapports entre les hommes et les femmes au fil des ans et que ces changements sociaux teintent les films, du moins dans ce type de représentation. L'analyse du personnage de Boisvert au gré des films permet de penser qu'il y a effectivement eu une adaptation du discours et des mises en scène filmiques en ce qui a trait au traitement des femmes à l'écran. Dans *Les Boys I*, Boisvert se permet de prendre les fesses de Sonia et de lui dire : « Je prendrais une poitrine, mais elle est pas sur le menu » (39:02). Dès le deuxième film, Boisvert est moins présent. Son temps

écran se réduit de film en film. Il n'a plus l'espace pour exprimer ses grossièretés comme si le récit filmique évacuait ce type de personnage, et ce faisant, ce type de « regard » envers les femmes. Mais s'agit-il réellement d'un changement de mentalité à l'égard du traitement des femmes, ou n'est-ce pas plutôt que le machisme se raffine et qu'il devient plus subtil ? Les femmes sont encore essentiellement réduites à leur potentiel sexuel dans les films québécois les plus populaires. La transformation de Boisvert peut illustrer un autre changement : la réhabilitation du stéréotype du policier, à la fois peu intelligent et machiste.

Le premier argument en faveur de cette transformation de Boisvert est le suivant : c'est l'unique personnage qui se transforme au fil des films en faisant usage de son intelligence, mais aussi en devenant chaque fois un meilleur policier. Par exemple, dans *Les Boys II*, Boisvert joue les chevaliers servants en défendant l'honneur d'une femme que son mari jette à la rue, en la frappant et en l'injuriant. Boisvert prend la défense de la femme et frappe le mari jaloux qui s'avèrera être aussi un policier à Chamonix. Cette séquence insiste sur le savoir-vivre des policiers québécois en comparaison à celui des policiers français, non moins réputés pour être machistes. Si Boisvert apparaît comme un bon samaritain, un bon policier même en civil, l'image de la femme (c'est une Française) n'est pas épargnée. Personne ne lui prend vulgairement les fesses comme si elles étaient une propriété publique (en référence au premier film), mais son conjoint se permet de la traiter de salope en raison de sa tenue vestimentaire. Malgré tout, elle s'empresse de retourner auprès de lui quand il reçoit les coups de poing de Boisvert. La femme oublie rapidement ses propres blessures et les injures dont elle a été affublée un peu plus tôt et s'élance vers son conjoint. C'est une femme soumise et battue, mais le récit se retourne contre elle pour tourner le tout à la blague. Comment, dans ce contexte, considérer que la transformation de Boisvert est une avancée féministe ? D'autant plus que Mario, qui accompagne alors Boisvert dans cette scène, ne veut pas s'arrêter, prétextant que ce n'est pas de leurs affaires. Cette séquence véhicule plus généralement l'idée selon laquelle la violence faite à cette femme, donc aux femmes, n'est pas une affaire publique

mais bien privée. Le sous-texte qui s'en dégage est d'autant plus machiste que féministe.

Valérie, la quatrième serveuse qui apparaît dans *Les Boys IV*, répond favorablement à l'hypothèse d'un développement plus subtil du machiste. Contrairement aux autres, Valérie, une très jolie fille, vit en couple avec Popol, le nouveau propriétaire du bar Chez Stan. Par contre, le rapport entre la beauté et la sexualité n'est pas exploité ouvertement dans ce film comme il a pu l'être avec le personnage de Sonia. En fait, aucune allusion à son apparence physique n'est mentionnée au cours du film. Est-ce pour autant un changement de mentalité ? Valérie a-t-elle davantage de pouvoir dans le déroulement des intrigues ? Non. Son personnage n'est pas développé, mais bien stéréotypé comme les autres. Son *sex-appeal* est néanmoins exploité beaucoup plus subtilement bien qu'il demeure sa principale caractéristique. Dans les premiers films de la série, Popol était représenté comme un personnage un peu niais, sous le joug de son père et complètement dépourvu devant les femmes. Dans ce quatrième film, il s'est émancipé, et Valérie en est essentiellement la manifestation. Popol, au physique peu avantageux, a pour conjointe une jolie femme sexy. De plus, cette jolie femme sexy, même si personne ne fait état de son physique, occupe quand même ce créneau, et personne n'en est dupe. L'exploitation de son physique a seulement été modifiée pour n'être que montrée.

Un autre exemple de ce déploiement subtil de la représentation des femmes, mais néanmoins sexiste, concerne les flirts de François. Chirurgien de profession, François n'a jamais eu la réputation de plaire aux femmes. Dans *Les Boys I*, il tente de séduire Sonia qui s'intéressera à lui par dépit. Dans *Les Boys II*, au bar à Chamonix, il flirte avec une jeune femme qui s'enfuit dès qu'il a le dos tourné. Mais dans *Les Boys III*, François commence à fréquenter une jolie infirmière à la peau d'ébène qui lui rend service en salle d'opération en cherchant son téléphone cellulaire dans le fond de ses poches de pantalon, profitant ainsi de l'occasion pour lui faire quelques attouchements. Par la suite, croyant avoir enfin

trouvé le bon filon, François, au gré des diverses rencontres avec l'équipe *Les Boys*, se promène chaque fois une belle jeune femme aux allures exotiques à son bras. La représentation de l'ethnicité dans ces séquences est érotisée et sexualisée. Stan lui lance : « Coudonc, travailles-tu pour le Ministère de l'Immigration, toi ? » (1:55:35). Cette blague, raciste et misogyne, laisse entendre que les femmes de couleur sont, d'une part, toutes des immigrantes et, d'autre part, astucieuses au point de se servir de leurs atouts féminins et sexuels pour obtenir les faveurs des hommes. Ainsi, le sexisme s'est simplement déplacé pour mieux se camoufler en devenant plus subtil. Les femmes, en raison de leurs atouts physiques mis en valeur dans les films à l'étude semblent présentes dans le récit essentiellement comme faire-valoir du personnage masculin (le héros) ou pour servir une blague douteuse. Elles sont de jolis accessoires.

Le constat d'un double décalage a orienté mon travail de recherche. Le premier concernait l'iniquité homme-femme dans le cas précis de la sous-représentation des femmes au cinéma, c'est-à-dire devant la caméra comme actrices. Le second décalage soulevait l'écart de la représentation des femmes dans l'univers fictif cinématographique, en retard sur le plan du développement social et personnel par rapport à l'univers social. Avec pour objectif de mieux comprendre ces deux phénomènes, j'ai étudié les rôles masculins et féminins dans les films québécois les plus populaires en procédant à une analyse stylistique de leur mise en scène qui se déploie essentiellement en quatre lieux de masculinité, lesquels constituent les quatre grandes articulations de mon argumentation : les hommes et leur rôle social, le rôle du héros qui leur est dédié, leur rapport au père (l'autorité suprême de la famille traditionnelle), leur rapport au couple (le fondement de la société patriarcale) et leur rapport à la *gang de chums*

Cette recherche m'a d'abord permis de dresser un portrait général des personnages masculins et féminins représentés à l'écran, pour ensuite interroger les mécanismes qui permettent de maintenir et de réitérer ces rapports décalés entre les genres. Au final, l'analyse des films québécois les plus populaires a rendu possible une réflexion plus vaste qui ne se limite pas à la représentation cinématographique, mais s'étend à l'univers social. Avant de clore cette étude, je souhaite me pencher brièvement sur d'autres pistes de recherche qui pourraient faire avancer la cause des femmes dans la quête d'une plus grande équité des rapports entre les genres à l'écran et dans l'industrie cinématographique.

Un portrait des hommes et des femmes, ainsi que leurs interrelations, a été tracé à partir de tous les films analysés. La représentation basique des genres se résume de manière assez simple : elle présente peu de diversités et les personnages féminins relèvent surtout du stéréotype traditionnel (notamment l'épouse, souvent aussi la mère et la jeune femme sexy et sans enfant). En effet,

les hommes sont montrés à l'écran comme des êtres actifs; ils incarnent les protagonistes des histoires. Ils explorent des univers normés auxquels ils se mesurent et sont physiquement, psychologiquement et sociologiquement diversifiés – contrairement aux femmes.

De leur côté, les femmes demeurent plutôt passives. Elles servent à contextualiser les environnements dans lesquels les hommes évoluent; elles les balisent en représentant la norme sociale (hétérosexualité). Dans mon analyse des personnages féminins, les femmes se divisent en deux grands types. D'un côté, les conjointes des protagonistes, qui sont aussi et généralement des mères. De l'autre se trouvent les filles comme second type de femmes. Elles occupent le créneau du spectacle et sont par conséquent mises en scène pour leur potentiel érotique. Elles répondent donc à une fonction narrative de moindre importance dans les intrigues que développent les différents récits étudiés. Aussi, les filles apparaissent à l'écran de façon plus ponctuelle et furtive que les conjointes. Les conjointes symbolisent la « réalité », alors que la représentation des filles s'ancre dans le fantasme. Les conjointes sont graves, les filles, elles, sont plutôt légères. Les hommes rêvent des filles, mais ils vivent avec les conjointes.

Ces deux grandes catégories répertorient l'ensemble de toutes les femmes des 26 films du corpus, à quelques exceptions près. Entre autres les deux films mettant en scène des femmes protagonistes : *Ma vie en cinémascope et Incendies*. Ces personnages de femmes portent une quête qui traverse tout le film. Elles sont donc narrativement plus importantes et actives. Étrangement, cette activité féminine, inhabituelle dans les films québécois les plus populaires, s'accompagne de la folie pour ces deux protagonistes d'exception. Cette aliénation mentale féminine est un symbole troublant qui amalgame femme, folie, différence et action. Un troisième film fait figure d'exception. Il s'agit du *Déclin de l'empire américain*. Le film choral de Denys Arcand met en scène autant des femmes que des hommes. Cependant, le portrait des personnages féminins dépeints se rapproche davantage de l'état d'émancipation des femmes dans l'univers social,

légèrement avant-gardiste pour les années 1980 et à peine décalé pour l'année 2015. Paradoxalement, c'est le film le plus ancien du corpus qui a la proposition la plus moderne et les films qui vont lui succéder n'emboîteront pas le pas.

Outre les exceptions, l'ensemble des femmes, mais surtout l'ensemble des hommes, puisqu'il s'agit de films mettant à l'avant-plan les personnages masculins, évoluent dans des univers où les valeurs apparaissent tout aussi typées que leur propre portrait. Ces valeurs mises en jeu dans les récits se répertorient sous trois thématiques. La première, l'amour, une valeur universelle qui chapeaute l'ensemble des récits comme l'« idéologie » suprême. Cet amour se décline tantôt en amour familial, tantôt en amitié et tantôt en amour filial. Dans tous les cas, l'amour, quel qu'il soit, s'avère rassembleur, soit salvateur ou soit rédempteur selon les cas de figure. La seconde catégorie de valeurs à s'imposer dans les films québécois les plus populaires est le plaisir – essentiellement celui des hommes. Les protagonistes recherchent le plaisir, c'est-à-dire cherchent à passer des moments agréables, de façon ponctuelle et déchargée de toutes formes de responsabilités. Les protagonistes démontrent toutefois davantage d'intérêt pour le plaisir que pour l'ambition ou l'engagement social. Maurice Richard est l'un des rares, sinon le seul protagoniste, à faire montre d'ambition et d'engagement politique. Cependant, son ambition et son engagement politique sont représentés comme étant de la légitime défense motivée par un besoin de se sortir d'une condition misérable (celle des Canadiens français de l'époque), mais non pas comme un désir de prospérer, ou d'agir politiquement comme un politicien. L'ambition des protagonistes, si tant peu qu'ils en démontrent, se subordonne à leur recherche de plaisir qui, lui, se subordonne à son tour à l'amour, qui réconcilie puis rassemble. L'attachement à la tradition est la troisième valeur mise en œuvre dans les films du corpus. Elle se déploie de façon plus subtile par le truchement du symbolique. La mise en scène de la tradition se perçoit plus facilement dans les films d'époque certes. Dans les films contemporains néanmoins, l'organisation familiale et sociale s'apparente, symboliquement, aux années pré-féministes (avant la Révolution tranquille), alors que la famille est nucléaire, que le père est le

chef de famille et que la mère reste à la maison pour éduquer les enfants. Les contextes sociaux présentés ou évoqués dans les films sont donc modernes en apparence seulement. Les lieux, les costumes, le langage, le rapport à la sexualité et le monde du travail semblent contemporains, mais l'organisation familiale, l'assignation des rôles et l'occupation des espaces demeurent fondamentalement traditionnelles, ce pourquoi je précise que la tradition apparaît de façon symbolique.

En effet, les familles s'apparentent à des organisations nucléaires dans lesquelles le père apparaît comme la figure du chef de famille par lequel la transmission se fait de père en fils. Les femmes sont soigneusement évacuées de la dyade père-fils. Elles sont reléguées aux cuisines, aux chambres à coucher et dépendent des hommes. Ainsi, elles sont très rarement représentées dans des scènes qui les concernent personnellement. Si elles ne sont pas mises au service des besoins masculins, en occupant des rôles de soutien, elles brillent par leur absence. De plus, les femmes sont représentées essentiellement à la maison. Même lorsqu'elles travaillent à l'extérieur, les femmes occupent un emploi qui reste inconnu du public de cinéma par opposition aux hommes, dont le travail est toujours mentionné ou représenté à l'écran. Par ailleurs, les hommes évoluent à la fois dans les sphères publique et privée.

L'assignation des rôles et le système de valeurs mis en place dans les films québécois les plus populaires, surtout son caractère traditionnel, révèlent une organisation narrative basée sur la différence sexuelle. Ces éléments ont été mis au jour dans l'analyse filmique stylistique et contribuent à valider mon hypothèse de départ, selon laquelle la perspective narrative portée par le méganarrateur est masculinocentriste. Autrement dit, le point de vue de l'histoire à raconter est de genre masculin. L'intérêt du récit pointe vers les hommes, leurs quêtes, leurs rêves, leurs fantasmes, leurs difficultés, leurs émotions, leurs valeurs et leurs transformations. Ce choix de perspective ne s'avère pas problématique en soi; au contraire, il est même légitime. Le problème réside plutôt dans son hégémonie. En

effet, la perspective féminine et féministe n'est pas sinon jamais adoptée dans les films québécois les plus populaires. La mise en place de la perspective masculinocentriste se révèle donc comme la pierre angulaire d'un mécanisme de répétition d'une différence genrée discriminatoire à l'endroit des femmes dans les films québécois les plus populaires.

La perspective narrative masculinocentriste est mise en place dès l'avènement du cinéma, à la fin du 19^e siècle, qui devient rapidement un média de masse au début du 20^e siècle. À cette époque, dans l'univers social, l'assignation des rôles sociaux est genrée. Les hommes sont des travailleurs, des pourvoyeurs qui œuvrent dans la sphère publique, alors que les femmes sont attirées à des rôles domestiques et à la maternité, précisément dans la sphère privée. Ainsi, sans surprise, puisque le cinéma se développe dans la sphère sociale, les films sont majoritairement écrits, réalisés et produits par des hommes. Ils offrent, sans aucun doute, des perspectives masculinocentristes.

Toutefois, les temps ont changé depuis les années 1900. Après les nombreuses batailles féministes et les changements dans l'univers social, il aurait été attendu que les femmes se fassent de plus en plus présentes dans l'industrie comme actrices et réalisatrices, mais aussi à la barre de films orchestrés selon des perspectives narratives féminines et féministes. Alors comment expliquer que ce ne soit pas le cas, que les films les plus populaires du cinéma québécois soient encore aujourd'hui presque exclusivement construits selon des perspectives narratives masculinocentristes et qu'ils persistent à mettre en scène des « idéologies » traditionnelles (au sens de patriarcales) ? Cette absence de perspective narrative féminine et féministe dans les films québécois les plus populaires serait circonstancielle. Avant de m'expliquer davantage à ce propos, je dois apporter quelques précisions. D'abord, rappeler que le cinéma n'est pas considéré comme un simple reflet de la société, mais bien comme une expression symbolique de la culture qui le conçoit. Même si des films portent des empreintes de transformations sociales, cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait des

changements dans les perspectives narratives, lesquelles ne relèvent généralement pas non plus d'une prise de décision consciente de la part des cinéastes.

Ainsi, à ses débuts, le cinéma se développe et établit des normes et des conventions qui culminent dans des formes narratives (et des succès commerciaux aussi). C'est tout un savoir-faire technique qui se transforme peu à peu en une culture cinématographique, c'est-à-dire un moyen de communiquer, une façon pour les gens de se comprendre, d'apprendre, de nourrir leurs connaissances du monde, et cela se fait – s'est toujours fait – à partir de perspectives masculinocentristes. L'avènement du cinéma se produit dans une organisation sociale patriarcale²⁶⁹. Cette culture cinématographique se développe au Québec avec ces mêmes perspectives masculinocentristes et elle les réitère. Si tant est que les femmes, avant même de parler de leur perspective narrative, peinent à percer ce monde d'hommes aux postes de réalisatrices et de scénaristes, qui sont les plus proches intermédiaires du méganarrateur.

Quant à la persistance de la tradition patriarcale dans les fictions, il ne faut pas négliger de mentionner le poids de l'industrie cinématographique qui, parce qu'elle vise à engendrer des profits, s'inspire du savoir-faire des succès passés en avalisant les formes fondatrices (à l'exemple de la tradition patriarcale) et en les reconduisant, film populaire après film populaire, c'est-à-dire « en reproduisant plutôt qu'en produisant des films »²⁷⁰. Le cinéma populaire, dont l'objectif ultime vise à rejoindre un large public pour générer des profits, produit des films qui ont la capacité de plaire au plus grand nombre de spectateurs (et spectatrices). Il serait tentant de penser que les films populaires sont rassembleurs parce qu'ils racontent la culture québécoise, ce n'est pas faux, mais ils sont aussi des références

²⁶⁹ À titre d'exemple, au Québec, les femmes n'obtiennent le droit de vote qu'en 1940. Avant l'obtention de ce droit, elles restent sous la responsabilité des hommes. Marie LAVIGNE, « Le 18 avril 1940 — L'adoption du droit de vote des femmes : le résultat d'un long combat », dans Fondation Lionel Groulx, *Histoire du Québec* [en ligne]. <https://www.fondationlionelgroulx.org/Le-18-avril-1940-L-adoption-du.html> [Texte consulté le 4 février 2017].

²⁷⁰ Micheline LANCTÔT, *Lettres à une jeune cinéaste*, op. cit., p. 15.

commerciales qui tendent à imposer leur structure narrative comme une norme. Comme l'exprime Judith Butler, la norme « est une mesure et le moyen de production d'un standard commun »²⁷¹. Ce standard commun réfère, dans la cinématographie des films populaires québécois, à une image type de la culture qui est celle d'une iniquité entre les sexes et les genres, et d'allégeance traditionnelle.

Les conséquences de ces mécanismes de répétition engendrés par le récit sont claires. Les films québécois les plus populaires constituent une résistance passive aux changements sociaux, particulièrement en ce qui concerne le développement de l'équité envers les femmes. Cependant, et ce qui peut paraître paradoxal, c'est qu'il ne s'agit pas pour autant d'une prise de pouvoir directe des hommes sur les femmes. Les hommes et les femmes participent d'un même contexte et ils devront tous se considérer les uns en fonction des autres plutôt que de revendiquer pour soi contre les autres. L'auteur Steve Gagnon, dans son essai *Je serai un territoire et tu déposeras tes meubles. Réflexions et espoirs pour l'homme du 21^e siècle*, abonde dans ce sens en affirmant que « [le mouvement féministe] ne peut plus exister indépendamment, qu'il doit désormais s'articuler en parallèle à un nouveau remuement masculin. Aujourd'hui les deux doivent être interconnectés²⁷² ». Ainsi, si la perspective narrative masculinocentriste sert les intérêts des hommes, et si, conséquemment, elle assigne les femmes dans des rôles en fonction des besoins des protagonistes, il importe de souligner qu'elle le fait au même titre qu'elle choisit les lieux, les contextes, les obstacles, les péripéties et qu'elle assigne d'autres hommes à des rôles secondaires. Il faut comprendre que tout s'orchestre autour des protagonistes; pour eux et non pas contre les rôles secondaires, contre les femmes ou contre les lieux. Tous les choix sont utilitaires parce qu'ils répondent à une fonction narrative, et non pas à une fonction discriminatoire. Ceci dit, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de volonté délibérée de marquer un pouvoir sur les femmes qu'il n'y a pas de discrimination à

²⁷¹ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 67.

²⁷² Steve GAGNON, *Je serai un territoire et tu déposeras tes meubles. Réflexions et espoirs pour l'homme du 21^e siècle*, Montréal, Atelier 10 (Documents), p. 69.

leur égard. De toute évidence, la discrimination est présente et se mesure en faible pourcentage de femmes qui incarnent les rôles au grand écran, en salaire moindre des actrices par rapport à celui des acteurs et en de faibles taux de production des femmes réalisatrices, comme en témoigne les études menées par *Réalisatrices Équitables* (2007, 2008, 2011, 2013, 2016).

Je tenais à nuancer le rapport au pouvoir, car il s'avère trop fréquent de conclure à une corrélation hâtive entre différence sexuée et genrée, et prise de pouvoir des hommes sur les femmes. Cette corrélation apparaît erronée et constituerait un incitatif à enfermer les femmes dans une posture de victimisation des plus stériles à leur développement à l'écran. En effet, en opposant les hommes comme les détenteurs de pouvoir, et les femmes comme leurs victimes, ceux-ci (hommes et femmes) se trouvent à incarner des rôles traditionnels qui sont pourtant désormais dépassés dans l'univers social, mais que cette simple corrélation suffit à préserver à l'écran, tout en permettant leur réitération. En se considérant comme des victimes, les femmes adoptent le rôle et ses conséquences : privées de pouvoir, réduites à se plaindre, sans moyen pour changer les choses, tout en laissant aux hommes la possibilité de se comporter en hommes de pouvoir et ainsi d'agir, d'intervenir et de décider pour eux comme pour elles.

En conséquence, la perspective narrative masculinocentriste n'est pas une manifestation de pouvoir, mais bien une proposition légitime, en tant que les hommes peuvent se raconter. Le problème, comme je l'ai mentionné plus tôt, est l'absence d'expression de perspective narrative féminine et féministe. Certainement que ces perspectives peuvent voir le jour par des dispositions de discrimination positive, comme sont en train de mettre en place l'Office national du film (ONF)²⁷³ et Téléfilm Canada (TF)²⁷⁴. Cependant, deux problèmes se

²⁷³ Le 8 mars 2016 – Journée internationale des femmes. Le président de l'Office national du film (ONF), Claude Joli-Cœur, à l'occasion d'un panel auquel il participait au Festival Vancouver International Women in Film, annonce que l'ONF veillera à ce que la moitié au moins de ses productions soient réalisées par des femmes et à ce que la moitié de son budget total de production soit allouée aux projets menés par des réalisatrices. OFFICE NATIONAL DU FILM,

présentent : d'une part, ces films de perspectives féminines et féministes ne deviendront pas pour autant des films populaires, c'est-à-dire largement consommés par le public; et, d'autre part, il ne suffit pas d'être une femme pour adopter une perspective féminine et féministe.

Les films québécois populaires le sont devenus en mettant de l'avant une perspective masculinocentriste. Un changement de perspective risque de ne plus répondre aux attentes des spectateurs habitués à d'autres systèmes narratifs. En fin de compte, la façon de faire du cinéma au Québec n'est pas tant genrée que sexuée : c'est une perspective masculinocentriste. De surcroît, à quel point les femmes, du simple fait d'être femme, font du cinéma autrement que les hommes, c'est-à-dire en réfutant ou en faisant fi des codes et conventions établis par la tradition cinématographique ? Les codes et le savoir-faire sont masculins depuis l'avènement du cinéma. D'autant que, généralement, les aspects genrés du cinéma échappent aux créateurs autant qu'aux créatrices et aux décideurs et aux décideuses, à moins qu'ils et elles s'intéressent spécifiquement à la question du sexe et du genre. Chacun, donc, qu'il soit homme ou qu'elle soit femme, crée en s'inspirant volontairement ou inconsciemment d'un savoir-faire historiquement masculin. Par conséquent, les femmes ne font pas d'emblée des films offrant une

« L'Office national du film du Canada s'engage à investir 50 % de son budget de production dans des films réalisés par des femmes. Alors que l'ONF est déjà un leader de l'industrie en matière de parité, le commissaire Claude Joli-Cœur annonce la mise en place de nouvelles mesures à l'occasion de la Journée internationale des femmes », dans Office national du film, *Communiqués de presse*, [en ligne]. <http://nouvelles.gc.ca/web/article-fr.do?nid=1038939> [Site consulté le 3 février 2017].

²⁷⁴ Dans un communiqué de presse lancé le 16 novembre 2016, Téléfilm Canada annonce, en partenariat avec l'industrie, l'adoption de mesures sur la parité hommes-femmes dans le financement de la production cinématographique.

TÉLÉFILM CANADA, « Téléfilm Canada annonce, en partenariat avec l'industrie, l'adoption de mesures sur la parité hommes-femmes dans le financement de la production cinématographique », dans Téléfilm Canada, *Communiqués de presse*, [en ligne]. <https://telefilm.ca/fr/communiqués-de-presse/telefilm-canada-annonce-en-partenariat-avec-lindustrie-ladoption-de-mesures-sur-la-parite-hommes-femmes-dans-le-financement-de-la-production-cinematographique> [Site consulté le 3 février 2017].

perspective féminine, voire féministe, du moins dans le circuit de production dominant. Et si elles le font volontairement, les chances sont faibles que leur film se retrouve en tête du box-office québécois. Par contre, rien n'est figé. Le cinéma est une expression symbolique culturelle qui nourrit le social et s'en nourrit en retour, jusqu'à venir à bout de vieilles résistances aux changements pour en créer de nouvelles.

Le portrait des films québécois les plus populaires, leur analyse, la mise à jour des mécanismes de réitération des assignations genrées des rôles, ainsi que la réflexion sur les enjeux de la perspective narrative masculinocentriste participent de ma contribution aux études cinématographiques dans le champ plus spécifique des rapports de sexe et de genre. Je souhaite que ma recherche et ma réflexion rejoignent l'industrie du cinéma québécois et qu'elles contribuent à sensibiliser les producteurs et productrices, les créateurs, les créatrices, les scénaristes, les réalisateurs et les réalisatrices, ainsi que les acteurs et les actrices, de même que l'ensemble des artisans et artisanes du cinéma à l'importance de réfléchir à la culture, à celle désirée pour la société et à la façon de la représenter, plus précisément : comment la montrer sur les écrans de cinéma québécois.

Mes souhaits et ma réflexion ne sont toutefois gages de rien. Malgré toutes les données recueillies, je ne peux prédire une évolution positive des rapports hommes-femmes dans la culture québécoise et au cinéma. Mes analyses ont été réalisées avec pour optique de poser un regard critique sur une expression culturelle d'un corpus qui s'étend sur 28 ans, mais sans me soucier des changements liés au passage du temps ni à l'évolution ou à la régression temporelle des mœurs. Ceci dit, l'expression du déséquilibre des rapports de pouvoir homme-femme a un nombre limité d'avenues. Soit l'écart entre les hommes et les femmes continuera de s'agrandir. Soit il se réduira, soit les rapports de pouvoir basés sur l'identité sexuelle évolueront de manière croissante en pénalisant les femmes pour favoriser les hommes, ou au contraire, ces relations favoriseront davantage les femmes et pénaliseront les hommes. Soit les identités

masculines et féminines s'aplaniront, et la différence sexuelle prendra moins d'importance dans la distribution du pouvoir, parce que le partage se fera sur d'autres bases (classe sociale, race, religion, argent, etc.). Soit les identités sexuelles pourraient continuer de se spécifier sans que ce soit pour autant un enjeu dans la répartition du pouvoir. Idéalement, la différence sexuelle pourrait ne plus constituer un paramètre dans l'aménagement du pouvoir. L'avenue qui prendra le pas sur les autres aura certainement un impact sur le développement du cinéma à long terme.

Cette recherche, qui fait jaillir d'autres questionnements, a aussi permis de considérer différemment certains éléments. Parmi les interrogations, nombreuses, que soulève cette recherche, je note entre autres, et outre l'identité sexuelle, les paramètres en fonction desquels se distribue le pouvoir dans les films québécois les plus populaires. Quelles sont les autres dimensions à prendre en compte (l'apparence physique, l'argent, la classe sociale, le savoir, la race, la religion, l'âge, la sexualité) qui ont une incidence sur le pouvoir ? Dans quelle mesure l'influent-ils ? Par rapport à l'identité sexuelle, quelle est, de façon plus spécifique, l'importance de ces constituants identitaires dans la répartition du pouvoir ? Les stéréotypes féminins et masculins sont-ils universels ? À quels besoins répondent-ils en fonction de la culture qui les héberge ?

Quant aux points que j'aurais pu considérer différemment, il s'agit essentiellement du corpus. Il aurait été pertinent d'étendre la recherche à toute la cinématographie québécoise. Dans une petite société comme la nôtre, tout le cinéma est signifiant et recèle symboliquement la culture québécoise. Aussi, à l'instar des Geneviève Sellier et Noël Burch dans leur étude *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, il aurait été pertinent de circonscrire cette recherche autour d'un événement ou d'une période historique marquante, par exemple les périodes référendaires, liées encore une fois à la répartition du pouvoir en lien avec l'identité sexuelle.

Je termine ce travail de longue haleine pour m'engager dans la réalisation d'un long métrage à titre de scénariste, réalisatrice et productrice. Le film mettra en scène des protagonistes féminins dans le contexte d'un sujet majoritairement abordé d'un point de vue masculinocentriste depuis l'invention du cinéma : la sexualité des femmes. *Le sucre naturel de la peau* racontera les femmes et montrera les hommes, une formule inversée du rapport entre les sexes à l'écran, du moins dans sa dimension narrative et populaire. J'espère être en mesure d'y adopter une perspective narrative féministe et de rencontrer, du même coup, un large public.

ABRAHAMS, Roger D., « Some Varieties of Heroes in America », dans *Journal of the Folklore Institute*, vol. III, n° 3 (décembre 1966), p. 341-362.

ALESSANDRIN, Arnaud et Yves RAIBAUD, « Les lieux de l'homophobie ordinaire », dans *Cahier de l'action*, n° 40 (2013/3), p. 21 à 26.

ALLAIRE, Benoit, « Essoufflement de l'assistance aux films québécois en 2006 », dans Observatoire de la culture et des communications, *Statistiques en bref*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/stat-bref27.pdf> [Texte consulté le 2 février 2015].

ALLEN, David et Teresa DE LAURETIS, « Theoretical Perspectives in Cinema », dans *Ciné-Tracts*, vol. I, n° 2 (été 1977), 92 p.

ALONZO, Philippe, Tania ANGELOFF et Margaret MARUANI, « Travail, famille et genre : une relation à double sens », dans Margaret MARUANI [dir.], *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Paris, La découverte, 2005, p. 372-380.

AMBROISE, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », dans *Raisons politiques*, n° 12 (avril 2003), p. 99-121.

ANZIEU, Didier et Jacques-Yves MARTIN, *La dynamique des groupes restreints*, Presses de l'Université de France (Coll. Quadrige. Manuels), 2000, 397 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 216 p.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points. Essais), 2002, 202 p.

BABY, François, « Interprétation historique, interprétation sociétale : le cinéma québécois », dans Jacques AUMONT, André GAUDREAU et Michel MARIE [dir.], *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 161-181.

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, vol. XX, n° 2 (2007), p. 61-90.

BARRETTE, Pierre, « Elvis Gratton, entre critique et conformisme », dans *24 images*, n° 146 (2010), p. 46-47.

B.-DANDURAND, Renée, *Le mariage en question : essai sociohistorique*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1988, 188 p.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du cerf (Coll. 7^e Art), 2011, 372 p.

BEAUCAGE, Paul, « Incendies : les affres de la guerre », dans *À bâbord !*, n° 37 (décembre 2010, janvier 2011), p. 40-41.

BEAULIEU, Jean, « Si tu savais Elvis... *Elvis Gratton II (Miracle à Memphis)* de Pierre Falardeau », dans *Ciné-Bulles*, vol. XVIII, n° 1 (été 1999), p. 30-31.

BÉDARD, Eric, « Ce passé qui ne passe pas. La Grande Noirceur catholique dans les films *Séraphin : un homme et son péché*, *Le Survenant* et *Aurore* », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. XI, n° 1 (2008), 1, p. 75-94.

BÉDARD, Marcel et Louis GRIGNON « *Aperçu de l'évolution du marché du travail au Canada de 1940 à nos jours* », dans Université du Québec à Chicoutimi, *Bibliothèque virtuelle*, [en ligne]. <http://bibvir1.uqac.ca/archivage/12298355.pdf> [Texte consulté le 2 février 2015].

BÉLANGER, Alain et Pierre TURCOTTE, « L'influence des caractéristiques sociodémographiques sur le début de la vie conjugale des Québécoises », dans *Cahiers québécois de démographie*, vol. XXVIII, n° 1-2 (printemps-automne 1999), p. 173-197.

BELLEAU, André, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », dans *Liberté*, vol. IXX, n° 3 (1977), p. 31-36.

BELZIL, Patricia, « *Incendies* en terre originelle », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 137 (2010), p. 156-159.

BERENI, Laure, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT *et al.*, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Ouvertures politiques), 2008, 247 p.

BERENSTEIN, Rhona, « As Canadian as Possible: The Female Spectator and the Canadian Context », dans *Camera Obscura*, vol. VII, n° 20-21 (mai-septembre 1989), p. 40-52.

BERGSTROM, Janet, « Enunciation and Sexual Difference (Part I) » dans *Camera Obscura*, vol. I-II, n° 3 (1979), p. 33-69.

BERGSTROM, Janet et Mary Ann DOANE, « The Female Spectator: Contexts and Directions », dans *Camera Obscura*, vol. VII, n° 20-21 (1989), p. 5-27.

BERTINI, Marie-Joseph, *Ni d'Ève ni d'Adam. Défaire la différence des sexes*, Paris, Max Milo, 2009, 278 p.

BISAILLON, Réjean, « L'éthique homosexuelle. Questions méthodologiques et théoriques », Guy LAPOINTE et Réjean BISAILLON [dir.], *Nouveau regard sur l'homosexualité; questions éthiques*, Montréal, Fides, 1996, 261 p.

BOISCLAIR, Isabelle, « Le jeu du genre : évolution des postures critiques initiées par le féminisme », dans *Québec français*, n° 137 (printemps 2005), p. 35-38.

BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE, *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, 324 p.

BORRILLO, Daniel, *L'homophobie*, Paris, Presses de l'Université de France (Que sais-je ?), 2000, 127 p.

BOUCHARD, Alain, « J'me marie, j'me marie pas, j'me... », *RG*, n° 222 (mars 2001), p. 8.

BOUCHARD, Pierrette, Jean-Claude ST-AMANT et Jacques TONDREAU, « Stéréotypes sexuels, pratiques sociales et rapport différencié à l'école secondaire », dans *Recherches sociographiques*, vol. XXXVIII, n° 2 (1997), p. 279-302.

BOUDON Raymond, et François BOURRICAUD, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 714 p.

BOULANGER, Luc, « Gai comme un Italien ! », dans *Actualité*, vol. XXVIII, n° 10 (15 juin 2003), p. 104-106.

BOURDEAU, Loïc, « F.O.L.L.E. société : Déconstruction et reconstruction identitaire dans C.R.A.Z.Y. », dans *Nouvelles études francophones*, vol. XXVII, n° 1 (printemps 2012), p. 130-144.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 243 p.

BOURGEOIS, Daniel, « La recherche en développement économique et des ressources humaines Communauté de langue Officielle en Situation Minoritaire », dans Gouvernement du Canada, *Innovation, Sciences et Développement économique Canada*, [en ligne]. <http://www.ic.gc.ca/eic/site/com-com.nsf/fra/01246.html> [Texte consulté le 4 février 2015].

BOZON, Michel, « Femmes et sexualité, une individualisation sous contrainte », dans Margaret MARUANI [dir.], *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Paris, La découverte, 2005, p. 103-113.

BRAIDOTI, Rosi, « Identity, Subjectivity and Difference: A Critical Genealogy », dans Gabriele GRIFFIN et Rosi BRAIDOTI [dir.], *Thinking differently. A Reader in European Women's Studies*, New York, Zed Books, 2002, p. 158-179.

BRAITHWAITE, Ann, « The Personal, the Political, Third-Wave and Postfeminisms », dans *Feminist Theory*, vol. III, n° 3 (décembre 2002), p. 335-344.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université (Coll. Arts et cinéma), 1998, 466 p.

BURCH, Noël, « Cinéma, politique et ressentiment masculin », dans Geneviève SELLIER et Odile KRAKOVITCH [dir.], *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, p. 89-105.

BURCH, Noël et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin (Coll. Fac. Cinéma), 2005, 399 p.

BURCH, Noël et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, J. Vrin (Philosophie et cinéma), 2009, 128 p.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge (Coll. Thinking Gender), 1990, 172 p.

BUTLER, Judith, *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002, 309 p.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.

BUTLER, Judith, « La fin de la différence sexuelle ? », dans *Conjonctures*, n° 41-42 (printemps 2006), p. 103-145.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.

BUTLER, Robert N., *Why survive?: Being old in America*, New York, Harper & Row, 1975, 496 p.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. New York, Meridian Books, 1949, 416 p.

CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1978, 369 p.

CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 2013, 183 p.

CARANI, Marie, « Le désir au féminin », dans *Recherches féministes*, vol. XVIII, n° 2 (2005), p. 9-37.

CARSON, Diane, Linda DITTMAR et Janice R. WELSCH, *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, 547 p.

CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, (Coll. Armand Colin cinéma), 2012, 374 p.

CASTIEL, Élie, « *La vie après l'amour* : mâle d'amour », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 208 (mai-août 2000), p. 38-39.

CASTIEL, Élie, « *La grande séduction* : l'air frais loin de la ville », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 226 (juillet-août 2003), p. 40-41.

CASTIEL, Élie, « *Un homme et son péché* : le roman de la terre », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 222 (novembre-décembre 2003), p. 40-41.

CASTIEL, Élie, « Charles Binamé : à l'inverse de l'œuvre de Grignon », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 222 (novembre-décembre 2003), p. 42-43.

CASTIEL, Élie, « *Camping sauvage* : le charme indiscret de la plaisanterie », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n°232 (juillet-août 2004), p. 42-43.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Etymologie*, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/barbare> [Site consulté le 16 décembre 2015].

CHAREST-SIGOUIN, Violaine, « Gloire et eau bénite », dans *Ciné-Bulles*, vol. XXIII, n° 1 (hiver 2005), p. 28-29.

CHARTRÉ, Jean, « *Les invasions barbares* ou l'agonie québécoise en douce », dans *L'Action nationale*, vol. XCIII, n° 7 (septembre 2003), p. 22-33.

CHEMARTIN Pierre et Nicolas DULAC, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. XVI, n° 1 (automne 2005), p. 139-161.

CHEVRIER, Catherine et Diane-Gabrielle TREMBLAY, « Portrait actuel du marché du travail au Canada et au Québec : une analyse statistique en fonction du genre », dans Télé-université, Réseau de l'Université du Québec, *Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir*, [en ligne]. <https://www.teluq.quebec.ca/chaireecosavoir/pdf/NRC03-02.pdf> [Texte consulté le 3 février 2016].

CHEVRIER, H. – Paul (Henri-Paul), *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups (Coll. Cinéma), 1995, 172 p.

COCHENNEC, Morgan, « Le soin des apparences. L'univers professionnel de l'esthétique-cosmétique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 15 (2004/44), p. 80-91.

COLE, Louise, « Dance, Girl, Dance », dans *Senses of Cinema*, n° 33 (2004), [en ligne]. http://sensesofcinema.com/2004/cteq/dance_girl_dance/ [Texte consulté le 15 février 2016].

CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, « Députées à l'Assemblée nationale et ministres dans le gouvernement du Québec depuis 1962 - Indicateur I », dans Conseil du statut de la femme, *Statistiques*, [en ligne]. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/deputees-a-lassemblee-nationale-et-ministres-dans-le-gouvernement-du-quebec-depuis-1962-indicateur-i.pdf> [Site consulté le 29 novembre 2015].

CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, « Le sexe dans les médias : obstacle aux rapports égalitaires », dans Conseil du statut de la femme, *Publications*, [en ligne]. <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs67134> [Site consulté le 3 février 2016].

CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, « Portrait des Québécoises en 8 temps – Édition 2014 » dans Conseil du Statut de la femme, *Les Régions, Publications nationales du Conseil*, [en ligne]. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/portrait-des-quebecoises-en-8-temps-edition-2014.pdf> [Site consulté le 29 novembre 2015].

CORNELLIER, Bruno, « Les invasions barbares, le déclin continue », dans Cadrage, *Analyse*, [en ligne]. http://www.cadrage.net/dossier/invasions_b/invasions_b.html [Texte consulté le 3 février 2016].

CORRIVEAU, Patrice, « Discours religieux et médical au cœur du processus de légitimation du droit pénal. *La gestion des mœurs homoérotiques au Québec (1892-1969)* », dans OpenEdition, *Champ pénal*, [en ligne]. <https://champpenal.revues.org/2282> [Texte consulté le 2 février 2017].

CORRIVEAU, Patrice, « La violence dans l'univers des gangs : du besoin de protection à la construction identitaire masculine », dans *Revue de l'Institut pour la prévention de la criminalité (IPC)*, vol. III, (mars 2009), p. 117-134.

CÔTÉ, Denyse, « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? », dans *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. XV, n° 1 (2009bb), p. 60-78.

CÔTÉ, Denyse, « La polyparentalité : un genre nouveau ? », dans *Recherches féministes*, vol. XXII, n° 2 (2009), p. 3-6.

COTTENCEAU, Isabelle, « Ces femmes qu'on dit fatales », dans *Avant-Scène*, n° 531 (avril 2004), p. 16-17.

COTTIAS, Myriam, Cécile DAUPHIN, Arlette FARGE, *et al*, « Entre doutes et engagements : un arrêt sur image à partir de l'histoire des femmes (2^{ème} partie) », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 21, (2005), p. 231-260.

COULOMBE, Michel, *Denys Arcand, la vraie nature du cinéaste*, Montréal, Boréal, 1993, 134 p.

COULOMBE, Michel, « L'humour à l'affiche », dans *L'Actualité*, vol. XXXIV, n° 13 (2009), p. 20-27.

COURNUT, Jean, *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 412 p.

COWIE, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 397 p.

CRÉPAULT, Claude, *La sexualité masculine*, Paris, Odile Jacob, 2013, 127 p.

CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 367 p.

DAGENAIS, Huguette et Anne-Marie DEVREUX, « Les hommes, les rapports sociaux de sexe et le féminisme : des avancées sous le signe de l'ambiguïté », dans *Recherches féministes*, vol. XI, n° 2 (1998), p. 1-22.

DARRÉ, Yann, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. I, n° 161-162 (2006), p. 122-136.

DASSAS, Véronique, « La critique féministe et *Le déclin de l'empire américain* » dans *Copie Zéro*, n° 34-35 (octobre 1987), p. 56-57.

DAUNE-RICHARD, Anne-Marie et Anne-Marie DEVREUX, « La reproduction des rapports sociaux de sexe », dans *À propos des rapports sociaux de sexe : parcours épistémologiques*, Paris, CNRS-Centre de sociologie urbaine, 1990, p. 117-223.

DAUNE-RICHARD Anne-Marie et Anne-Marie DEVREUX, « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », dans *Recherches féministes*, vol. V, n° 2 (1992), p. 7-30.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1976, 409 p.

DEBEST, Charlotte, « Le choix d'une vie sans enfant à travers le prisme des normes parentales et conjugales : étude de cas en France », dans *Nouvelles pratiques sociales*, vol. XXV, n° 1 (2012), p. 28-43.

DE LAURETIS, Teresa, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 220 p.

DE LAURETIS, Teresa, « Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema », dans *New German Critique*, n° 34 (hiver 1985), p. 154-175.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press (Coll. A Midland Book), 1987, 151 p.

DE LAURETIS, Teresa, « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », dans *Feminist Studies*, vol. XVI, n° 1 (1990), p. 115-150.

DE LAURETIS, Teresa, « Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's "M. Butterfly" », dans *Signs*, vol. XXIV, n° 2 (hiver 1999), p. 303-334.

DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, 189 p.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 298 p.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 378 p.

DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, Paris, Syllepse (Coll. Nouvelles questions féministes), 1998, 2 vol.

DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Éditions 1900, 1990, 283 p.

DEMERS, Pierre, « Denys Arcand, cinéaste », dans *Mouvements*, vol. IV, n° 1 (septembre-octobre 1986), p. 46-50.

DE MUIZON, François, *Homme et femme : l'altérité fondatrice*, Paris, Cerf, 2008, 334 p.

DENAULT, Alain, « Le hockey est-il jamais autre chose que le théâtre idéologique visant à abuser des masses ? », dans *Revue Relations/Centre justice et foi, Un monde qui vacille*, [en ligne]. relations/impr_article.php?ida=3321 [Texte consulté le 4 février 2015].

DESCARRIES, Francine, « L'antiféminisme "ordinaire" », dans *Recherches féministes*, vol. XVIII, n° 2 (2005), p. 137-151.

DE SINGLY, François, « Individualisme et lien social », dans *Lien social et Politiques*, n° 39 (printemps 1998), p. 33-45.

DE SINGLY, François, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXXV, n° 2 (2003), p. 79-96.

DE SINGLY, François, « La place variable du genre dans l'identité personnelle », dans Margaret MARUANI [dir.], *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Paris, La découverte, 2005, p. 48-51.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, 158 p.

DEVREUX, Anne-Marie, et al., « La critique féministe et *La domination masculine* », dans *Mouvements*, n° 24 (mai 2002), p. 60-72.

DIONNE, Anne-Marie, « Représentation des personnages masculins et féminins en littérature jeunesse : analyse des illustrations des livres primés par les Prix du Gouverneur général du Canada », dans *Revue des sciences de l'éducation*, vol. XXXV, n° 2 (2009), p. 155-175.

D. JOHNSON, Brian, « The Male Bestiary. Two Quebec Movies Mine the Burlesque », dans *Maclean's*, 26 novembre 1990, p. 81.

DUMAIS, Manon, « Homo erectus. Beating the Clock Calls into the Modernity of Modern Man », dans Hour Community, *Films*, [en ligne]. <http://hour.ca/2005/08/04/homo-erectus/> [Texte consulté le 5 février 2016].

DUMAIS, Manon, « *Horloge biologique* : Être ou ne pas être... papa ? », dans *Voir*, 3 août 2005, p. 36.

DUMONT, Micheline, « Du féminin au féminisme : l'exemple québécois reconsidéré », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 6 (1997), p. 204-216.

DUMONT, Micheline et Stéphanie LANTHIER, « Pas d'histoire les femmes ! Le féminisme dans un magazine québécois à grand tirage : *L'actualité* 1960-1996 », dans *Recherches féministes*, vol. XI, n° 2 (1998), p. 101-124.

DUMONT, Micheline et Louise TOUPIN, *La pensée féministe au Québec : anthologie, 1900-1985*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2003, 750 p.

DUMONT, Micheline, « La culture politique durant la Révolution tranquille : l'invisibilité des femmes dans *Cité libre* et *l'Action nationale* », dans *Recherches féministes*, vol. XXI, n° 2 (2008), p. 103-125.

DUPONT, Nathalie, « Le cinéma américain : un impérialisme culturel ? », dans *Revue LISA*, vol. V, n° 3 (2007), p. 111-132.

DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le "masculinisme" : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », dans *Recherches féministes*, vol. XXII, n° 2, 2009, p. 97-123.

DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le discours de la "crise de la masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », dans *Recherches féministes*, vol. XXV, n° 1 (2012), p. 89-109.

DUPUIS-DÉRI, Francis, *Québec en mouvements : idées et pratiques militantes contemporaines*, Montréal, Lux, 2009, 276 p.

DURRER, Sylvie, « Le dialogue romanesque : essai de typologie », dans *Pratiques*, n° 65 (mars 1990), p. 37-62.

DYER, Richard, « The Role of Stereotypes », dans Paul MARRIS and Sue THORNHAM [dir.], *Media Studies: A Reader*, New York, New York University Press, 2000, p. 245-251.

ERENS, Patricia, *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 450 p.

ERIKSEN, Anne, « Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne », dans Pierre CENTLIVRES, Daniel FABRE et Françoise Zonabend, *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (Coll. Ethnologie de la France, Cahier 12), 1999, p. 149-164.

EUVRARD, Michel, « Quand la mer se retire », dans *CinémAction*, n° 40, 1986, p. 27-34.

FAKHRY, Pascale, « Femme active et femme au foyer dans le *woman's horror film* américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. XXII, n° 2-3, (printemps 2012), p. 61-79.

FERBER, Lawrence, « Mambo Love », dans *Advocate*, n° 899 (septembre 2003), p. 56.

FIELD, Syd, *Le guide du scénariste*, Montréal, Les éditions Merlin (Coll. L'art d'écrire), 1991, 217 p.

FIELD, Syd, *The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems*, New York, Delta Trade Paperbacks, 1998, 384 p.

FIELD, Syd, *The Screenwriter's Workbook*, New York, Delta Trade Paperbacks, 2006, 304 p.

FLAGEUL, Samuel, « Entretien avec Jean-Marc Vallée, C.R.A.Z.Y. », dans *Ciné-Bulles*, vol. XXIII, n° 2, (printemps 2005), p. 2-7.

FORCIER, Claude et Sylvie MARCEAU, « La fréquentation des cinémas en 2015 », dans Institut de la statistique du Québec, *Optique culture*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-45.pdf> [Texte consulté le 15 mars 2016].

FOREST, Claude, *Du héros au super héros : mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle (Théorème; 13), 2009, 275 p.

FORGET, Dominique, « Les comédiennes aux barricades », dans *Le journal de l'Université du Québec à Montréal*, vol. XXXI, n° 10 (7 février 2005), p. 8.

FORTINO, Sabine, « De filles en mères. La seconde vague du féminisme et la maternité », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 5 (1997), p. 217-238.

FOUCAULT, Michel, « Nous autres, victoriens », dans *L'histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 2007, p. 7-22.

FREITAS GUTFREIND, Cristiane, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », dans *Sociétés*, n° 94 (2006/4), p. 111-119.

FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993, 287 p.

GAGNON Steve, *Je serai un territoire et tu déposeras tes meubles. Réflexions et espoirs pour l'homme du 21^e siècle*, Montréal, Atelier 10 (Documents), 78 p.

GARDIES, André et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf (Coll. Septième art), 1992, 225 p.

GASPARD, Françoise, « Où en est le féminisme aujourd'hui ? », dans *Cités*, n° 9 (janvier 2002), p. 59-72.

GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin/Nota Bene, 1999, 193 p.

GAUDREULT, André et François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, 159 p.

GAUSSOT, Ludovic, « Position sociale, point de vue et connaissance sociologique : rapports sociaux de sexe et connaissance de ces rapports », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XL, n° 2 (automne 2008), p. 181-198.

GEENA DAVIS INSTITUT ON GENDER IN MEDIA, *Research Informs & Empowers*, [en ligne]. [ituhttps://seejane.org/](https://seejane.org/) [Site consulté le 15 février 2017].

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1972, 285 p.

GHERNAOUTI-HÉLIE, Solange et Arnaud DUFOUR, *De l'ordinateur à la société de l'information*, n° 3541, Paris, Presses de l'Université de France (Coll. Que sais-je ?), 1999, 127 p.

GILBEY, Ryan, « C.R.A.Z.Y. », dans *Sight & Sound*, vol. XVI, n° 5 (2006), p. 48-49.

GINGRAS, Chantale, « *Les invasions barbares*: la perte de l'empire », dans *Québec français*, n° 131, (automne 2003), p. 100-102.

GIRARD, Jean-Yves, « Tout le monde craque pour Louis-José Houde », dans *Châtelaine*, vol. L, n° 6 (juin 2009), p. 54-58.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne et Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin (Coll. 128. Cinéma-image), 2009, 126 p.

GRATTON, Denis, « L'émeute Maurice Richard », dans *Le Droit, Actualités, Dossiers*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/le-droit/dossiers/100-evenements-historiques/201303/18/01-4632159-9-l-emeute-maurice-richard-.php> [Texte consulté le 4 février 2015].

GRAVEL, Jean-Philippe, « Faut-il vraiment "flusher" Gratton ? », dans *Ciné-Bulles*, vol. XXII, n° 4 (automne 2004), p. 48-49.

GÜRKAN, Hasan et Rengin OZAN, « Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema ? », dans *Online Journal of Communication and Media Technologies*, vol. V, n° 3 (juillet 2015), p. 73-90.

HABIB, André, « Les invasions barbares ou le triomphe d'un malentendu », dans *Hors champ*, (mars 2004), [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article133&var_recherche=les%20invasions%20barbares [Texte consulté le 3 février 2016].

HARCOURT, Peter, « Le déclin de l'empire américain/The decline of the American Empire: Denys Arcand, 1986 », dans Jerry WHITE, *The cinema of Canada*, London, Eng., Wallflower Press, 2006, p. 145-151.

HARDY, Gabrielle, « Plaisir visuel et cinéma narratif Laura Mulvey », dans *Débordements, Traduction*, [en ligne]. <http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> [Texte consulté le 4 février 2015].

HARVEY, Robert, « Sartre/Cinema: Spectator/Art That is Not One », dans *Cinema Journal*, vol. XXX, n° 3 (printemps 1991), p. 43-59.

HASKELL, Molly, *La femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977, 285 p.

HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 425 p.

HAYS, Matthew, « *Bon Cop, Bad Cop and Canada's two Solitudes* », dans *Cineaste*, vol. XXXII, n° 4 (automne 2007), p. 20-24.

HENDERSON, Jennifer, « Femme(s) focale(s): Gail Scott's *Main Brides* and the Post-Identity Narrative », dans *Studies in Canadian Literature, Études en littérature canadienne*, vol. XX, n° 1 (1995).

HÉRITIER, Françoise, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Pommier : Cité des sciences et de l'industrie, (Coll. Le collège de la cité), 2005, 189 p.

HÉRODOT.NET, « 6 avril 1994 Génocide au Rwanda », dans HÉRODOT.NET, *Événements*, [en ligne]. https://www.herodote.net/6_avril_1994-evenement-19940406.php, [Texte consulté le 10 décembre 2016].

HERVÉ, Stéphane, « Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression », dans *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44 (printemps-automne 2008), p. 91-102.

HOGGART, Richard, *La culture du pauvre; étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 420 p.

HUDON, Paul-Henry, « Emma Albani », dans Ville de Chambly, *Culture et tourisme, histoire et patrimoine*, [en ligne]. <https://www.ville.chambly.qc.ca/chamblypatrimonialemultimedia/emma-albani/> [Texte consulté le 4 février 2015].

HUMM, Maggie, *Feminism and Film*, Bloomington et Indianapolis, Edinburgh University Press et Indiana University Press, 1997, 246 p.

IMAGO MUNDI. ENCYCLOPEDIE EN LIGNE, *L'histoire de Rome. Les Barbares et l'Empire romain*, [en ligne]. <http://www.cosmovisions.com/ChronoBarbares.htm> [Site consulté le 16 décembre 2015].

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, « Portrait social du Québec, données et analyses. Édition 2010 », dans Institut de la statistique, *Condition de vie et de société*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/conditions-vie-societe/portrait-social2010.pdf> [Site consulté le 3 février 2016].

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, « Production de longs métrages destinés au cinéma » dans Institut de la statistique, *Cinéma dans le monde*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/cinema-monde/index.html> [Site consulté le 15 mars 2016].

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, « Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante. Édition 2015 » dans Institut de la statistique du Québec, *Observatoire de la culture et des communications*, [en ligne]. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/film2015-tome1.pdf> [Site consulté le 15 mars 2016].

IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, 198 p.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit (Coll. Critique), 1977, 217 p.

IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit (Coll. Critique), 1974, 463 p.

JAMI, Irène, « Sexe et genre : les débats des féministes dans les pays anglo-saxons (1970-1990) », dans *Cahiers du genre*, n° 34 (2003), p. 127-147.

JENN, Pierre, *Techniques du scénario*, Paris, Femis (Coll. Écrits/Écrans), 1991, 199 p.

JOHNSTON, Claire, « The Subject of Feminist Film Theory Practice », dans *Screen*, vol. XXI, n° 2 (été 1980), p. 27-34.

JOHNSTON, Claire, « Feminist Politics and Film History », dans *Screen*, vol. XVI, n° 3 (automne 1975), p. 115-124.

JOHNSTON, Claire, « Women's Cinema as Counter Cinema », dans Patricia ERENS [dir.], *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, New York, Horizon Press, 1979, p. 31-40.

JOHNSTON, Claire, « Women in the Media Industries », dans *Screen*, vol. XVI, n° 2 (juin 1975), p. 124-128.

JOST, François, *Un monde à notre image : énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1992, 140 p.

JULLIER, Laurent et Michel MARIE, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse (Coll. Comprendre et reconnaître), 2007, 239 p.

JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, 250 p.

KAPLAN, E. Ann, *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 566 p.

KELLY, Brendan, « Review: *Life After Love* », dans *Variety*, vol. CCCLXXIX, n° 8 (juillet 2000), p. 26.

KERGOAT, Danièle, « Rapports sociaux et division du travail entre les sexes », dans Margaret MARUANI [dir.], *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Paris, La découverte, 2005, p. 94-101.

KLAPP, Orrin E, « The Creation of Popular Heroes », dans *American Journal of Sociology*, vol. LIV, n° 2 (septembre 1948), p. 135-141.

LABRECQUE, Marie, « *Horloge biologique* : 4 hommes au bord de la crise de nerfs ! », dans *Elle Québec*, n° 193, (septembre 2005), p. 74-80.

LACASSE, Germain, « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. VII, n° 1-2 (automne 1996), p. 167-184.

LACASSE, Germain, « L'objet cinéma entre culture populaire et culture savante », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. XV, n° 1-2, 2012, p. 83-101.

LAFLAMME, Simon, « Dialectique de l'homogénéité et de la différence », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. VIII, n° 1 (2012), p. 15-33.

LAHAIE, Christiane, « Le couple québécois : représentations télévisuelles », dans *Québec français*, n° 115 (1999), p. 82-85.

LAMBERT, Karine et Pierre-François ASTOR, *Pour en finir avec le conflit des sexes*. Paris, Éditions du Palio (Coll. Société), 2010, 188 p.

LAMOUREUX, Diane, « Mouvement social et lutte des femmes », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XIII, n° 2 (octobre 1981), p. 131-138.

LANCTÔT, Micheline, *Lettres à une jeune cinéaste*, Montréal, VLB éditeur, 144 p.

LANDRY, Simone, « Le pouvoir des femmes dans les groupes restreints », dans *Recherches féministes*, vol. II, n° 2 (1989), p. 15-54.

LANGÉVIN, Louise, « Le droit des femmes à l'égalité : le passé est imparfait, le présent est conditionnel, le futur sera-t-il plus-que-parfait ? L'expérience québécoise », dans *Santé, Société et Solidarité*, vol. VII, n° 1 (2008), p. 17-26.

LAPOINTE, Guy et Réjean BISAILLON, *Nouveau regard sur l'homosexualité: questions éthiques*, Montréal, Fides, 1996, 261 p.

LAROCHELLE, Réal, « The Barbarian Invasions: on Melancholy », dans *Denys Arcand: A Life in Film*, Toronto, McArthur, 2005, p. 19-37.

LAURENDEAU, Francine, « *Cruising bar 2* », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 256 (septembre-octobre 2008), p. 51.

LAURIN, Ginette, *La féminisation de la main d'œuvre et son impact sur la santé et la sécurité au travail*, Québec, Commission de la santé et de la sécurité du travail, 1991, 94 p.

LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie*, Cergy, Le clown et l'enfant, 2007, 619 p.

LAVIGNE, Marie, « Le 18 avril 1940 — L'adoption du droit de vote des femmes : le résultat d'un long combat », dans Fondation Lionel Groulx, *histoire du Québec*, [en ligne]. <https://www.fondationlionelgroulx.org/le-18-avril-1940-l-adoption-du.html> [Texte consulté le 4 février 2017].

LAVIGNOTTE, Stéphane, « Les Queer, politique d'un nouveau genre », dans Les panthères roses, *Les panthères roses*, [en ligne]. <http://www.lespantheresroses.org/theorie-queer.html> [Texte consulté le 6 février 2016].

LEBEL, Estelle, « Les antiféminismes », dans *Revue Recherches féministes*, vol. XXV, n° 1 (2012), p. 89-109.

LEBLANC, Pascal et Sonia SARFATI, « Les superhéros, maîtres du box-office », dans La Presse.ca, *Cinéma*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/cinema/201505/02/01-4866325-les-superheros-maitres-du-box-office.php> [Texte consulté le 4 février 2015].

LEBO, Adina, « Canadian Newsfront », dans *Film journal international*, vol. CIX, n° 5 (mai 2006), p. 38.

LEEDER, Murray, « Closet and Confessional: Television and Hybridity in *Mambo Italiano* », dans *Canadian Journal of Film Studies*, vol. XV, n° 1 (2006), p. 63-74.

LEFEBVRE, Pierre, « Discrimination sexuelle dans les dépenses des ménages : survol de la littérature et évidences empiriques pour le Canada », dans *L'Actualité économique*, vol. LXXXII, n° 1-2 (mars-juin 2006), p. 119-153.

LEVI, Primo, *Le système périodique : récit*, Paris, Albin Michel, 1987, 277 p.

LOBET, Delphine et Lidia Eugenia CAVALCANTE, « Transmission à rebours, filiation inversée, socialisation ascendante : regards renversés sur les rapports de générations », dans *Enfances, Familles, Générations*, n° 20 (2014), p. i-xii.

LOISELLE, André, « "I only know where I come from, not where I am going": Conversation with Denys Arcand », dans *Auteur/provocateur: the films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, p. 136-161.

LOISELLE, André et Brian MCLLROY, *Auteur/provocateur: The films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, 195 p.

LUPIEN, Anna et Francine DESCARRIES, « Encore pionnières - parcours des réalisatrices québécoises en long métrage fiction : faits saillants » dans Réalisatrices Équitables, *Accueil – Réalisatrices Équitables*, [en ligne]. http://realisatrices-equitables.com/images/stories/pdf/Faits_saillants_Encore_pionnieres.pdf [Texte consulté le 3 février 2016].

LUPIEN, Lucette, « La Part des réalisatrices dans l'enveloppe des institutions 2007-2012. Points saillants », dans Réalisatrices Équitables, *Accueil – Réalisatrices Équitables*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/02/Etude-place-realisatrices-financement-public-2007-2012-points-saillants.pdf> [Texte consulté le 15 mars 2016].

LUPIEN, Lucette, « Faits saillants : La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec, 2002-2007 », dans Réalisatrices Équitables, *Documentation*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/02/Etude-place-realisatrices-financement-public-2007-2012-points-saillants.pdf> [Texte consulté le 3 février 2016].

LUSSIER, Marc-André, « Les antihéros », dans *La Presse*, 30 juillet 2005, p. C3.

LUSSIER, Marc-André, « La croisière déprime », dans *La Presse*, 28 juin 2008, p. C9.

LUSSIER, Marc-André, « En plein dans le culte », dans *La Presse*, 20 juin 2008, p. A53.

MACÉ, Éric, « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin », dans *Hermès*, n° 31 (mars 2001), p. 233-257.

MAHER, Kevin, « Seducing Doctor Lewis », dans *Sight and Sound*, vol. XVI, n° 4 (avril 2006), p. 70-71.

MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996, 258 p.

MAIGRET, Éric « "Médiacultures" et coming out des Cultural Studies en France » dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47 (janvier 2009), p. 11-21.

MANDOLINI, Carlo, « Les Boys II : qu'est-ce qui nous fait courir ? », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 201 (mars-avril 1999), p. 37-38.

MARCHAND, Isabelle, Johanne SAINT-CHARLES et Christine CORBEIL, « L'ascension professionnelle et le plafond de verre dans les entreprises privées au Québec », dans *Recherches féministes*, vol. XX, n° 1 (2007), p. 27-54.

MASSON, Alain, « Denys Arcand », dans *Positif*, n° 512, (octobre 2003), p. 5-12.

MATHÉ, Anthony, « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », dans *Communication & langages*, vol. MMXIII, n° 177 (septembre 2013), p. 93 – 109.

MCCARTHY, Todd, « Review: Bad Boys II », dans *Variety, Films*, [en ligne], <http://variety.com/2003/film/reviews/bad-boys-ii-1200540562/> [Texte consulté le 5 février 2016].

MCKEE, Robert, *Story*, Paris, Dixit, 2007, 415 p.

MELANÇON, Benoît, *Les yeux de Maurice Richard : une histoire culturelle*, Montréal, Fides, 2008, 312 p.

MELANÇON, Benoît, « Écrire Maurice Richard. Culture savante, culture populaire, culture sportive », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. IX, n° 2 (2006), p. 109-135.

MELNYK, George, « C.R.A.Z.Y. », dans *CineAction !*, n° 69 (mai 2006), p. 58-60.

MESANA, Virginie, « Les héroïnes *en diaspora* font-elles leur cinéma ? Regard sur l'œuvre filmographique féministe d'Eisha Marjara », dans *Recherches féministes*, vol. XXVII, n° 2 (2014), p. 135-151.

MICHAUD, Jacinthe, « La reconnaissance des apports théoriques du féminisme dans la presse alternative de gauche : le cas du *Temps fou* », dans *Politique et sociétés*, vol. XXIX, n° 2 (2010), p. 29-45.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Septième art), 2001, 526 p.

MODLESKI, Tania, « Time and Desire in the Woman's Film », dans *Cinema Journal*, vol. XXIII, n° 3 (printemps 1984), p. 19-30.

MODLESKI, Tania, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York, Routledge, 1989, 149 p.

MODLESKI, Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, New York, Routledge, 1991, 188 p.

MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002, 185 p.

MODLESKI, Tania, « On the Existence of Women: A Brief History of the Relations Between Women's Studies and Film Studies », dans *Women's Studies Quarterly*, vol. XXX, n° 1-2 (printemps-été 2002), p. 15-24.

MODLESKI, Tania, « Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings », dans Teresa DE LAURETIS [dir.], *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 121-138.

MOINE, Raphaëlle et Geneviève SELLIER, « Présentation », dans *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. XXII, n° 2-3, (printemps 2012), p. 7-12.

MOLIA, François-Xavier, « "It is a man's work and you are just little gurlies" : narration genrée et figures de l'empowerment féminin dans le film catastrophe hollywoodien », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. XXII, n° 2-3 (printemps 2012), p. 81-99.

MOORE, Benoît, « Culture et droit de la famille : de l'institution à l'autonomie individuelle », dans *McGill Law Journal/Revue de droit de McGill*, vol. LIV, n° 2, 2009, p. 257-272.

MOSCONI, Nicole, « Rapport au savoir et rapport sociaux de sexe », dans *Éducation et francophonie*, vol. XXXIII, n° 1 (printemps 2005), p. 73-88.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, vol. XVI, n° 3 (1975), p. 6-18.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *CinémAction*, n° 67 (1993), p. 17-23.

MULVEY, Laura, « Afterword », dans Richard TAPPER [dir.], *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, London, New York, I.B. Tauris, 2002, p. 254-261.

MULVEY, Laura, *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 201 p.

MULVEY, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Londres, British Film Institute, 1996, 188 p.

MURY, Cécile, « L'empire, de pire en pire », dans *Télérama*, n° 2802, (24 septembre 2003), p. 38-51.

NADEAU, Chantal, « La représentation de la femme comme autre : l'ambiguïté du cinéma de Léa Pool pour une position féministe », dans *Québec Studies*, n° 17 (1994), p. 83-96.

NAUDIER, Delphine et Brigitte ROLLET, *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, 165 p.

NOTRE HISTOIRE. LE SITE HISTORIQUE DES CANADIENS DE MONTRÉAL, *Maurice Richard, 1946-1960*, [en ligne]. http://notrehistoire.canadiens.com/search/all/maurice_richard [Site consulté le 4 février 2015].

NOTRE HISTOIRE, LE SITE HISTORIQUE DES CANADIENS DE MONTRÉAL, *Grands moments*, [en ligne]. <http://notrehistoire.canadiens.com/greatest-moment/The-Richard-Riot> [Site consulté le 4 avril 2015].

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma et audiovisuel), 1990, 285 p.

O'NEILL, Eithne, « *Les 3 p'tits Cochons* », dans *Positif*, n° 571 (septembre 2008), p. 55.

OUELLET, Réal, « *Français canadiens ou Canadiens? Construction et mutation d'une identité originale au XVIII^e siècle* », dans *Lumen : travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, vol. XXI, (2002), p. 21-43.

OUELLET, Francine, Geneviève TURCOTTE et Nicole DESJARDINS, « *Engagement paternel et mobilisation communautaire : étude de cas de deux initiatives communautaires* », dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 39 (2003), p. 237-258.

OXFORD DICTIONNAIRES, *Indirect Rule*, [en ligne]. https://en.oxforddictionaries.com/definition/indirect_rule [Site consulté le 4 février 2015].

PÉCLET, Manon, « *La vie après l'amour sur un plateau d'argent* », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 206, (janvier-février 2000), p.14.

PEDLER, Emmanuel, « *La figuration de l'espace et de l'appartenance culturelle dans une fiction télévisée : le cas d'une série américaine* », dans *Protée*, vol. XXX, n° 1 (2002), p. 57-66.

PENLEY, Constance, *Feminism and Film Theory*, New York et Londres, Routledge et BFI, 1988, 271 p.

PERREAULT, Marc, « *Bandes de jeunes et gangs de rue. Les dérives criminelles d'une quête identitaire* », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. VIII, n° 2 (2005), p. 91-119.

PÉRUSSE, Denise, « Le déclin : une stratégie filmique oscillant entre le cliché et l'ironie », dans *Copie zéro*, n° 34-35 (octobre 1987), p. 49-51.

PÉRUSSE, Denise, « La mise en espace-temps des femmes dans le cinéma québécois de 1976 à 1986 », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 1989, 670 p.

PÉRUSSE, Denise, « Réception critique et contexte : à propos du *Déclin de l'empire américain* », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. II, n° 2-3 (printemps 1992), p. 88-106.

PÉRUSSE, Denise, « Gender relations in The Decline of American Empire », dans *Auteur/provocateur: The films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, p. 69-89.

PETRAKIS, John, « Incendies », dans *Christian Century*, vol. CXXVIII, n° 12 (juin 2011), p. 44.

PORHEL, Vincent et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 68', révolutions dans le genre ? », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29 (2009), p. 7-15.

PRAUD, Jocelyne, « La seconde vague féministe et la féminisation du Parti socialiste français et du Parti québécois », dans *Politique et sociétés*, vol. XVII, n° 1-2 (1998), p. 71-90.

PRECIADO, Beatriz, « Biopolitique du genre », dans Hélène ROUCH, Elsa DORLIN et Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL [dir.], *Le corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan (Coll. Bibliothèque du féminisme), 2005, p. 61-84.

PRIVET, Georges, « Vives nos chaînes ! ou la « grattonisation » du Québec », dans *24 images*, n° 98-99 (automne 1999), p. 16-19.

PRIVET, Georges, « Les Gratton 1, 2 et 3 : documentaires « sous-réalistes » du Québec post-référendaire », dans *Bulletin d'histoire politique*, vol. XIX, n° 1 (automne 2010), p. 45-54.

PSYCHANALYSE 21, « Les topiques de Freud », dans *Psychanalyse 21, Théories*, [en ligne]. <http://psychanalyse-21.psyblogs.net/2014/01/les-topiques-freudiennes.html> [Site consulté le 6 février 2016].

PUDLOWSKI, Charlotte, « Quel pays produit le plus de films ? Combien d'écrans 3D dans le monde ? Le cinéma en chiffres », dans *Slate, Culture*, [en ligne]. <http://www.slate.fr/culture/87229/pays-films-ecrans-cinema-data> [Texte consulté le 2 octobre 2016].

QUÉNIART, Anne et Jean-Sébastien IMBEAULT, « La construction d'espaces d'intimité chez les jeunes pères », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXXV, n° 2 (2003), p. 183-201.

RAMOND, Charles-Henry, « Box-office québécois depuis 1985 », dans *Film du Québec, les films de fiction, des origines à nos jours*, [en ligne]. <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985/> [Texte consulté le 29 novembre 2015].

RANCHIN, Bruno, « Féminin et masculin, une équité pour demain ! », dans *Empan*, n° 65 (mars 2007), p. 55-59.

RANGER, Pierre, « *Les invasions barbares*. Pour la suite du monde », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 255, (mai-juin 2003), p. 32-33.

RANGER, Pierre, « Aurore : onde de choc », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 238 (juillet-août 2005), p. 38-41.

RANGER, Pierre, « Ricardo Trogi, Jean-Philippe Pearson, Patrice Robitaille : trois hommes et des couffins », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 238 (juillet-août 2005), p. 24-25.

RANGER, Pierre, « *Les 3 p'tits cochons* : on ne badine pas avec l'amour », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 249 (juillet-août 2007), p. 42-43.

RAYNAULD, Isabelle, *Lire et écrire un scénario : Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma/Arts visuels), 2012, 224 p.

RÉALISATRICES ÉQUITABLES, *Qui sommes-nous ?*, [en ligne]. <http://realisatrices-equitables.com/qui-sommes-nous/> [Texte consulté le 15 mars 2016].

RODRIGUE, Carl, « *Horloge biologique*. Le bon, la brute et le truand », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 239 (septembre-octobre 2005), p. 42.

RODRIGUE, Carole, « *Horloge biologique* », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 242, (mars-avril 2006), p. 30.

ROLLET, Brigitte et Geneviève SELLIER, « Cinéma et genre en France : état des lieux », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10 (1999), p. 205-215.

ROUYER, Philippe, « Brian De Palma – *Femme fatale* : Rien qu'un rêve », dans *Positif*, n° 495 (mai 2002), p. 60-61.

ROY, André, « *Camping sauvage* », dans *24 Images*, n° 118 (2004), p. 58-59.

RUBIN, Gayle, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », dans *Les cahiers du CEDREF*, n° 7 (1998), p. 3-81.

RUFIN, Jean-Christophe. *L'empire et les nouveaux barbares*, Paris, J.-C. Lattès, 1991, 247 p.

RUTTEN, Caroline « Culture et inconscient collectif : de l'archétype au stéréotype », dans *Les cahiers psychologie politique*, n° 18 (janvier 2011), [en ligne]. <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1790> [Texte consulté le 13 décembre 2016].

SABA, Tania, « Les différences intergénérationnelles au travail : faire la part des choses », dans *Gestion*, vol. XXXIV, n° 3 (2009), p. 25 - 37.

SAINT-JEAN, Mathieu, « La représentation contemporaine du corps comme allégorie de la société », dans *Lien social et Politiques*, n° 59 (2008), p. 139-147.

SAINT-MARTIN, Lori, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », dans *Tangence*, n° 91 (automne 2009), p. 95-109.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix : essais de critiques au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 p.

SAINT-MARTIN, Sylvie LAMARRE et Laure NEUVILLE, « Sexe, pouvoir et dialogue », dans *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 3 (1997), p. 37-52.

SAINT-YVES, Gabrielle, « Femmes de rêve : ma créature, ma pelure, ma blonde ! », dans *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 96 (2009), p. 33-36.

SCHEIB, Ronnie, « Review: *The Rocket: The Legend of Rocket Richard* », dans *Variety*, vol. CDIX, n°4 (décembre 2007), p. 62.

SCHWARZBAUM, Lisa, « Crusading femmes », dans *Daily Variety*, vol. CCLXXXIX, n° 32 (novembre 2005), p. A1-A4.

SÉGUIN-TÉTREAU, Mathieu, « *Incendies* : pétard mouillé », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 268 (septembre-octobre 2010), p. 47.

SELLIER, Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10 (1999), p. 216-232.

SELLIER, Geneviève, « Constructions des identités de sexe dans les séries policières françaises », dans Pierre BEYLOT et Geneviève SELLIER [dir.], *Les Séries Policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 259-271.

SELLIER, Geneviève, « Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de J.L. Godard (*À bout de souffle*, *Le Petit soldat*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*) », dans Jean-Pierre ESQUENAZI, Gilles DELAVALD, Marie-Françoise GRANGE [dir.], *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 277-287.

SELLIER, Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS (Coll. Cinéma & audiovisuel), 2005, 217 p.

SELLIER, Geneviève, « Gender Studies et études filmiques », dans Les mots sont importants.net, *Cinéma*, [en ligne]. <http://lmsi.net/Gender-studies-et-etudes-filmiques> [Texte consulté le 3 février 2016].

SELLIER, Geneviève, « *Gender Studies* et études filmiques : avancées et résistances françaises », dans *Diogène*, n° 225 (2009), p. 126-138.

SELLIER, Geneviève. « *Gender Studies* et études filmiques », dans *Cahiers du genre*, n° 38 (2005), p. 63-85.

SELLIER, Geneviève, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris, Klincksieck (Coll. Librairie Klincksieck, Série arts-esthétique), 2012, 342 p.

SICOTTE, Louise-Véronique, « La représentation des personnages féminins dans les films de fiction de Denys Arcand », thèse de doctorat en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1997, 186 p.

SILVERMAN, Kaja, *The acoustic mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 257 p.

SMELIK, Anneke, « Feminist Film Theory », dans Pam COOK et Mieke BERNINK [dir.], *Cinema Book*, London, British Film Institute, 1999, p. 353-365.

SODEC, « Programme d'aide à la production 2016-2017 » dans Sodec, *Cinéma et production télévisuelle*, [en ligne]. http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/Prod/PRODUCTION_CINE%20ET%20TV_VF.pdf [Site consulté le 12 octobre 2016].

SOLJÉNITSYNE, Alexandre Isaievitch, *L'archipel du Goulag, 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, Paris, Fayard, 1991, 566 p.

SOULIÈRE, Marguerite, « La construction de soi chez les adolescents : une histoire d'ouverture et de temps », dans *Service social*, vol. LIX, n° 1 (2013), p. 108-128.

SPIELVOGEL, Myriam, « Les enjeux politiques de l'exaltation de la différence des sexes », dans *Liberté*, vol. XLII, n° 4 (novembre 2000), p. 58-66.

STATISTIQUE CANADA, « Les générations au Canada », dans Statistique Canada, *Programme du recensement*, [en ligne]. https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-311-x/98-311-x2011003_2-fra.cfm [Site consulté le 13 décembre 2016].

STATISTIQUE CANADA, « Population selon le sexe et le groupe d'âge, par province et territoire (Proportion, femmes) », dans Statistique Canada, *Tableaux sommaires* [en ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/l02/cst01/demo31f-fra.htm> [Site consulté le 3 février 2016].

STATISTIQUE CANADA, « Revenu d'emploi en 2005, selon le groupe d'âge et le plus haut niveau de scolarité atteint, Canada » dans Statistique Canada, *Les femmes et l'éducation*, [en ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2010001/article/11542/tbl/tbl011-fra.htm> [Site consulté le 2 février 2016].

STATISTIQUE CANADA « Scolarité au Canada : niveau de scolarité, domaine d'études et lieu des études », dans Statistique Canada, *Scolarité*, [en ligne]. <https://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-012-x/99-012-x2011001-fra.cfm> [Site consulté le 3 février 2016].

STATISTIQUE CANADA, « Tendances d'emploi des femmes et des hommes de 15 ans et plus, 1976 à 2009 », dans Statistique Canada, *Travail rémunéré*, [en ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2010001/article/11387/tbl/tbl001-fra.htm> [Site consulté le 29 novembre 2015].

STOJANOVA, Christina, « The Bon, the Bad and the Others: Some Remarks on the Phenomenal Success of *Bon Cop, Bad Cop* in Quebec », dans *Kinema*, n° 29 (printemps 2008), p. 71-77.

TAMAGNE, Florence, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75 (2002), p. 61-73.

TELEFILM CANADA, « Téléfilm Canada annonce, en partenariat avec l'industrie, l'adoption de mesures sur la parité hommes-femmes dans le financement de la production cinématographique », dans Téléfilm Canada, *communiqués de presse*, [en ligne]. <https://telefilm.ca/fr/communiqués-de-presse/telefilm-canada-annonce-en-partenariat-avec-lindustrie-ladoption-de-mesures-sur-la-parite-hommes-femmes-dans-le-financement-de-la-production-cinematographique> [site consulte le 3 février 2017].

TESTA, Bart, « Arcand's Double-Twist Allegory: Jesus of Montreal », dans André LOISELLE et Brian MCLLOY [dir.], *Auteur/provocateur: The Films of Denys Arcand*, Wesport, Greenwood Press, 1995, p. 90-112.

TESTAR, Alain, « La femme et la chasse », dans Françoise Héritier [dir.], *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Pommier : Cité des sciences et de l'industrie, (Coll. Le collège de la cité), 2005, p. 137-150.

THÉRIEN, Gilles, « L'Empire et les barbares », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. I, n° 1-2 (automne 1990), p. 8-19.

THÉRIEN, Gilles, « L'effet paradoxal des images », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. IV, n° 3 (printemps 1994), p. 57-72.

THÉRY, Chantal, « Le dialogue des sexes : Sisyphe heureuse ? », dans *Québec français*, n° 137 (2005), p. 32-34.

TOROK, Jean-Paul, *Le scénario : histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988, 202 p.

TOUPIN Louise, « Le féminisme et la question des « mères travailleuses ». Retour sur le tournant des années 1970 », dans *Lien social et Politiques*, n° 36 (1996), p. 69-73.

TRAUBE, Elizabeth G., *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980's Hollywood Movies*, Boulder, Westview Press, 1992, 207 p.

TREMBLAY, Diane, « Le commandant Piché prépare son dernier vol », dans Journal de Montréal, *Actualité*, [en ligne]. <http://www.journaldequebec.com/2016/11/18/le-commandant-piche-prepare-son-dernier-vol> [Texte consulté le 4 décembre 2016].

TREMBLAY, Francine, *Une épouse peut-elle porter le nom de son mari ?*, dans SOQUIJ, Intelligence juridique, *Article*, [en ligne]. <http://soquij.qc.ca/fr/ressources-pour-tous/articles/une-epouse-peut-elle-porter-le-nom-de-son-mari> [Texte consulté le 26 mai 2013].

TREMBLAY, Odile, « Entrevue – Michel Côté traque le noyau dur du mou chez le mâle », dans *Le Devoir*, 21 juin 2008, p. E8.

TROUVE UNE GLACE, *Liste des ligues et associations de hockey*, [en ligne]. <http://www.trouveuneglace.com/ligue-hockey/toutes-les-regions/Page1.htm?S=&SearchTxt=&type=1&sport=1> [Site consulté le 13 janvier 2017].

TRUBY, John, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau monde, 2010, 462 p.

VAN DAMME, Stéphane, « Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4bis (2004/5), p. 48-58.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma/Arts visuels), 2005, 224 p.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma/Arts visuels), 2008, 239 p.

VATICAN, *Cathéchisme de l'Église catholique*, [en ligne]. http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_P80.HTM [Site consulté le 2 février 2017].

VERJUS, Anne, « La paternité au fil de l'histoire », dans *Informations sociales*, n° 176 (2013), p. 14-22.

VÉRONNEAU, Pierre, « La fuite et le désengagement », dans Michel EUVRARD, André ROY et Daniel CARRIÈRE, *Les yeux fertiles : bilan cinématographique et vidéographique*, Montréal, Les herbes rouges, 1990, p. 33-38.

VÉRONNEAU, Pierre, « Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? », dans *Bulletin d'histoire politique*, vol. XXIII, n° 3 (printemps 2015), p. 144-179.

VÉRONNEAU, Pierre, « Alone and with Others: Denys Arcand's within the Quebec Cinematic and Cultural Context », dans André LOISELLE et Brian MCLLROYI, *Auteur/provocateur: the films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, p. 10-31.

VÉRONNEAU, Pierre, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. XIX, n° 1 (automne 2008), p. 75-108.

VIDAL, Jérôme, « À propos du féminisme. Judith Butler en France : Trouble dans la réception », dans *Mouvements*, n° 47-48 (avril 2006), p. 229-239.

VILLENEUVE, Anne-Claire, André MONDOUX et Marc MÉNARD, « Le défi de l'exportation du cinéma québécois : État des lieux », dans Chaire René Malo, *Recherches et publications*, [en ligne]. <http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Strategies/Ledefi.pdf> [Texte consulté le 15 mars 2016].

VILLENEUVE, Paul, « Les rapports femmes-hommes en milieu urbain : patriarcat ou partenariat ? », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. XXXV, n° 95 (1991), p. 385-401.

VOGLER, Christopher, *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris, Dixit et EICAR (École internationale de création audiovisuelle et de réalisation) (Coll. Dixit formation), 2002, 223 p.

WALZ, Gene, « A Cinema of Radical Incompatibilities: Arcand's Earlier Fiction Films », dans André LOISELLE et Brian MCLLROYL, *Auteur/provocateur: the films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, p. 52-68.

WEINMANN, Heinz, « Le déclin de l'empire américain : fin du party », dans *Cinéma de l'imaginaire québécois : de la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 139-171.

WHITE, Patricia, « Feminism and Film », dans John HILL et Pamela CHURCH GIBSON [dir.], *The Oxford Guide to Film Studies*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 117-131.

WILKINS, Peter, « No Big Picture: Arcand and his US Critics », dans André LOISELLE et Brian MCLLROYL, *Auteur/provocateur: the films of Denys Arcand*, Wesport, Praeger, 1995, p. 113-135.

WILLIAMS, Gilda, « Mambo Italiano », dans *Sight and Sound*, vol. XIV, n° 10 (octobre 2004), p. 62.

WOLLEN, Peter, « Godard and Counter Cinema: Vent d'Est », dans *Afterimage*, n° 4 (automne 1972), p. 6-17.

YOUNG, Iris Marion, « Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social », *Recherches féministes*, vol. XX, n° 2 (2007), p. 7-36.

ZANCO, Jean-Philippe, *La société des super-héros. Économie, sociologie, politique*, Paris, Ellipses (Coll. Culture pop), 2012, 208 p.

ZARKA, Yves Charles, « Culte de l'individu et perte de l'identité », dans *Cités*, n° 21 (2005), p. 3-6.

ZRIBI, Isabelle, « Incendies », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 663 (2011), p. 52-53.

- ARCAND, Denys, *Le déclin de l'empire américain*, Canada, couleur, 91 min, 1986.
- ARCAND, Denys, *Les invasions barbares*, Canada, couleur, 99 min, 2003.
- ARCHAMBAULT, Sylvain, *Piché: entre ciel et terre*, Canada, couleur, 97 min, 2010.
- ARONOFSKY, Darren, *Noé*, États-Unis, couleur, 138 min, 2014.
- ATTENBOROUGH, Richard, *Gandhi*, Inde, Royaume-Uni, couleur, 191 min, 1982.
- ARZNER, Dorothy, *Dance, Girl, Dance*, États-Unis, couleur, 90 min, 1941.
- BERLINER, Alain, *Ma vie en rose*, Belgique, couleur, 88 min, 1997.
- BESSON, Luc, *The Lady*, France, Royaume-Uni, couleur, 132 min, 2011.
- BINAMÉ, Charles, *Séraphin: un homme et son péché*, Canada, couleur, 128 min, 2002.
- BINAMÉ, Charles, *Maurice Richard*, Canada, couleur, 124 min, 2005.
- CANUEL, Érik, *Bon Cop Bad Cop*, Canada, couleur, 116 min, 2006.
- CATTANEO, Peter, *The Full Monty*, Britannique, couleur, 92 min, 1997.
- CHADWICK, Justin, *Mandela: un long chemin vers la liberté*, Royaume-Uni, Afrique du Sud, couleur, 141 min, 2013.
- DESPENTES, Virginie et Coralie THRIN THI, *Baise-moi*, France, couleur, 77 min, 2000.
- DESROSIERS, Claude, *Dans une galaxie près de chez vous*, Canada, couleur, 109 min, 2004.
- DIONNE, Luc, *Aurore*, Canada, couleur, 110 min, 2005.
- DUMONT, Bruno, *La vie de Jésus*, France, couleur, 96 min, 1997.
- FALARDEAU, Pierre, *Elvis Gratton II.*, Canada, couleur, 105 min, 1999.
- FILIATRAULT, Denise, *Ma vie en cinémascope*, Canada, couleur, 95 min, 2004.

GAUDREULT, Émile, *Mambo italiano*, Canada, couleur, 88 min, 2003.

GAUDREULT, Émile, *De père en flic*, Canada, couleur, 107 min, 2009.

HITCHCOCK, Alfred, *North By Northwest* (La Mort aux trousses), États-Unis, couleur, 136 min, 1959.

HUARD, Patrick, *Les 3 p'tits cochons*, Canada, couleur, 124 min, 2007.

JUTRA, Claude, *Mon oncle Antoine*, Canada, couleur, 104 min, 1971.

LAUZON, Jean-Claude, *Léolo*, Canada, couleur, 107 min, 1992.

LEE, Ang, *Brokeback mountain*, États-Unis, couleur, 134 min, 2005.

MÉNARD, Robert, *Cruising Bar.*, Canada, couleur, 96 min, 1989.

MÉNARD, Robert et Michel CÔTÉ, *Cruising Bar 2.* Canada, couleur, 103 min, 2008.

MIHALKA, George, *Les Boys IV.*, Canada, couleur, 121 min, 2005.

PELLETIER, Gabriel, *La vie après l'amour*, Canada, couleur, 104 min, 2000.

PETERSEN, Wolfgang, *Troie*, États-Unis, couleur, 163 min, 2004.

POIRIER, Anne-Claire, *Mourir à tue-tête*, Canada, couleur, 96 min, 1979.

POULIOT, Jean-François, *La grande séduction*, Canada, couleur, 108 min, 2003.

PREMINGER, Otto, *Laura*, États-Unis, couleur, 88 min, 1944.

ROBY, Daniel, *Louis Cyr: L'homme le plus fort du monde*, Canada, couleur, 130 min, 2013.

ROY Sylvain et Guy A. LEPAGE, *Camping sauvage*, Canada, couleur, 90 min, 2004.

SAÏA, Louis, *Les Boys I*, Canada, couleur, 107 min, 1997.

SAÏA, Louis, *Les Boys II.*, Canada, couleur, 120 min, 1998.

SAÏA, Louis, *Les Boys III.*, Canada, couleur, 124 min, 2001.

SCOTT, Ridley, *Gladiator*, États-Unis, Royaume-Uni, couleur, 155 min, 2000.

TATI, Jacques, *Mon oncle*, France, couleur, 117 min, 1958.

TROGI, Ricardo, *L'horloge biologique*, Canada, couleur, 90 min, 2005.

VALLÉE, Jean-Marc, *C.R.A.Z.Y.*, Canada, couleur, 127 min, 2005.

VERHOEVEN, Paul, *Basic Instinct*, États-Unis et France, couleur, 127 min, 1992.

VILLENEUVE, Denis, *Incendies*, Canada, couleur, 130 min, 2010.

WILDER, Billy, *Sunset boulevard (Boulevard du crépuscule)*, États-Unis, couleur, 110 min, 1950.

SÉRIES

Indiana Jones, États-Unis

Les Aventuriers de l'arche perdue (Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark) (S. SPIELBERG, 1981)

Indiana Jones et le Temple maudit (Indiana Jones and the Temple of Doom) (S. SPIELBERG, 1984)

Indiana Jones et la Dernière croisade (Indiana Jones and the Last Crusade) (S. SPIELBERG, 1989)

Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull) (S. SPIELBERG, 2008)

James Bond, Royaume-Uni

Dr. No (T. YOUNG, 1962),

From Russia with Love (T. YOUNG, 1963)

Goldfinger (G. HAMILTON, 1964)

Thunderball (T. YOUNG, 1965)

You Only Live Twice (L. GILBERT, 1967)

On Her Majesty's Secret Service (P. R. HUNTE, 1969)

Diamonds are forever (G. HAMILTON, 1971)

Live and Let Die (G. HAMILTON, 1973)

The Man with the Golden Gun (G. HAMILTON, 1974)

The Spy Who Loved Me (L. GILBERT, 1977)

Moonraker (L. GILBERT, 1979)

For Your Eyes Only 1981 (J. GLEN, 1981)

Octopussy (J. GLEN, 1983)

A View to a Kill (J. GLEN, 1985)

The Living Daylights (J. GLEN, 1987)

Licence to Kill (J. GLEN, 1989)

Golden Eye (M. CAMPBELL, 1995)

Tomorrow Never Dies (R. SPOTTISWOODE, 1997)

The World Is Not Enough (M. APTED, 1999)

Die Another Day (L. TAMAHORI, 2002)

Casino Royal (M. CAMPBELL, 2006)
Quantum of Solace (M. FORSTER, 2008)
Skyfall (S. MENDES, 2012)
Spectre (S. MENDES, 2015)

Rocky, États-Unis

Rocky (J. G AVILDSEN, 1976)
Rocky 2: La Revanche (S. STALLONE, 1979)
Rocky 3: L'Œil du tigre (S. STALLONE, 1982)
Rocky 4 (S. STALLONE, 1985)
Rocky 5 (J.G AVILDSEN, 1990)
Rocky Balboa (S. STALLONE, 2006)

Les Aventures de Sherlock Holmes

Sherlock Holmes, (G. RITCHIE, 2009)
Sherlock Holmes: Jeu d'ombres (G. RITCHIE, 2011).

ANNEXE 1:
NOMBRE D'ENTREES EN SALLES DES FILMS QUÉBÉCOIS LES PLUS POPULAIRES

Rang	Titre *Films analysés	Genre	Date de sortie	Spectateurs
1	Séraphin, un homme et son péché	Drame historique	Nov 2002	1 341 602
*2	*Bon Cop Bad Cop	Comédie policière	Août 2006	1 320 394
*3	*De père en flic	Comédie policière	Juill. 2009	1 242 370
4	La grande séduction	Comédie	Juill. 2003	1 197 843
*5	*Les Boys	Comédie sportive	Déc. 1997	1 125 182
*6	*Les Boys II	Comédie sportive	Déc. 1998	1 039 578
*7	*Les invasions barbares	Comédie dramatique	Sept. 2003	913 982
*8	*Les Boys III	Comédie sportive	Nov. 2001	910 743
*9	*C.R.A.Z.Y.	Drame	Mai 2005	785 634
10	Aurore	Drame biographique	Juill. 2005	706 811
*11	*Les Bys IV	Comédie sportive	Déc. 2005	626 489
12	Elvis Gratton II	Comédie	Juill. 1999	609 463

*13	*Le déclin de l'empire américain	Comédie dramatique	Juin 1986	608 126
14	Cruising Bar	Comédie	Oct. 1989	591 620
*15	*Maurice Richard	Drame biographique	Nov. 2005	589 795
*16	*Les 3 p'tits cochons	Comédie	Nov. 2007	578 049
17	Camping sauvage	Comédie	Juill. 2004	574 810
*18	*L'horloge biologique	Comédie	Août 2005	543 361
*19	*Ma vie en cinémascope	Drame biographique	Déc. 2004	477 695
20	Louis Cyr: l'homme le plus fort du monde	Drame biographique	Juill 2013	477 646
*21	*Mambo italiano	Comédie	Juin 2003	466 914
22	La vie après l'amour	Comédie	Juill. 2000	458 743
23	Dans une galaxie près de chez vous	Comédie	Avril 2004	454 101
*24	*Piché: Entre ciel et terre	Drame biographique	Juill. 2010	452 918
*25	*Incendies	Drame	Oct. 2010	428 804
26	Cruising Bar 2	Comédie	Juin 2008	428 359

Dernière mise à jour: 11 juillet 2015²⁷⁵

²⁷⁵ Charles-Henri RAMOND, « Box-office québécois depuis 1985 », dans Film du Québec les films de fiction québécois, des origines à nos jours, *Box-office*, [en ligne]. <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985/> [Texte consulté le 3 février 2016].

3 p'tits cochons (Les), (Patrick Huard, 2007)

Alors que leur mère est dans le coma à l'hôpital, les trois frères se rencontrent à son chevet et nous partagent leurs vies durant cette période qui tournent essentiellement autour de leur relation amoureuse et sexuelle. Les trois frères sont associés aux trois petits c de l'histoire du conte folklorique éponyme. Il y a Mathieu, père de famille, le plus naïf qui s'engouffre dans une relation extraconjugale avec une collègue de bureau et se fait mettre à la porte du domicile familial, par sa femme; c'est également ce qui arrive à Christian. Les deux débarquent chez le plus rusé, Rémi, qui joue le grand frère moralisateur, mais il a lui aussi ses failles, il les cache tout simplement plus habilement.

Bon Cop Bad Cop, (Erik Canuel, 2006)

Comédie dramatique mettant en scène deux policiers que tout oppose, Mike Ward et David Bouchard, l'un Torontois, l'autre Québécois, l'un ordonné et respectueux des règles, l'autre brouillon et rebelle. Contraints de travailler ensemble, ils enquêtent sur un tueur en série qui assassine des personnalités publiques liées au monde du hockey. L'incompatible duo accumule les bévues. Mais leur enquête en vient à embêter sérieusement le tueur en série qui s'en prend à la fille de Bouchard. Les deux policiers s'allient finalement dans une course contre la montre pour sauver la fille de Bouchard et neutraliser le tueur en série.

Boys (Les), (Louis Saïa, 1997)

Stan, propriétaire d'une brasserie et entraîneur d'une équipe de hockey d'une ligue de garage, les *Boys*, perd au poker. Il doit battre l'équipe gonflée de *goons* de Méo, son prêteur sur gage sinon il perdra sa brasserie. Pour sauver sa peau et sa brasserie, Stan trahit ses joueurs qui vont par la suite prendre les choses en main.

Boys II (Les), (Louis Saïa, 1998)

Les *Boys* se rendent en France dans l'espoir de remporter le prestigieux tournoi de Chamonix. Mais ils rencontrent de nombreux obstacles, tantôt personnels, tantôt sur le plan de l'équipe. L'amour est aussi au rendez-vous pour quelques-uns ce qui parfois aide et parfois nuit à l'équipe.

Boys III, (Les), (Louis Saïa, 2001)

Un promoteur mal intentionné tente de diviser l'équipe des *Boys* à des fins pécuniaires. Il veut vider la brasserie de Stan pour pouvoir l'acheter à rabais. Malgré son plan et ses ingénieuses idées, la solidarité des *Boys* aura raison de tout, in extremis.

Boys IV, (Les), (Georges Mihalka, 2005)

Afin de gagner l'ultime match qui leur permettra de rencontrer l'équipe des légendes, Stan, sous les conseils du légendaire entraîneur, Michel Bergeron, emmène son équipe en retraite fermée afin de souder l'esprit d'équipe. De nombreuses aventures les mettent en péril et risquent même de les empêcher de revenir pour disputer le match ultime.

C.R.A.Z.Y., (Jean-Marc Vallée, 2005)

Parcours des mœurs du Québec des années 60 aux années 80. Zachary naît en 1960. Il est le quatrième enfant chez les Beaulieu, une famille catholique pratiquante de la classe moyenne. Le père travaille dans la construction et la mère demeure au foyer. Dès l'enfance, Zachary est différent et à l'adolescence, il peine à accepter son homosexualité qu'il tente de nier et de camoufler. Il veut, sans y parvenir, changer son orientation sexuelle pour répondre aux attentes de son père et de la société en général. Sans y parvenir, au travers différentes épreuves, il en vient plutôt, peu à peu, à apprivoiser son homosexualité. Son père fait de même avec le temps.

***Déclin de l'empire américain (Le)*, (Denys Arcand, 1986)**

Critique de mœurs de la fin des années 1980 par le biais d'une rencontre dans un chalet de campagne d'un groupe d'amis intellectuels. Au début du film, les femmes et les hommes sont séparés. Les femmes sont au gym et parlent de sexualité pendant que les hommes préparent le souper en parlant aussi de sexualité. Puis les deux clans se réunissent pour partager le repas et la soirée qui se termine finalement en queue de poisson par le dévoilement de secrets qui viennent perturber leur fragile harmonie.

***Horloge biologique (L')*, (Ricardo Trogi, 2005)**

Une *gang de chums* dont le cœur est formé de Fred, Paul et Sébastien. Les trois trentenaires sont confrontés à la paternité. Chacun essaie de concilier sa vie, de jeune homme qui aime faire du sport, sortir, boire et fêter, à la pression sociale du devoir de fonder une famille et de prendre ses responsabilités. Fred tente par tous les moyens de retarder le moment où il devra céder à sa blonde et faire un enfant. Paul tente de maximiser ses derniers moments de liberté avant de s'engager définitivement avec l'arrivée prochaine de son enfant. Son objectif: avoir une relation sexuelle avec une trentième partenaire. Et Sébastien, déjà père, tente de concilier ses responsabilités paternelles et familiales avec ses activités de loisirs.

***Incendies*, (Denis Villeneuve, 2010)**

Le film raconte l'histoire de Nawal, une mère adolescente qui, toute sa vie jusqu'à sa mort dans la soixantaine, se débat pour retrouver son fils qu'elle a été contrainte d'abandonner au nom de croyances religieuses. À travers des guerres et des pires atrocités, Marwan n'abandonne jamais. Quand elle retrouve enfin son fils, elle découvre aussi qu'il a été le pire des bourreaux. Elle tente malgré tout, à sa manière, de briser le cycle de la violence qui happe l'humanité par des croyances religieuses et de la xénophobie.

***Invasions barbares (Les)*, (Denys Arcand, 2003)**

Rémy est atteint d'un cancer en phase terminale, son ex-épouse ne peut voir à toutes ses affaires et fait venir de Londres leur fils, Sébastien pour qu'il les aide. Les conditions de vie du malade sont déplorables et Sébastien, malgré ses divergences avec son père, fait tout en son pouvoir pour lui aménager une fin de vie digne.

Mambo italiano, (Émile Gaudreault, 2003)

Angelo cherche à s'épanouir sans compromis dans sa vie professionnelle et dans sa vie amoureuse, mais ses choix rencontrent beaucoup de résistance auprès de sa famille traditionnelle italienne pour qui devenir auteur et pire être homosexuel semblent absolument inconcevables.

Maurice Richard, (Charles Binamé, 2005)

Le drame raconte l'histoire de Maurice Richard, joueur vedette des Canadiens de Montréal, depuis ses années d'adolescence jusqu'aux événements liés à l'émeute du forum; événement marquant provoqué par la suspension du joueur vedette. Parallèlement à sa carrière et sa vie familiale, l'histoire raconte aussi le rôle de Richard dans la Révolution tranquille comme figure emblématique des Canadiens français et dénonciateur de l'injustice sociale dont ils sont victimes.

Père en flic (De), (Émile Gaudreault, 2009)

Sous l'ultimatum de sa femme, le célèbre avocat Jacques Bérubé est contraint d'amener son fils suicidaire, Tim, dans un camp de croissance personnelle destiné à rapprocher les pères et les fils. Les policiers Jacques et Marc Laroche, père et fils, sont dépêchés à ce camp anonymement dans le but de convaincre Bérubé de témoigner contre Mononc Tardif. Ce dernier est un dangereux chef de motards criminalisés que le duo Laroche veut faire condamner. Avant que tout soit résolu, ils devront tous suivre la thérapie...

Piché: entre ciel et terre, (Sylvain Archambault, 2010)

Film qui s'inspire des événements de 2001 alors que le commandant Robert Piché atterrit son Airbus A330 dans des conditions quasi impossibles et sauve ainsi la vie à 306 passagers et membres de l'équipage. L'histoire entremêle le déroulement du vol fatidique et différentes périodes et moments de la vie du pilote: sa jeunesse irresponsable, son emprisonnement, sa célébrité puis sa déchéance dans l'alcool jusqu'à la sortie de sa cure de désintoxication. Un portrait intimiste d'un homme qui a réussi un exploit exceptionnel.

Vie en cinémascope (Ma), (Denise Filiatrault, 2004)

Le film relate la vie d'Alice Roby, une chanteuse québécoise des années 1940-1950 qui mène une carrière internationale avant d'être internée et lobotomisée pour de sévères troubles mentaux; une intervention qui met fin à sa carrière internationale et la laisse transformée. Un portrait intimiste qui raconte les premiers pas de la chanteuse dans l'univers du spectacle, sa gloire, sa déchéance à travers ses ambitions, ses rêves, ses difficultés et ses rapports avec ses proches, ses parents et les hommes de sa vie.