



LA FAMILLE, LE DROIT ET LE CINEMA

Sous la direction de

Magalie Flores-Lonjou

Maître de conférences en droit public

Université de La Rochelle, CEREGE LR-MOS EA 1722

Août 2015

Recherche réalisée avec le soutien de la Mission de recherche Droit et Justice

LA FAMILLE, LE DROIT ET LE CINEMA

Sous la direction d'une équipe pluridisciplinaire de huit enseignants-chercheurs en poste dans plusieurs universités françaises dans une perspective interdisciplinaire :

- Magalie FLORES-LONJOU, maître de conférences en droit public, HDR, Université de La Rochelle, Centre de REcherches en GEstion La Rochelle Management, Organisation et Société (CEREGE LR-MOS EA 1722)
- Nathalie GOEDERT, maître de conférences en histoire du droit, HDR, Université de Paris Sud, Observatoire des Mutations Institutionnelles et Juridiques (OMIJ EA 3177) Université de Limoges
- Lionel MINIATO, maître de conférences en droit privé et sciences criminelles, HDR, Centre universitaire Jean-François Champollion, Institut de droit privé (EA 1920), Université de Toulouse 1 Capitole
- Jean-Baptiste THIERRY, maître de conférences en droit privé et sciences criminelles, Université de Lorraine, Institut François Géný (EA 1138)
- Danièle ANDRE, maître de conférences en langues littératures et civilisations des pays anglophones, Université de La Rochelle, Centre de Recherche en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA EA 1163)
- Brigitte BASTIAT, docteure en sciences de l'information et de la communication, PRCE d'anglais, Université de La Rochelle, membre associée du Centre de Recherche en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA EA 1163) et du Centre d'études irlandaises, Université de Rennes 2
- Estelle EPINOUX, maître de conférences en études irlandaises, Université de Limoges, Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC EA 1087)
- Frank HEALY, maître de conférences en anglais (CIEL), Université de La Rochelle, membre associée du Centre de Recherche en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA EA 1163)

Avec les auteurs :

- Nicolas APPELT, doctorant en histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne
- Françoise BARBE-PETIT, docteur en philosophie, maître de conférences à l'Université Pierre et Marie Curie Sorbonne Universités, Histoire et Dynamique des Espaces Anglophones : du réel au virtuel (HDEA EA 4086)
- Lenice BARBOSA, docteur en Cinéma de l'Ecole doctorale Arts & Médias Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV

EA 185), chargée de cours au département d'Art, Philosophie esthétique à l'Université Paris 8 Saint-Denis

- Ghislain BENEHSA, docteur en droit public, chargé d'enseignement à l'Université de Strasbourg
- Daniela BERGHAIN, professeur au département Media Arts, Royal Holloway, Université de Londres
- Nathalie BITTINGER, maître de conférences en études cinématographiques, Université de Strasbourg, Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques (ACCRA EA 3402)
- Alain BRASSART, docteur en études cinématographiques, chargé de cours à l'Université Charles de Gaulle-Lille III
- Christophe CHAMBOST, Maître de conférences en études anglophones, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
- Xavier DAVERAT, professeur de droit privé, Université de Bordeaux, Institut de Recherche en Droit des Affaires et du Patrimoine (IRDAP)
- Anne DOBIGNY-REVERSO, maître de conférences en histoire du droit, Université d'Angers, Centre Jean Bodin (EA 4737)
- Estelle EPINOUX, maître de conférences en études irlandaises, Université de Limoges, Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC EA 1087)
- Nathalie GOEDERT, maître de conférences en histoire du droit, HDR, Université de Paris Sud, Observatoire des Mutations Institutionnelles et Juridiques (OMIJ EA 3177) Université de Limoges
- Grégoire HALBOUT, docteur en études cinématographique, maître de conférences en anglais de spécialité, IUT de Tours, Université François Rabelais de Tours, Interactions Culturelles et Discursives (ICD EA 6297)
- Christophe LAMOUREUX, maître de conférences en sociologie, Université de Nantes, Centre Nantais de Sociologie (CENS FRE 3706)
- Sylvain LOUET, agrégé de lettres modernes, doctorant en études cinématographiques, Université Paris-Est Marne-la-vallée, Littératures SAvoirs et Arts (LISAA EA 4120)
- Ninon MAILLARD, maître de conférences en histoire du droit, Université de Nantes, Droit et changement social (UMR 6297)
- Alice MARZLOFF, diplômée M. A. Histoire, Université de Montréal, médiatrice au musée Lumière
- Gilles MENEGALDO, professeur émérite de littérature américaine et cinéma, Université de Poitiers, FORMES et REprésentations en Linguistique et littérature (FORELL EA 3816)

- Aurélie NOUREAU, docteur en droit public, chargée de cours à l'Université de La Rochelle
- Nicoletta PERLO, maître de conférences en droit public, Université de Toulouse I Capitole, Institut du droit de l'énergie, des territoires et de la communication (IDETCOM EA 785)
- Marion POIRSON-DECHONNE, maître de conférences HDR en études cinématographiques, Université Paul Valéry Montpellier 3, Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXIe siècle (RIRRA EA 4209)
- Nicolas RAFIN, maître de conférences en sociologie, Université de Nantes, Centre Nantais de Sociologie (CENS FRE 3706)
- Serge REGOURD, professeur de droit public, Université Toulouse I Capitole, directeur de l'Institut du Droit de l'énergie, des territoires et de la communication (IDETCOM EA 785)
- Giuseppina SAPIO, doctorante en études cinématographiques, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV EA 185)
- Céline SATURNINO, docteur en esthétique du cinéma, chargée de cours à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III)
- Priyanjali SEN, doctorante/Ph.D. candidate (ABD) et Adjunct Faculty, département d'études cinématographiques, Tisch School of the Arts, Université de New York
- Björn SONNENBERG-SCHRANK, M.A. et doctorant en études cinématographiques à l'Université de Cologne
- Jean-Baptiste THIERRY, maître de conférences en droit privé et sciences criminelles, Université de Lorraine, Institut François GénY (EA 1138)
- Jacques VIGUIER, professeur de droit public, Université Toulouse I Capitole I, Institut du droit de l'énergie, des territoires et de la communication (IDETCOM EA 785)

Le présent document constitue le rapport scientifique d'une recherche réalisée avec le soutien du GIP Mission de recherche Droit et Justice (convention de recherche n° 213.02.26.10 : La famille, le droit et le cinéma). Son contenu n'engage que la responsabilité de ses auteurs. Toute reproduction, même partielle, est subordonnée à l'accord de la Mission.

SOMMAIRE

Sommaire.....	5
Introduction	6
Première partie : Portraits de familles	20
Les filles-mères et les bâtards dans le cinéma muet.....	21
<i>Vipère au poing</i> . Une illustration du droit de la famille au début du XX ^e siècle.....	46
La représentation de la famille dans le cinéma français. Repères d’une mutation.....	73
Le droit de la famille dans les films d’Etienne Chatiliez.....	88
« Nul n’est bon citoyen, il n’est bon fil, bon père, bon frère, bon époux », autorité paternelle et puissance publique dans <i>Cherchez Hortense</i> de Pascal Bonitzer.....	96
Familles immigrées et modèles alternatifs de vie de famille dans le cinéma européen.....	119
Le temps de l’adoption dans le western classique : de l’individu à l’instauration du peuple étatsunien.....	138
Familles et justice: « des médiations imparfaites » si l’on en croit le cinéma hitchcockien.....	158
La table du dîner, un champ de bataille. L’adolescence et la famille dans les « <i>teen films</i> » (films d’adolescents) aux Etats-Unis.....	172
La solidarité familiale dans la saga du <i>Parrain</i>	195
Deuxième partie : La famille en crise	224
La famille en crise : rites, failles, tensions et résolutions dans <i>Intérieurs et Hannah et ses sœurs</i>	225
Filiation conflictuelle, violence et société dans le cinéma de Gus van Sant.....	237
<i>Kramer contre Kramer</i> : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970.....	251
Divorce à l’iranienne.....	270
Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma Bengali.....	285
Esthétiques de la famille brisée dans les cinémas chinois, hongkongais, taïwanais.....	300
La représentation des familles fragmentées dans le cinéma d’Alexander Sokourov.....	315
Andreï Zviaguintsev ou l’éclatement du mythe familial en Russie.....	335
La séparation dans tous ses états ? Le traitement cinématographique des ruptures d’union par les films populaires français contemporains (1990-2012).....	357
Troisième partie : Recomposition du modèle familial	371
Familles sous les plombs.....	372
L’évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien. De la Constitution de 1948 à aujourd’hui.....	392
<i>Mamma</i> au masculin. Etude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain.....	414
L’Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar.....	430
Droit positif et rémanences de l’ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : <i>Les invités de mon père</i> d’Anne Le Ny (France, 2010).....	455
« Famille je vous hais » ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l’institution familiale.....	483
Famille et mariage. Le nouvel ordre matrimonial de la comédie classique hollywoodienne.....	497
Déconstruction et recréation de la famille dans le cinéma de genre : autour du <i>survival</i> et de Rob Zombie.....	512
Conclusion	530
Filmographie	535
Bibliographie	558
Table des matières	593

Introduction

Estelle EPINOUX, Nathalie GOEDERT, Jean-Baptiste THIERRY et Magalie FLORES-LONJOU

Maître de conférences en études irlandaises, Université de Limoges EHIC

Maître de conférences en histoire du droit Université de Paris Sud

OMIJ Université de Limoges

Maître de conférences en droit privé, Université de Lorraine,

Institut François Géný

Maître de conférences en droit public, Université de La Rochelle, CEREGE LR-MOS

L'objet de cette recherche droit et cinéma, fondée sur deux objets d'études distincts, le droit de la famille et le cinéma, a permis de mettre l'accent sur les points de convergence ou de différenciation entre ces deux démarches, le tout dans une perspective interdisciplinaire, encore relativement rare dans le domaine juridique.

Ainsi, nous nous sommes interrogés sur les différentes typologies de la famille, d'hier à aujourd'hui, à travers des productions cinématographiques de plusieurs pays : Espagne, Bengale, Chine, Italie, France, Etats-Unis, Iran, Russie... Différentes thématiques liées à la famille ont été explorées comme celles du mariage, du divorce, des familles en crise, de la filiation, de la figure du père, de l'absence de famille ou encore des communautés comme familles de substitution.

Ces multiples pistes de réflexion ont été successivement envisagées au travers de portraits de famille, de la famille en crise et d'une recomposition du modèle familial.

Portraits de familles

Les contributions à cette recherche présentent une approche à la fois intime de la famille, au travers de l'espace domestique et de ses « forces destructrices de l'équilibre familial¹ » ou dans le cadre plus large de la société et de la crise des valeurs spirituelle ou morale qu'elle traverse. C'est aussi une étude qui s'insère dans une perspective politique, dans l'Italie des années de plomb (1969-1980) ou dans le cinéma iranien contemporain², et dans

¹ Gilles MENEGALDO, « La famille en crise : rites, failles, tensions et résolutions dans *Intérieurs* et *Hannah et ses sœurs* ».

² V. Nicolas APPELT, « Divorce à l'iranienne ».

le cinéma français, exploré à différentes époques : les premières décennies du cinéma, les années 1930³, les années récentes (1990 à 2012), mettant en évidence plusieurs spécificités de la famille française, comme par exemple celle du XIXe s., avec *Vipère au poing*, dans laquelle la famille dépeint une « réalité sociale et morale et non une réalité sentimentale⁴ » ou celle bénéficiant d'un traitement cinématographique particulier⁵. La famille française récente est analysée sous l'angle du divorce, « qui se dévoile comme un symptôme (la crise conjugale) ou comme problème (la crise de parentalité) des métamorphoses de la famille contemporaine⁶ ». D'autres thématiques sont explorées, comme celle des filles mères et des bâtards dans le cinéma muet⁷.

Parallèlement, la famille est également étudiée suivant une approche sociologique, dont l'une des acceptions proposée est : « la famille constitue l'un des lieux privilégiés pour saisir la manière dont s'articulent, selon une foule de modalités, l'individuel et le collectif, pour rendre compte de la complexité des processus de reproduction humaine et sociale, de socialisation et de construction de l'identité⁸ ». Au regard de cette définition, différents modèles familiaux sont étudiés, autour de la figure du père, de celle de la mère ou encore de celle des époux dans les films de Pedro Almodovar⁹ ou d'Andreï Zviaguintsev¹⁰. La figure paternelle est développée dans le cinéma italien contemporain, opposant le prototype du père « violent, laid, frustré » aux « jeunes pères, narcissiques, fragiles et seuls¹¹ ». De même qu'une comédie française du XXIe siècle, *Cherchez Hortense*¹², restitue la figure archétypale du père¹³. S'interroger sur la famille c'est également aborder les questions de «

³ V. Serge REGOURD, « La représentation de la famille dans le cinéma français. Repères d'une mutation ».

⁴ Anne DOBIGNY-REVERSO, « *Vipère au poing*. Une illustration du droit de la famille au début du XXe siècle.

⁵ V. Jean-Baptiste THIERRY, « Le droit de la famille dans les films d'Etienne Chatiliez ».

⁶ Christophe LAMOUREUX et Nicolas RAFIN, « La séparation dans tous ses états ? Le traitement cinématographique des ruptures les films populaires français contemporains (1990/2012) ».

⁷ V. Alice MARZLOFF, « Les filles-mères et les bâtards dans le cinéma muet ».

⁸ Alain BRASSART, « 'Famille je vous hais' ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution ».

⁹ V. Aurélie NOUREAU, « L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar ».

¹⁰ V. Marion POIRSON-DECHONNE, « Andreï Zviaguintsev ou l'éclatement du mythe familial en Russie ».

¹¹ Giuseppina SAPIO, « *Mamma* au masculin. Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain ».

¹² De Pascal BONITZER (France, 2012).

¹³ V. Nathalie GOEDERT, « 'Nul n'est bon citoyen s'il n'est bon fils, bon père, bon époux', autorité paternelle et puissance publique dans *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer ».

l'épanouissement, (de) l'équilibre individuel, collectif et social¹⁴ », ou encore, André Téchiné ayant déclaré pour sa part s'intéresser « aux gens qui n'arrivent plus à s'identifier à leur famille, qui n'arrivent plus à jouer le rôle que la société leur impose¹⁵ ».

La famille est présentée suivant une approche culturelle, au travers d'images de familles diasporiques ou immigrées, dans les films germano-turc, anglo-asiatique et franco-marocain, ou encore économique, dans le cinéma chinois ou celui de la diaspora. Dans *La graine et le mulet*, la scène du repas autour d'un couscous en est une illustration, avec ce « plat symbolique du Maghreb, (qui) fonctionne comme un trope d'appartenance et d'hybridité culturelle¹⁶ ». La famille à table fait également l'objet d'une étude, dont le postulat est que « la table incarne la famille comme idée, unité sociale¹⁷ ». Les cinémas chinois, hong-kongais et taiwanais présentent la famille comme un ferment de cohésion sociale et politique remis en question au fil des mutations économique, sociale et politique de ces pays¹⁸.

Ce qui relie intimement tous les articles de cette recherche collective reste avant tout l'articulation droit et cinéma, ce dernier étant perçu comme « un instrument précieux pour mener une réflexion sur le droit en tant que producteur de changements et récepteur des instances sociétales¹⁹ ». Droit et cinéma s'articulent également autour des thématiques de l'amour et de l'autorité, qui sont les « socles de la famille²⁰ », et des aspects patrimoniaux et extra-patrimoniaux²¹. Droit et cinéma se rejoignent également dans l'interrogation que suscitent certains cinéma nationaux, comme le cinéma italien, qui souligne la quasi absence d'œuvres sur les unions homosexuelles, se demandant si le cinéma serait une explication de

¹⁴ Céline SATURNINO, « Filiation conflictuelle, violence communauté et société dans le cinéma de Gus Van Sant ».

¹⁵ Alain BRASSART, « 'Famille je vous hais' ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution familiale ».

¹⁶ Daniela BERGHAIN, « Familles immigrées et modèles alternatifs de vie de famille dans le cinéma européen ».

¹⁷ Björn SONNENBERG-SCHRANK, « La table du dîner un champ de bataille. L'adolescence et la famille dans les « *teen films* » (films d'adolescents) aux Etats-Unis ».

¹⁸ V. Nathalie BITTINGER, « Esthétiques de la famille brisée dans les cinémas Chinois, Hongkongais, Taïwanais ».

¹⁹ Nicoletta PERLO, « L'évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien. De la Constitution de 1948 à aujourd'hui ».

²⁰ Anne DOBIGNY-REVERSO, « *Vipère au poing*. Une illustration du droit de la famille au début du XX^e siècle ».

²¹ *Ibid.*

cette inertie législative²², condamnée récemment par la Cour européenne des droits de l'homme²³.

Par ailleurs, droit et cinéma apparaissent aussi en clair-obscur, dans les films d'Hitchcock, *Marnie*²⁴ ou *Shadow of a Doubt*²⁵, « qui usent de la théâtralité du judiciaire dans le théâtre familial²⁶ ». Le cinéma est alors un excellent outil de mise en scène de la vie juridique de la famille permettant, par la représentation filmée d'une situation particulière de famille, d'appréhender les questions juridiques et le traitement de leurs évolutions législatives ou prétoriennes.

Film et société s'entremêlent subtilement, le cinéma étant considéré comme « un outil interprétatif » et de ce fait, « interprétatif pour la compréhension du ressenti autour de transformations sociétales²⁷ » données et plus particulièrement pour la question de la famille. Plusieurs contributions mettent en regard film et société suivant l'évolution législative. Aux Etats-Unis, le film *Kramer vs Kramer*²⁸ est analysé à la lumière du code Hays de 1934, puis suivant les différentes modifications du code sur la famille et le divorce dans les années 1970, *Kramer vs Kramer* y étant qualifié de film « classique et réaliste sur le divorce²⁹ ». Le cinéma italien est pareillement analysé suivant une lecture de son cadre législatif : le code pénal de 1930, le code civil fasciste de 1942 et le code civil de 1975³⁰.

Ainsi ce qui apparaît universel, ce n'est pas le modèle familial, inexistant, mais ce sont les questions qui se posent et qui selon les réponses, donnent lieu à une multiplicité de combinaisons que l'histoire et l'anthropologie examinent et que le cinéma, quel que soit le genre cinématographique, souvent, nous indique. Les articles révèlent en effet la richesse du corpus cinématographique utilisé. La famille est explorée suivant différents genres cinématographiques : la comédie hollywoodienne de l'entre-deux-guerres³¹, ou le western, et plus précisément le western classique, dans lequel le thème de l'adoption tient une place

²² V. Nicoletta PERLO, « L'évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien. De la Constitution de 1948 à aujourd'hui ».

²³ Arrêt Oliari et autres c. Italie, req. n° 18766/11 et 36030/11, <http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-156265>

²⁴ *Pas de printemps pour Marnie* d'Alfred HITCHCOCK (Etats-Unis, 1964).

²⁵ *L'ombre d'un doute* d'Alfred HITCHCOCK (Etats-Unis, 1943).

²⁶ Françoise BARBÉ-PETIT, « Familles et justice : « des médiations imparfaites » si l'on en croit le cinéma hitchcockien ».

²⁷ Giuseppina SAPIO, « *Mamma* au masculin. Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain ».

²⁸ De Robert BENTON (Etats-Unis, 1978).

²⁹ Christophe CHAMBOST, « *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1979) : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970 » et Céline SATURNINO, « Filiation conflictuelle, violence et société dans le cinéma de Gus Van Sant ».

³⁰ Nicoletta PERLO, *op. cit.*

³¹ V. Grégoire HALBOUT, « Famille et mariage. Le nouvel ordre matrimonial de la comédie classique hollywoodienne ».

cruciale, « le motif permet(tant) d'explorer la structure de la famille mais aussi les liens sociaux et politiques en interrogeant les valeurs d'une société³² ». L'adoption est analysée au regard de lois, qui en 1929, étaient promulguées dans presque tous les Etats des Etats-Unis. Dans le cinéma français, la famille est étudiée suivant un corpus varié, incluant « la comédie sentimentale, (et) la chronique satirique³³ ». Le modèle familial est également scruté suivant un corpus filmique défini, celui de Woody Allen ou d'Hitchcock, ou dans le cadre du cinéma homosexuel, qui propose souvent « une dimension fantastique, proche du conte³⁴ ».

Si les portraits de famille se révèlent divers, la famille en crise apparaît non seulement dans les questionnements juridiques, mais aussi dans les réalisations cinématographiques.

La famille en crise

Dans tous ces films, des éléments juridiques apparaissent en filigrane, même si, tout comme en droit, la famille toujours évoquée n'est jamais clairement définie. Il s'agit avant tout d'un phénomène social, considéré par le doyen Carbonnier comme l'un des trois piliers de la société à côté du contrat et de la propriété³⁵.

A la recherche d'une définition de la famille

Plusieurs dispositions, tant en droit interne qu'en droit international et européen, sont relatives à la famille : la Déclaration universelle des droits de l'homme considère que la famille « est l'élément naturel et fondamental de la société et a droit à la protection de la société et de l'Etat³⁶ », la Convention internationale des droits de l'enfant reconnaît que l'enfant « pour l'épanouissement harmonieux de sa personnalité, doit grandir dans le milieu familial, dans un climat de bonheur, d'amour et de compréhension » en rappelant que les Etats parties « respectent la responsabilité, le droit et le devoir qu'ont les parents ou le cas

³² Sylvain LOUET, « Le temps de l'adoption dans le western classique : de l'individu à l'instauration du peuple étasunien ».

³³ Christophe LAMOUREUX et Nicolas RAFIN, « La séparation dans tous ses états ? Le traitement cinématographique des ruptures d'union par les films populaires français contemporains (1990/2012) ».

³⁴ Alain BRASSART, « 'Famille je vous hais' ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution familiale ».

³⁵ Jean CARBONNIER, *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*, L.G.D.J., 9^e éd., 1998, p. 221.

³⁶ Art. 16 de la DUDH de 1948.

échéant, les membres de la famille élargie ou de la communauté, comme prévu par la coutume locale³⁷ ». Quant au Conseil de l'Europe, il a mentionné le « lien de famille » dans la Convention sur les relations personnelles concernant les enfants, après que la Cour européenne a reconnu qu'un lien tissé avec un enfant par un tiers sans lien de parenté pouvait constituer une « relation familiale de fait³⁸ », dès lors que cette relation est suffisamment constante et effective afin de créer des liens étroits.

Ne bénéficiant d'aucune définition ni en droit international et européen, ni dans le Code civil français³⁹, la famille occupe en droit une place particulière qui se justifie en raison de plusieurs facteurs : politique – Portalis considérait que les familles étaient les pépinières de l'Etat – mais également économiques – une famille est avant tout une unité de consommation – et sociales – mais également sociaux – le soutien apporté au sein de la famille peut avoir un impact sur le vécu de l'enfant à l'école, la situation professionnelle, la place des personnes âgées, etc. Quant à la doctrine, elle a proposé quelques définitions : « ensemble des personnes qui sont unies par un lien du sang, qui descendent d'un auteur commun » ou bien « groupe restreint des pères et mères et de leurs enfants (mineurs) vivant avec eux, voire ensemble des parents et alliés⁴⁰ ».

Tous ces facteurs apparaissent alors dans les films évoqués.

En effet, le droit de la famille existe dans toutes les sociétés, étant même sans doute le premier des droits puisqu'il permet de relier les individus. Il opère ainsi la classification nécessaire entre les sexes et les générations : d'où l'importance d'établir un lien entre les membres d'une communauté, liens permettant de rattacher un nouveau venu (nouveau-né) au groupe, et de déterminer sa nature afin de donner son armature au groupe ainsi constitué. C'est ainsi que la conjugalité est évoquée, qu'elle existe dans le lien du mariage ou en dehors de celui-ci. L'évolution de cette armature du groupe est interrogée par exemple avec le thème du divorce, celui de l'évolution de la famille traditionnelle au Bengale⁴¹, en

³⁷ Art. 5 de la CIDE.

³⁸ Arrêt X, Y et Z c. Royaume-Uni, 22 avril 1979, req. n° 21830/93 <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-62592>

³⁹ Françoise DEKEUWER-DEFOSSEZ, « La filiation en question » in Françoise DEKEUWER-DEFOSSEZ, Albert DONVAL, Philippe JEAMMET, Norbert ROULAND, *Inventons la famille*, Bayard, 2011, p. 14 : « La famille est omniprésente en droit civil comme en droit social, mais il n'en existe aucune véritable définition et son étendue n'est déterminée nulle part, variant d'ailleurs selon les règles juridiques envisagées ».

⁴⁰ V. « Famille », in Gérard CORNU (dir.), *Vocabulaire juridique*, PUF, 2011, 9^e éd.

⁴¹ V. Priyanjali SEN, « Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma Bengali ».

Espagne⁴², aux Etats-Unis⁴³, en Iran⁴⁴ ou encore en Italie⁴⁵ ; ou de manière plus symbolique avec le genre du « *survival* », sous genre du cinéma d'horreur dans lequel la cellule familiale se mue en un espace d'une violence primitive⁴⁶.

Cette absence de définition relative à la famille a permis « (...) au concept d'évoluer, non sans équivoque, d'une définition unique implicite fondée sur le mariage comme seule source de la famille vers un pluralisme établi sur la filiation sous ses différentes formes⁴⁷ ».

La filiation

Les liens de filiation apparaissent fréquemment à l'écran, notamment dans la filmographie d'Alexander Sokourov⁴⁸. La question de la paternité et de l'engendrement est remise en question dans le film *Elena*⁴⁹, via l'image de la figure du père, ainsi que celle du parricide dans *Le retour*⁵⁰, ou dans la remise en cause de la structure familiale patriarcale dans le film *West is West*⁵¹. Les films de Pedro Almodovar proposent une conception libérale de la famille, avec de nouveaux modèles et souvent avec une conception subversive de la famille traditionnelle espagnole, comme cela est illustré dans *Entre tinieblas*⁵², dans lequel une religieuse fonde une famille avec un prêtre et un tigre⁵³.

Contrairement à la pensée commune, l'établissement juridique du lien de filiation n'est pas chose aisée. Si l'on pense prioritairement à la relation d'engendrement, la plus évidente, encore faut-il rappeler d'une part, que ce qui est vrai pour la maternité, l'est moins pour la

⁴² V. Aurélie NOUREAU, « L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar ».

⁴³ V. Christophe CHAMBOST, « *Kramer contre Kramer* : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970 ».

⁴⁴ V. Nicolas APPELT, « Divorce à l'iranienne ».

⁴⁵ V. Giuseppina SAPIO, « Mamma au masculin. Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain ».

⁴⁶ Ghislain BENEHSA, « Déconstruction et recréation de la famille dans le cinéma de genre : autour du *survival* et de Rob Zombie ».

⁴⁷ Anne LEFEBVRE-TEILLARD, « Filiation », p. 698 in Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, PUF, 2003, coll. Quadrige.

⁴⁸ V. Lenice BARBOSA, « La représentation des familles fragmentées dans le cinéma d'Alexander Sokourov ».

⁴⁹ D'Andreï ZVIAGUINTSEV, *Елена* (Russie, 2011).

⁵⁰ D'Andreï ZVIAGUINTSEV, *Возвращение* (Russie, 2003). V. Marion POIRSON-DECHONNE, « Andreï Zviaguintsev ou l'éclatement du mythe familial en Russie ».

⁵¹ D'Andy De EMMONY (Grande-Bretagne, 2010). V. Daniela BERGHAIN, « Familles immigrées et modèles alternatifs de vie de famille dans le cinéma européen ».

⁵² *Dans les ténèbres* (Espagne, 1983).

⁵³ V. Aurélie NOUREAU, « L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar ».

paternité longtemps « entourée de nuages » et d'autre part, que l'engendrement peut n'avoir aucune incidence concrète en matière de parenté. Ainsi, longtemps Rome ne connaît pas les mères ; avant la période classique et l'intervention du préteur, il n'existe aucun lien de droit entre une mère et son enfant. Le seul fait de vivre ensemble sous le même toit ou au moins dans le même lieu, peut parfois suffire. On peut aussi fonder le lien sur l'existence d'alliances artificielles, soit imposée par des usages pré-établis, soit librement consenties. Une situation de fait peut aussi donner naissance à une famille.

Les liens familiaux reposent sur l'imbrication complexe de liens biologiques, sociaux et juridiques. Le cinéma rend compte de cette diversité quand il évoque, en marge du droit, d'autres réalités : filles mères et bâtards, par exemple, sont largement présents dans le cinéma muet. A une époque où la rigueur du droit les réprouve et les condamne, le cinéma présente une image plus nuancée et plus humaine de ces liens, montrant parfois la mère célibataire comme une victime qui doit bénéficier de soutien et de reconnaissance, et le bâtard comme l'enfant de l'amour qui mérite parfois plus que l'enfant légitime, l'affection de son géniteur⁵⁴. A l'inverse, la famille légitime fondée exclusivement sur des liens de droit ne donne pas nécessairement force aux liens d'affection qui, pourtant, font aussi la famille⁵⁵. Une fois le lien établi, encore faut-il le caractériser. Quelle doit être la nature des rapports entre les membres d'une même famille ? Chaque société propose ici encore ses propres réponses. On peut penser l'organisation familiale en termes de puissance, qui s'entend autant de l'autorité que de la protection, ou de la collégialité. La famille peut s'organiser comme une monarchie, sous la domination d'un chef, comme une oligarchie dirigée par un groupe, ou se concevoir comme une démocratie qui exige des relations d'égalité au sein de la cellule familiale. Suivant cette approche, certains films établissent une relation entre le modèle familial et la structure étatique. Le film *Cherchez Hortense* établit une analogie entre la paternité et la puissance de l'Etat⁵⁶. Les films bengalais s'interrogent sur la paternité par une réflexion sur l'évolution de la structure de la famille, en lutte contre le patriarcat dans le foyer, dans la communauté, mais plus largement au sein de la société et de l'Etat⁵⁷.

⁵⁴ V. Alice MARZLOFF, « Les filles-mères et les bâtards dans le cinéma muet ».

⁵⁵ V. Anne DOBIGNY-REVERSO, « *Vipère au poing*. Une illustration du droit de la famille au début du XX^e siècle ».

⁵⁶ V. Nathalie GOEDERT, « 'Nul n'est bon citoyen s'il n'est bon fils, bon père, bon époux', autorité paternelle et puissance publique dans *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer ».

⁵⁷ V. Priyanjali SEN, « Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma Bengali ».

Il importe aussi de déterminer si l'organisation familiale vise à préserver les intérêts du groupe dans son ensemble ou les intérêts individuels de chacun des membres de la famille. C'est bien là le cœur de la saga du *Parrain*⁵⁸, dans laquelle la solidarité familiale et la fraternité sont louées mais également mises à l'épreuve, « Coppola (...) [étant] moins l'apologiste de la famille que le peintre des tensions qui existent inévitablement en son sein, de son pouvoir répressif aussi⁵⁹ », selon Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon.

La crise de la famille observée sous toutes les latitudes et cinématographies laisse apparaître de nouvelles images de structures familiales dans un contexte de recomposition.

Recomposition du modèle familial

Tous ces facteurs apparaissent dans les films évoqués. En effet, le droit de la famille existe dans toutes les sociétés, étant même sans doute le premier des droits puisqu'il permet de relier les individus. Il opère ainsi la classification nécessaire entre les sexes et les générations : d'où l'importance d'établir un lien entre les membres d'une communauté, lien permettant de rattacher un nouveau venu (nouveau-né) au groupe, et de déterminer sa nature afin de donner son armature au groupe ainsi constitué. C'est ainsi que la conjugalité est évoquée, qu'elle existe dans le lien du mariage ou en dehors de celui-ci. L'évolution de cette armature du groupe est interrogée par exemple avec le thème du divorce, celui de l'évolution de la famille traditionnelle au Bengale⁶⁰, en Espagne, aux Etats-Unis⁶¹, en Iran⁶² ou encore en Italie⁶³

L'objet de cette recherche Droit et cinéma a en effet été de s'interroger sur les différentes typologies de la famille, d'hier à aujourd'hui, à travers des productions cinématographiques de plusieurs pays : Espagne, Bengale, Chine, Italie, France, Etats-Unis, Iran, Russie... Différentes thématiques liées à la famille ont été explorées comme celles du mariage, du

⁵⁸ *The Godfather* (Etats-Unis, 1972), *Mario Puzo's The Godfather : Part II* (Etats-Unis, 1974), *Mario Puzo's The Godfather : Part III* (Etats-Unis, 1990) de Francis Ford COPPOLA.

⁵⁹ Bertrand TAVERNIER et Jean-Pierre COURSDON, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991, p. 361 cité par Jacques VIGUIER, « La solidarité familiale dans la saga du Parrain ».

⁶⁰ V. Priyanjali SEN, « Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma Bengali ».

⁶¹ V. Christophe CHAMBOST, « *Kramer contre Kramer* : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970 ».

⁶² V. Nicolas APPELT, « Divorce à l'iranienne ».

⁶³ V. Giuseppina SAPIO, « Mamma au masculin. Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain ».

divorce, des familles en crise, de la filiation, de la figure du père, de l'absence de famille ou encore des communautés comme familles de substitution.

Les contributions de cette recherche, ainsi que les images qui y sont associées, permettent d'illustrer cette diversité et de relativiser l'ampleur d'une hypothétique crise de la famille dont certains s'alarment, en dénonçant des atteintes irréversibles aux deux piliers du droit de la famille que seraient la tradition et la nature. L'histoire du droit de la famille révèle plutôt une mutation institutionnelle permanente. Et la famille conjugale réduite à un couple élevant ensemble les enfants conçus ensemble est relativement récente. Considérons seulement la mortalité des femmes en couches pour affirmer que les familles recomposées étaient légion dans la France d'ancien régime ; une mémoire que nos contes conservent et que le cinéma restitue. D'un point de vue juridique, les changements ont parfois été comparés à des bouleversements. On s'attaquait aux fondements de la famille et certains annonçaient déjà, il y a plus de deux siècles, sa disparition prochaine. En droit français, la réforme la plus remarquable a sans doute été la sécularisation du mariage, qui s'opère au moment de la Révolution. Alors que le mariage était un lien sacré et de ce fait indissoluble, il devient un contrat librement consenti, dont la durée dépend de la volonté des parties. Incroyable bouleversement qui touche au sacré et passe pour une profanation ! Il faut savoir aussi, bien que le changement ait été moins sensible, que le mariage est d'abord une affaire privée laissée aux seuls arrangements des pères de famille, avant d'intéresser l'ordre public, par le biais de l'Eglise d'abord, puis de l'Etat. Ce n'est qu'en 1792 qu'on se marie au nom de la loi, sans que nul aujourd'hui ne s'interroge plus sur cette particularité, cette intrusion de la loi dans ce choix de vie, *a priori* privé. La question du mariage et de son évolution est récurrente dans bon nombre de contributions, soulignant par exemple les changements de son statut juridique en Espagne, avec l'égalité juridique établie entre hommes et femmes à l'article 32 de la Constitution de 1978⁶⁴ :

- « 1. L'homme et la femme ont le droit de contracter mariage en pleine égalité juridique.
2. La loi déterminera les formes du mariage, l'âge et la capacité requis pour le contracter, les droits et les devoirs des conjoints, les causes de séparation et de dissolution et leurs effets⁶⁵».

Dans son étude de la comédie classique hollywoodienne, Grégoire Halbout évoque comment le cinéma participe, qu'il l'accompagne ou la devance, à une « réinterprétation de

⁶⁴ V. Aurélie NOUREAU, « L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar ».

⁶⁵ http://www.aelpa.org/documentos/legislacion_nacional/Constitucion_fra.pdf

l'intimité et de la conjugalité » en présentant mariage et famille « comme des institutions sans valeur juridique⁶⁶ ». S'occupant plus de mœurs que de droit, la comédie hollywoodienne montre en effet que le mariage n'est pas une affaire d'Etat, mais qu'il constitue avant tout un espace d'épanouissement personnel, dont les contours doivent être librement définis par les intéressés. Dans une démarche similaire, Nicoletta Perlo s'appuie sur le cinéma afin de montrer les transformations du modèle familial dans l'Italie républicaine et « mener une réflexion sur le droit en tant que producteur de changement et récepteur des instances sociétales⁶⁷ ». Elle évoque ainsi le lent et délicat passage du modèle de la famille institution, telle qu'elle figure dans le code civil fasciste de 1942 (et accessoirement dans le code pénal de 1930) au modèle de la famille individualiste et solidaire que dessine la constitution de 1948. Comme « témoin des résistances juridiques et sociétales », le cinéma italien (tout particulièrement à travers deux films : *Divorce à l'italienne*⁶⁸ et *Mariage à l'italienne*⁶⁹), rend compte, tout en la dénonçant, de la persistance, dans une société traditionnelle, d'un droit ancien et de la lenteur avec laquelle les principes constitutionnels deviennent effectifs. Trente ans après la Constitution en effet, c'est encore la figure de la famille fasciste qui se dessine sur les écrans. En embrassant une période plus vaste encore, on découvre que le mariage n'a pas toujours eu la même finalité. Dans l'Antiquité, il est le moyen de faire perdurer une famille existante ; il intègre l'élément reproducteur nécessaire à la pérennité d'un groupe familial, et nul ne songe en se mariant à fonder un couple, et encore moins une famille nucléaire ! On prolonge une descendance nombreuse dans le cadre d'une famille déjà formée, dont l'existence subordonne les volontés individuelles. Le mariage deviendra progressivement, l'acte fondateur d'une famille. Ce que Portalis exprime dans son Discours préliminaire au code civil⁷⁰ : le mariage fonde la famille. Ce qui accompagne un autre changement fondamental : alors que le mariage relevait d'une stratégie collective, familiale, il devient la manifestation d'un choix individuel. On ne se marie plus uniquement pour prolonger une descendance, mais parce que l'on s'aime et que le mariage est la concrétisation de ce projet de vie affective. Cette mutation téléologique, fort bien retracée dans les deux adaptations cinématographiques du

⁶⁶ Grégoire HALBOUT, « Famille et mariage. Le nouvel ordre matrimonial de la comédie classique hollywoodienne ».

⁶⁷ Nicoletta PERLO, « L'évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien. De la Constitution de 1948 à aujourd'hui ».

⁶⁸ *Divorzio all'italiana*, Pietro GERMI (Italie, 1961).

⁶⁹ *Matrimonio all'italiana*, Vittorio DE SICA (Italie, 1964).

⁷⁰ Jean-Etienne-Marie PORTALIS, « Discours préliminaire au premier projet de code civil » (1801), *Naissance du Code Civil, An VIII-an XII-1800-1804*, Flammarion, 1989, p. 35-90.

roman d'Hervé Bazin *Vipère au poing*⁷¹, ne pouvait qu'annoncer l'évolution actuelle afin de permettre à tous ceux qui s'aiment de se marier, sur le seul fondement de leur désir. Il existe à cet égard une très nette volonté législative de diminuer le rôle du pouvoir judiciaire dans une matière qui concerne pourtant le droit des personnes. Ainsi, alors que la conclusion d'un pacte civil de solidarité⁷² entraîne des mesures de publicité sur les actes d'état civil des partenaires, laissant penser qu'une modification de l'état des personnes intervient, l'intervention du juge n'est absolument pas nécessaire pour mettre fin au pacte, contrairement au mariage. De la même manière, la loi du 26 mai 2004⁷³ a considérablement diminué le rôle du juge en matière de divorce, encourageant et facilitant, à tous les stades, les époux à opter pour la procédure gracieuse du divorce par consentement mutuel - ou le juge n'a qu'un pouvoir d'homologation de la convention - ou, le cas échéant, à conclure des accords partiels. S'il ne s'agit pas d'une déjudiciarisation à proprement parler, la force de plus en plus importante accordée à la volonté des parties perpétue le mouvement d'individualisation du droit de la famille.

L'exemple des comédies hollywoodiennes est intéressant à ce sujet, réaffirmant les normes culturelles tout en suggérant une réinterprétation de l'intime et de la conjugalité, en proposant une « relecture du contrat social par fictionalisation de l'intimité⁷⁴ ». C'est également le propos de Ninon Maillard qui analyse le film d'Anne Le Ny, *Les invités de mon père*⁷⁵. Elle examine la complexité des mutations familiales, montrant que la figure du père survit aux formes d'éclatement de la famille quand celle-ci se recompose, que les archaïsmes continuent d'animer les ressorts affectifs des liens familiaux, en marge des évolutions juridiques, et que la modernité est plus insaisissable qu'il n'y paraît, dès que morale et légalité se croisent au sein des choix conjugaux et familiaux. Si l'individualisme semble devoir guider les choix, les ressorts des comportements restent encore bien souvent marqués par des traditions. Dans le même esprit, le cinéma homosexuel qu'analyse Alain

⁷¹ Pierre CARDINAL (France, 1971) et de Philippe de BROCA (France, 2004).

⁷² Loi n° 2006-728, 23 juin 2006 portant réformes des successions et des libéralités, *J. O.*, 24 juin 2006, p. 9513 ; Philippe SIMLER et Patrice HILT, « Le nouveau visage du PACS, un quasi-mariage », *JCP*, 2006, I, 161.

⁷³ Loi n° 2004-439 du 26 mai 2004 relative au divorce, JORF n° 122 du 27 mai 2004, p. 9319 <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000439268&dateTexte=&categorieLien=i>

⁷⁴ Grégoire HALBOUT, « Famille et mariage. Le nouvel ordre matrimonial de la comédie classique hollywoodienne ».

⁷⁵ Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : Les invités de mon père d'Anne Le Ny (France 2010) ».

Brassart⁷⁶ présente une vision critique de la famille institutionnelle, caricaturée voire méprisée, pour proposer parfois une réinvention des liens familiaux, librement et individuellement consentis, sans toutefois s'émanciper parfaitement du paradigme familial, puisque servant de repoussoir, il continue toutefois de s'ériger en modèle.

En réalité l'histoire montre que les fondements de l'union matrimoniale, concernant le droit français, ont été radicalement modifiés au cours du temps. Les mentalités s'y sont adaptées au point que l'union homosexuelle ne pose plus, pour elle-même, de véritable problème. Ce qui demeure encore figé, c'est la question de la filiation, ce que le débat relatif au mariage aux couples de personnes de même sexe⁷⁷ a rapidement révélé en se cristallisant moins sur l'union homosexuelle que sur la filiation homoparentale. Cette résistance est également présente au cinéma, les contributions soulignant l'absence quasi totale de représentation de la famille homoparentale, même dans l'œuvre des cinéastes homosexuels. Le cinéma constitue alors une chambre d'enregistrement du silence textuel, en attendant peut-être d'en intégrer les dernières évolutions jurisprudentielles⁷⁸ ?

Ce modèle familial est en effet en pleine recomposition et concernant l'argument de la nature, nous assistons à une instrumentalisation de la dimension biologique de la parenté⁷⁹. En affirmant qu'un enfant doit grandir entouré de ses parents, la Convention relative aux droits de l'enfant⁸⁰, renforce l'amalgame existant dans de nombreux esprits et dont la rue s'est fait récemment l'écho, entre le parent et le géniteur. La question de la filiation reste un thème récurrent des films explorés dans cette recherche : *Cherchez Hortense*⁸¹, en proposant une réflexion sur la paternité, la « figuration et la défiguration » de la figure du père⁸², s'accompagne de la démystification du pouvoir paternel, ou encore *La graine et le mulet*⁸³, qui s'interroge sur un nouveau type de filiation. Les questions de relations incestueuses sont

⁷⁶ Alain BRASSART, « 'Famille je vous hais' ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution ».

⁷⁷ Loi n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe, JORF n° 0114 du 18 mai 2013 page 8253 :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000027414540&categorieLien=id>

⁷⁸ Cour de cassation, assemblée plénière, 3 juillet 2015, M. Dominique X., req. n° 619, pourvoi n° 14-21.323, https://www.courdecassation.fr/jurisprudence_2/assemblee_pleniere-22/619_3_32230.html

⁷⁹ Nathalie GOEDERT, « Filiation et liens du sang : l'instrumentalisation de la nature », p. 247-262 in *Les univers du droit, Mélanges en hommage à Claude Bontems*, L'Harmattan, 2013 ; Hugues FULCHIRON et Jehanne SOSSON (dir.), *Parenté, filiation, origines. Le droit à l'engendrement à plusieurs*, Bruxelles : Éditions Bruylant, 2013.

⁸⁰ Convention relative aux droits de l'enfant, 20 novembre 1989, article 7, complétée en France par la loi relative à l'accès aux origines personnelles, du 22 janvier 2002.

⁸¹ De Pascal BONITZER (France, 2012).

⁸² Nathalie GOEDERT, « 'Nul n'est bon citoyen, il n'est bon fil, bon père, bon frère, bon époux', autorité paternelle et puissance publique dans *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer ».

⁸³ D'Abdellatif KECHICHE (France, 2007).

évoquées dans le cinéma bengali et d'Alexander Sokourov⁸⁴. Quant au cinéma italien, même si la famille reste un lieu de contradictions, « elle sert à maîtriser son destin et à favoriser l'accomplissement des enfants⁸⁵ ».

Si le lien biologique n'est pas le seul lien de filiation possible, il n'a pas toujours été pris en considération. Tout comme la maternité à Rome, la paternité, a été difficile à établir. Ce qui fondait la paternité, c'était la volonté du *Pater*, décidant en toute liberté, d'intégrer ou non un individu à sa descendance, sans considération pour le lien biologique. Jusqu'au Bas-Empire, il pouvait tout aussi bien refuser son fils biologique et intégrer, dans sa *familia*, un parfait étranger. C'est le droit canonique qui, à partir du Moyen Age en France, a fait coïncider filiation et engendrement, reproduisant l'idéal chrétien : il ne peut y avoir de commerce charnel en dehors des liens sacrés du mariage. Dès lors, les époux sont nécessairement les parents du nouveau-né qu'ils ont évidemment conçu.

Néanmoins, notre système de filiation français, quoique héritier de cette tradition romano-canonique, ne se fonde pas exclusivement sur le lien naturel, biologique, et se satisfait plus volontiers d'une vraisemblance biologique. La filiation n'est jamais naturelle dans son principe ; elle est toujours juridique.

Il revient à l'histoire de rappeler que les solutions paraissant tirer leur légitimité de la nature relèvent plus simplement de choix culturels et, qu'à ce titre, elles n'ont rien de figé. Il est donc possible de renoncer au paradigme de la famille dite naturelle sans ébranler les fondements de la société, les modèles culturels se dessinant au fil du temps, suivant les évolutions scientifiques et sociologiques. La famille est heureusement plus large que le droit :

« L'objet que les prescriptions juridiques cherchent à réguler ne se confond pas avec les normes elles-mêmes qui sont produites : la famille et le droit de la famille sont deux réalités distinctes. [...]. La vie est toujours plus beaucoup plus riche que le droit ; il serait vain et contre nature de chercher à retranscrire dans les règles de droit toute la richesse de la vie familiale et la diversité des modes de vie des familles⁸⁶. »

C'est précisément ce que les cinématographies nous montrent.

⁸⁴ V. Lenice BARBOSA, « La représentation des familles fragmentées dans le cinéma d'Alexander Sokourov ».

⁸⁵ Xavier DAVERAT, « Familles sous les plombs ».

⁸⁶ Pierre MURAT (dir.), *Droit de la famille*, Dalloz, 2010, 5^e éd., Dalloz Action, n° 01.01 et 01.11.

PREMIERE PARTIE :
PORTRAITS DE FAMILLES

Les filles-mères et les bâtards dans le cinéma muet

Alice MARZLOFF

Diplômée M. A. Histoire, Université de Montréal

Médiatrice au musée Lumière

La famille est l'une des structures fondamentales de la société dans la mesure où il engage le mariage. Dans ce cadre-là, la norme de la famille renvoie à un couple réuni par un lien de mariage reconnu socialement définissant la filiation. Le cinéma des premiers temps s'est immédiatement intéressé au thème de la famille, mettant en valeur l'amour parental et le bonheur des enfants, comme en attestent les vues Lumière telles que *Repas de bébé*⁸⁷, *La pêche aux poissons rouges*⁸⁸ et *La petite fille et son chat*⁸⁹. Des comédies montrent notamment des conflits conjugaux grotesques ou encore de jeunes couples usant de stratégies afin d'obtenir l'accord parental pour se marier. Le genre dramatique, quant à lui, traite des violences infligées aux individus et à la famille à cause des relations extraconjugales et des séductions mensongères. Les bâtards et les filles-mères, parce qu'ils enfreignent le code du mariage et perturbent les règles de filiation, sont sujets à de nombreuses souffrances. Celles-ci ont été développées dans les arts au début du dix-neuvième siècle, notamment dans *Les Misérables* de Victor Hugo. À titre d'exemple, le tableau *Le Bien et le Mal* de Victor Orsel⁹⁰ distingue de façon extrêmement tranchée la femme mariée de la fille-mère, l'une personnifiant le Bien, l'autre le Mal. Les ornements, les symboles et les formules latines en accentuent le message.

À gauche, la première femme, habillée en vert, les cheveux relevés en chignon, lit la Bible sous le bouclier protecteur de l'archange Michel. Tout autour de ce panneau central, à gauche, des cases représentent la vie immaculée de cette femme : son père lui présente un soldat, désireux de se marier et de fonder une famille heureuse. À sa mort, la jeune fille est accueillie par l'archange Michel et monte au Paradis.

⁸⁷ *Repas de bébé* des frères LUMIERE (France, 1895).

⁸⁸ *La pêche aux poissons rouges* des frères LUMIERE (France, 1895).

⁸⁹ *La petite fille et son chat* des frères LUMIERE (France, 1899).

⁹⁰ *Le Bien et le Mal* de Victor ORSEL (Oullins, France, 1832, Musée des Beaux-Arts de Lyon).

À droite, la seconde femme, vêtue de rouge, jambes croisées, les cheveux détachés, foule de son pied le livre de la science, écoutant les paroles que le Diable profère à son oreille. Les cases de droite représentent sa vie passionnée : préférant la fuite avec son amant, elle est abandonnée, à la suite de son accouchement, par le soldat et par sa famille. Désespérée, elle tue son enfant et se pend. Malgré sa supplication auprès du Christ, elle est emportée par le Diable en Enfer.

Ce tableau n'est pourtant pas une commande religieuse, mais une création morale et chrétienne qui imite les peintures religieuses de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance. Au dix-neuvième siècle, il est en effet admis que le fait de ne pas punir les relations illégitimes porterait atteinte à la famille et au mariage : les filles-mères, les enfants nés de l'adultère et de l'inceste, ainsi que les concubins sont regroupés sous le signe de l'infamie.

Le cinéma muet a traité ce thème par le biais des relations entre parents et enfants, des jeunes filles abusées par des séducteurs ou encore des enfants bâtards en quête d'amour parental. Ce processus a lieu dans la continuité des démarches sociales et étatiques pour lutter contre l'infanticide, reconnaître l'enfance comme une période privilégiée de la vie et accorder un statut social à l'enfant. Ces démarches s'accroissent à partir du dix-neuvième siècle jusqu'aux années 1920, lorsque les décisions de l'État, les initiatives des particuliers⁹¹, les progrès de la médecine et les productions artistiques convergent vers la protection de l'enfance.

Au Bas-Canada, à Montréal, en 1845, Rosalie Jetté fonde la première maternité, l'Hospice de Sainte-Pélagie, qui accueille jusqu'en 1866 les filles-mères – souvent issues des classes sociales défavorisées. Monseigneur Bourget s'en attribue les mérites et la place sous tutelle religieuse, obligeant toutes les femmes à s'humilier et à promettre de retrouver le droit chemin. Le rejet social des filles-mères est tel que ni les autorités civiles ou religieuses, ni les citoyens ne veulent financer l'hospice infamant, préférant corriger les filles-mères en les laissant dans la rue⁹². Les films s'attachent justement à représenter ce rejet de la sphère publique, en passant par l'isolement des femmes, les souffrances des enfants.

⁹¹ Dès 1813, en France, les demoiselles de Labrosse recueillent les enfants et tentent de retrouver leur filiation. Aux États-Unis, le mouvement progressiste milite pour des réformes sociales, comme l'assistance aux filles-mères et aux enfants.

⁹² Micheline LACHANCE, *Rosalie Jetté et les filles-mères. Entre tutelle religieuse et pouvoir médical (1845-1866)*, mémoire de maîtrise en Histoire, Université du Québec à Montréal, mai 2007, p. 54.

En France, la loi Roussel, en décembre 1874 protège les enfants en nourrice par les rapports d'inspecteurs et de médecins-inspecteurs, qui dénoncent « la cupidité et la criminelle négligence des nourrices, l'indifférence des parents, l'ignorance des femmes, l'absence totale de scrupules⁹³ » entre la Bretagne et Paris. Pendant que les mères célibataires constituent la majorité des nourrices émigrées dans des familles bourgeoises des grandes villes comme Paris, en raison de leur rejet familial et de leur misère, les parents et l'administration française placent la catégorie des enfants assistés – c'est-à-dire trouvés, abandonnés, orphelins ou illégitimes dits « secourus⁹⁴ » – chez des nourrices de la campagne.

En Suède, la législation ne tolère pas les mariages pendant une grossesse illégitime. Cependant, ceux-ci sont fréquents, notamment à Julita, moyennant le paiement d'un *riksdaler* et seize *skilling* – un mois de salaire pour des fermiers – nommé « *specialräkenskap*⁹⁵ » à l'église locale. À Järna, Dalecalia, une grossesse illégitime donne systématiquement lieu à un mariage⁹⁶ subséquent. Certes, cette question de légitimation n'est pas explicite dans notre corpus filmique, mais elle n'est pas absente, puisque le recueil du bâtard et le droit au mariage de la fille-mère suggèrent que l'un et l'autre perdent leur statut infâmant en étant à nouveau acceptés dans la sphère publique.

En fait de loi et de jurisprudence, les films proposent une forme de tribunal social auquel s'ajoute la morale chrétienne, laquelle considère les filles-mères et les bâtards comme des êtres socialement perdus. La famille organise une forme de procès, fait appel à des témoins et prononce une sentence à valeur juridique ; seules des circonstances socialement acceptables permettent de réhabiliter les exclus. Cela n'empêche pas l'intervention de véritables juges, mais les procès ne sont jamais équitables, en raison des préjugés sociaux qui pèsent sur les enfants naturels.

Comment les filles-mères et leurs enfants sont-ils représentés dans le cinéma muet ? Quels sont les écarts entre ces représentations et leur contexte social et historique ? Dans quelle mesure ce sujet relève-t-il davantage du militantisme plutôt que de la facilité à susciter des émotions ? Nous avons sélectionné six films muets exemplaires, qui visent à modifier les

⁹³ Catherine ROLLET, « Les nourrices en Bretagne vers 1900 », p. 408, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, Tome 98, n° 4, 1991.

⁹⁴ *Ibid*, p. 409.

⁹⁵ Ann-Sofie KÄLVEMARK, « Illegitimacy and marriage in three Swedish parishes in the nineteenth century », p. 330 in Peter LASLETT, Karla OOSTERVEEN et Richard M. SMITH ed., *Bastardy and its Comparative History*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, États-Unis, 1980.

⁹⁶ *Ibid*, p. 334.

stéréotypes sur les filles-mères et les bâtards : *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste* d'Umberto Paradisi⁹⁷, *À travers l'orage* de David Wark Griffith⁹⁸, *Oliver Twist* de Frank Lloyd⁹⁹, *Face à l'ennemi* de Walter Summers¹⁰⁰, *Goose Woman* de Clarence Brown¹⁰¹ et *Journal d'une fille perdue* de Georg-Wilhelm Pabst¹⁰². Bien que des réalisateurs et des acteurs reconnus aient pris part à la cause des filles-mères et des bâtards, la moitié reste fort peu connue voire inédite. Ces films militant pour la défense des filles-mères et des bâtards s'opposent aux lois et aux mœurs du dix-neuvième siècle, qui cherchent à renforcer le cadre du mariage. Or, certaines intrigues de ces films se situent essentiellement à cette époque, comme *Oliver Twist* publié, par Charles Dickens, entre février 1837 et avril 1839 sous forme de feuilleton hebdomadaire, ou *Face à l'ennemi*, qui indique que le bâtard a vingt ans pendant la première Guerre Mondiale.

Ces films distinguent deux types de relation établie avec la famille légitime : le soutien à toute épreuve et le rejet sans pitié. Ils mettent notamment en scène des relations familiales et illégitimes (pères naturels et filles-mères). Nous analyserons les circonstances dans lesquelles les filles-mères ont commis un acte considéré comme une faute envers la société voire envers Dieu et peuvent néanmoins être pardonnées et rachetées. Nous nous pencherons également sur le parcours des bâtards, soumis à de nombreuses épreuves, à l'image des enfants de la littérature qui doivent subir des souffrances avant d'accéder à leur reconnaissance et au bonheur.

Les relations au sein de la famille

Les relations familiales des garçons

La reconnaissance d'un enfant illégitime ne peut avoir lieu que dans des circonstances où l'amour entre les couples hors mariage est prépondérant sur celui de la famille légitime. Dans *Face à l'ennemi*, les Carrington, mariés et sans enfant, sont immédiatement présentés comme un couple faillible. Ils constituent tous deux une famille légitime superficielle puisqu'elle n'existe que pour renvoyer une image mensongère

⁹⁷ *Gli Spazzacamini della Vallea d'Aoste* d'Umberto PARADISI (Italie, 1914).

⁹⁸ *Way Down East* de David W. GRIFFITH (États-Unis, 1920).

⁹⁹ *Oliver Twist* de Frank LLOYD (États-Unis, 1922).

¹⁰⁰ *The Unwanted* de Walter SUMMERS (Royaume-Uni, 1924).

¹⁰¹ *Goose Woman* de Clarence BROWN (États-Unis, 1925).

¹⁰² *Tagebuch einer Verlorenen* de Georg-Wilhelm PABST (Allemagne, 1929).

d'honneur et de bonheur à la société. Ainsi, les époux sont régulièrement séparés l'un de l'autre. Toutefois, ce cadre seul ne permet pas de justifier l'infidélité du mari, le Colonel Carrington. Au contraire, il faut d'abord que l'épouse soit adultère, voire pécheresse, selon les valeurs chrétiennes, pour que l'homme devienne une victime du mariage avant d'être le père d'un bâtard à la suite d'une relation extraconjugale. Dès l'ouverture, nous assistons à deux rendez-vous galants entre madame Carrington et ses amants : le premier a lieu à Venise, lors d'une promenade de plaisance en gondole, le second dans les appartements conjugaux. À partir de ce moment, le caractère des époux est mis en opposition : la femme véhicule plusieurs péchés capitaux comme la paresse, la luxure et la vanité, tandis que le mari défend le devoir conjugal traditionnel de la fidélité, de l'honneur et des convenances. Or, l'épouse ne prend à aucun moment en compte les menaces de séparation physique de son mari et semble même refuser de le fréquenter. Cela laisse supposer que le couple marié n'aura pas d'enfant. Ainsi, le comportement de madame Carrington laisse peser un doute quant au géniteur de son enfant. De plus, c'est précisément au moment où la femme découvre sa grossesse qu'elle fait appel aux valeurs aristocratiques de la famille et à l'importance de la filiation légitime. La lettre qu'elle adresse à son mari est alors une lettre de chantage : son époux a le devoir de retourner vivre auprès d'elle afin que son honneur soit préservé et que personne ne puisse suspecter l'enfant à naître d'être un bâtard. De fait, le Colonel Carrington revient auprès de sa femme et reconnaît l'enfant. Simultanément, la maîtresse du Colonel, Maraine Dearsley, apprend qu'elle est enceinte. Afin de préserver l'honneur des Carrington, le couple illégitime se sépare. À partir de ce moment, un carton signale une ellipse temporelle d'une vingtaine d'années. En effet, le film ne cherche pas tant à s'apitoyer sur le sort de la maîtresse qu'à dénoncer les failles de la famille légitime et donner une image triomphante du fils naturel issu de l'amour.

Les ramoneurs de la vallée d'Aoste est le seul film de notre corpus dans lequel le garçon souhaite se marier avec la jeune fille qu'il séduit en suivant différentes étapes : les compliments sincères du garçon, les balades amoureuses, l'annonce de la grossesse comme conséquence naturelle et la demande en mariage auprès du père de la jeune fille attestent de l'amour et de la sincérité du garçon riche pour la jeune paysanne pauvre. Dans ce cas, il doit obtenir le consentement de son père. Or, les relations familiales sont conflictuelles, ce qui provoque le refus du père de donner son autorisation, d'autant plus qu'il s'agirait ici d'un mariage morganatique. Le garçon choisit d'abandonner la jeune fille. En fait, que ce soit en Grande-Bretagne, en France ou encore aux États-Unis, au

tournant du siècle, les garçons ne peuvent pas se marier sans autorisation paternelle jusqu'à l'âge de 25 ans, à l'exception du cas où le père serait décédé. En conséquence, le garçon rompt tous les liens avec la fille-mère et ne cherche pas à savoir quoi que ce soit concernant son enfant. La situation de crise dans laquelle se trouve sa famille légitime ne permet pas au garçon de se marier avec une autre femme ou de faire émerger sa personnalité. Lorsque la fille-mère lui reproche d'avoir ruiné sa vie, il se tait. Il faut attendre que le grand-père du bâtard reconnaisse son petit-fils pour qu'une réconciliation puisse avoir lieu.

Hormis ces pères refusant toute relation avec la fille-mère et leur enfant, nous retrouvons, dans *À travers l'orage*, un modèle familial idéalisé, malgré les fortes distinctions de caractère entre les membres, à savoir la famille Bartlett, issue de la campagne, qui tire sa richesse de son travail agricole. Elle se compose d'un couple de caractère et de corpulence opposés : le père, Squire, est grand et imposant, agressif et impétueux, tandis que sa femme, figure de la mère par excellence, est petite et fluette, pleine de bonté, de charité et de pitié. Leur fils, David, s'oppose vigoureusement à Lennox Sanderson, séducteur citadin oisif, « dont toute la fortune dépend de celle de son père », qui utilise la poésie à des fins de séduction, David travaille toute la journée à la ferme, prenant soin des animaux sauvages, moissonnant dans les champs et nourrissant les vaches. Bien qu'il entretienne de bonnes relations avec ses parents, ses sentiments sont inconnus de son père : Squire lui donne son autorisation pour épouser Kate, sa nièce, extrêmement attachée aux Bartlett, alors que David aime secrètement Anna Moore et que Kate séduit le Professeur. Ainsi, la famille idéale fondée sur l'amour entre parents et enfants est soumise à une méconnaissance des sentiments de chacun : en tant que membre de la famille Bartlett, et définie par son lien de parenté avec Squire, Kate fait figure d'épouse idéale pour David, mais il faut attendre la fin du drame pour que l'absence d'amour entre Kate et David soit révélée. La famille rurale Bartlett, à savoir celle de David, figure d'innocent en contrepoint avec Anna, est également au cœur des intrigues, contrairement à la famille cousine de la fille-mère, les Tremont, riches bourgeois de la ville. Ce sont en effet autour des Bartlett que se jouent les confrontations entre la fille-mère, le séducteur, la commère, la fiancée arrangée pour David et le Professeur. Cela fait du mariage une affaire exclusivement publique nécessitant l'accord de Squire Bartlett, le plus riche agriculteur des environs ; au contraire, le mariage privé relève de l'escroquerie, comme en est victime Anna.

La famille de la fille-mère

Les relations filiales sont également fondamentales puisqu'elles mettent en opposition la famille paternelle avec la famille maternelle du bâtard. Les grands-parents de l'enfant illégitime sont concernés parce c'est à eux que revient la décision de donner ou de refuser l'autorisation de mariage. Les filles-mères se retrouvent seules du fait d'avoir perdu soit leur père soit leur mère, soit les deux, dans des situations comparables à celles des enfants des contes, tels que *Cendrillon*, *La Belle et la Bête* ou *Le Petit Chaperon Rouge*. Par ailleurs, elles sont parfois victimes de rejet parental. Néanmoins, la majorité des films de notre corpus montre que les relations entre la fille-mère et son parent restant véhiculent la formule : « Famille, je vous aime. » Ainsi, dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste*, la fille-mère continue à vivre sous le même toit que son père et aucun reproche ne lui est adressé. Sa fuite du village n'est en aucun cas due à un rejet familial, mais à une obligation sociale pour éviter que le voisinage ne lui inflige des souffrances supplémentaires. De même, dans *À travers l'orage*, Anna vit seule avec sa mère, pauvre et démunie. Lorsqu'elle révèle qu'elle est enceinte d'un homme riche, rencontré à la ville, qui a mis en scène un simulacre de mariage, sa mère la soutient, ne porte aucun jugement sur elle mais meurt quelque temps après, de sorte qu'Anna devient orpheline.

Dans la mesure où la fille-mère apparaît, dans notre corpus, comme une victime, parce qu'elle subit une humiliation par le père de l'enfant, un rejet et un déshonneur, la fin heureuse lui accorde parfois un mariage, afin qu'elle puisse fonder une nouvelle famille, légitime et publique. Cela entre en opposition avec la proposition de mariage faite par le séducteur démasqué ou par sa famille. En ce sens, *À travers l'orage* se distingue de *Journal d'une fille perdue* : dans le premier, la proposition provient du séducteur et dans le second, le mariage est une obligation imposée par la famille de la fille-mère. Le mariage en tant que fin heureuse intervient dans *À travers l'orage* et *Face à l'ennemi* de deux façons distinctes : avec un autre homme que le séducteur dans l'un, avec le père du bâtard dans l'autre. Cela tient notamment au fait que *Face à l'ennemi* présente un homme malheureux avec son épouse perverse, dont la mort lui permet d'épouser la femme vertueuse qu'il aime. Au contraire, *À travers l'orage* retourne la vantardise du séducteur contre lui et réunit les couples amoureux, au nombre de trois : Kate et le Professeur, David Bartlett et Anna Moore, ainsi que Seth Holcomb et la commère qu'il poursuit depuis « plus de vingt ans », Martha Perkins. Ainsi, le couple central réunit David, le fils du

Puritan puissant Squire Bartlett, et la fille-mère, à qui Squire Bartlett a finalement demandé pardon de l'avoir accusée d'infraction à la loi. Le mariage de la commère Martha Perkins devient, quant à lui, un mariage consenti mais grotesque : Seth refuse d'épouser Martha d'un signe de tête parce qu'il n'a pas compris la question du prêtre, puis accepte, tandis que Martha se baisse pour ramasser ses gants au moment du baiser, de sorte que Seth embrasse le maire du village. Par son mariage, en présence d'une assemblée, la fille-mère est acceptée dans la famille idéale, de sorte qu'elle passe du statut de fille-mère orpheline à femme mariée.

Dans *Journal d'une jeune fille perdue*, la famille bourgeoise Henning n'entretient visiblement aucune relation affective, se contentant de former un groupe d'êtres rigides. Le pharmacien Robert Henning enchaîne les liaisons avec chacune des gouvernantes jusqu'à ce qu'elles tombent enceintes. L'ouverture présente l'une d'elles, Elisabeth, désespérée, qui le supplie et lui montre un vêtement de nourrisson. Robert Henning, insensible à la souffrance d'autrui autant que son épouse, complice, la renvoie sans pitié. À la suite de l'accouchement de Thymiane, la fille du couple marié, ses parents organisent un conseil familial afin de décider du sort qui lui sera réservé. Ne laissant aucune place à l'intimité de Thymiane, la famille brise le cadenas de son journal intime afin de découvrir l'identité du père du bâtard nous permettant d'apprendre qu'il s'agit de l'assistant du pharmacien, Meinert. La disposition de l'enfant dans son berceau au milieu de la pièce assimile ce dernier à un suspect placé devant un tribunal. Bien que le père de Thymiane se jette de colère contre Meinert, il arrête son geste avant d'entendre la décision du conseil familial. Lorsqu'une femme annonce que Thymiane doit épouser Meinert afin d'éviter le déshonneur, seule la tante, qui a offert le journal intime, se soucie de demander l'avis de Thymiane. Or, Thymiane n'aime pas Meinert. Quant à ce dernier, il se moque sans gêne des Henning, refusant le mariage parce que la dot n'est pas suffisante. Par ailleurs, dans la version allemande, la fin du film prévue par la censure montre que le jeune Comte Osdorff, tenant une place à part, épouse Thymiane, ce qui lui permet de fonder une nouvelle famille. Au contraire, Georg Wilhelm Pabst préférait que Thymiane devienne tenancière d'un bordel plutôt que de retourner à une vie bourgeoise hypocrite. Or, ce choix était tellement audacieux pour l'époque qu'il a été supprimé en Allemagne.

Fille-mère et bâtard

Dans notre corpus, si le père du bâtard est absent dès qu'il apprend sa paternité, la jeune fille élève seule l'enfant. Malgré sa séparation avec le jeune homme et son rejet par un groupe d'individus, la fille-mère n'en est généralement pas moins soucieuse du bien-être de son enfant. Contrairement au jugement qui est porté sur les filles-mères au dix-neuvième siècle, à savoir qu'elles seraient des prostituées, des filles lascives ou passionnées, le cinéma attache une importance particulière à leur naïveté virginale. Chacune se consacre à son enfant, à l'exception de Thymiane dans *Journal d'une fille perdue*, puisque son bébé lui est retiré et confié à une famille d'accueil. Thymiane fait néanmoins preuve, à plusieurs occasions, d'amour maternel, alors qu'elle n'avait pas l'intention d'être enceinte : elle défend son bébé lors du conseil familial, refuse de le lâcher lorsqu'elle arrive au pensionnat de jeunes filles et pleure lorsqu'elle regarde le vêtement de nourrisson. L'abandon de son enfant lui est donc imposé par sa famille qu'elle renie, à l'exception du comte Osdorff : en rayant « *Lieber Vater*¹⁰³ » de son journal intime au profit de « *Lieber Osdorff*¹⁰⁴ », elle refuse tout lien de parenté avec son père pour se confier au rare membre de la famille qui ne lui adresse aucun reproche. Le motif de la fille-mère portant l'enfant est également récurrent dans *À travers l'orage*, lorsqu'Anna loge à Gethsmane. Or, Anna et Thymiane ont toutes deux en commun le fait qu'elles aiment leur bébé et que celui-ci leur est arraché, l'une par la mort, l'autre par la force. La seule différence est qu'Anna rêvait d'avoir un enfant.

Dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste*, la relation entre la mère et son enfant est essentiellement développée cinq années après la naissance du bâtard, parce que c'est précisément le moment où ils doivent se séparer. Leurs conditions de vie sont tellement misérables que les familles ne sont plus en mesure de se nourrir. Afin de leur assurer un foyer et du pain quotidien, les parents confient leurs enfants de moins de douze ans à un employeur de ramoneurs. Si toutes les mères espèrent que cela assurera la survie des enfants, la fille-mère est celle qui éprouve le plus de chagrin à l'idée d'une séparation. Bien qu'elle insiste auprès de l'employeur pour qu'il emploie son fils Tonio, le plus jeune et le plus faible des enfants, elle doit se résoudre à laisser Tonio partir après des adieux bien plus longs et répétitifs que ceux des autres familles. La fille-mère et son père sont, de

¹⁰³ « Cher père ».

¹⁰⁴ « Cher Orsdorff ».

surcroît, les seuls à ne pas supporter la séparation avec l'enfant : ainsi, ils se déplacent jusqu'en ville pour aller le chercher, à la différence des autres parents.

The Goose Woman est le seul film de notre corpus dans lequel la fille-mère éprouve de la haine pour son enfant, qu'elle accuse d'être la cause de son malheur. La diva, connue sous le pseudonyme de Marie de Nardi, a perdu sa voix et sa réputation après la naissance de son fils illégitime. De retour dans son village natal, sous son nom de naissance Mary Holmes, elle élève des oies et est surnommée « *The Goose Woman* » (la femme aux oies). Des années plus tard, lorsque son fils Gerald, devenu adulte, brise le dernier rouleau contenant l'enregistrement de sa voix, Marie de Nardi le renie et menace de le tuer. Le soir-même, un assassinat a lieu dans le village ; *the Goose Woman* prétend alors qu'elle a été témoin de coups de feu après avoir aperçu une voiture avec un seul phare. D'abord traitée de menteuse parce qu'elle est solitaire, alcoolique et parce qu'elle a perdu son identité, elle est ensuite reconnue par un policier grâce à sa signature. En effet, ce dernier a assisté à l'un de ses concerts et a admiré sa qualité vocale. Il propose alors de la laver, de l'habiller avec des vêtements luxueux et de la parer de bijoux afin que son apparence physique lui permette d'être reconnue non plus en tant que « *The Goose Woman* » mais en tant que Marie de Nardi, appartenant à une classe sociale élevée. De cette manière, sa parole serait crédible et indiscutable devant le tribunal. Or, Marie de Nardi ignore que son témoignage sur la voiture désigne son fils comme suspect jusqu'au moment où elle s'apprête à témoigner. Immédiatement, Marie de Nardi oublie la haine qu'elle avait pour Gerald et avoue qu'elle a menti parce qu'elle voulait que les journaux parlent à nouveau d'elle sous son identité de diva, mais qu'elle ne savait pas que cela porterait atteinte à son fils. Le policier refuse de croire à cet aveu parce qu'il pense que cette réaction est due à l'amour immense qu'une bonne mère éprouve pour son enfant.

La faute et le rachat de la fille-mère

Les circonstances atténuantes

Afin de minimiser la culpabilité des parents du bâtard, le cinéma prévoit des circonstances atténuantes lors de la conception de l'enfant. Dans *Face à l'ennemi*, le Colonel Carrington est adultère. Or, sa femme l'est également. Ce qui va différencier les époux sera leur comportement lors de leur infidélité. Si l'épouse est montrée en

compagnie de ses amants avant même qu'il y ait une rencontre amoureuse, le Colonel se comporte en homme marié fidèle lorsqu'il se sépare de sa femme. Arrivé à la montagne, il construit, avec Maraine Dearsley, une amitié plus forte que les liens conjugaux. Les balades et les retrouvailles ne sont en aucun cas présentées comme des rendez-vous galants. Pendant l'escalade d'un sommet dangereux, le guide, le Colonel et Maraine tombent tous trois dans le vide. Maraine étant ensevelie sous la neige et ramenée inanimée à la station, le Colonel Carrington s'empresse alors de la déshabiller et de la frictionner. Lorsque Maraine reprend conscience, nue, les soupçons de viol sont rapidement écartés. Ainsi les relations sexuelles qui s'ensuivent apparaissent-elles comme un acte de reconnaissance plutôt que de luxure. Maraine n'est en aucun cas jugée coupable d'avoir eu une relation avant le mariage : même si elle élève seule son enfant, elle ne semble pas avoir été rejetée par le Colonel ou la société, puisqu'elle parvient à faire croire que le père de son fils est mort jusqu'au jour où Dearsley souhaite se marier. Par ailleurs, le Colonel est systématiquement présenté comme un homme respectable, ce qui fait de lui une victime de son mariage plutôt qu'un vil séducteur.

La jeune fille abusée

Pour rendre compte de l'innocence accordée à la jeune fille dans la conception illégitime de l'enfant, le cas de séduction et de tromperie volontaire par un homme pervers relativise le consentement ainsi obtenu. Par exemple, le simulacre de mariage organisé par un séducteur pour arriver à ses fins apparaît comme une circonstance exceptionnelle où l'homme serait plus coupable que la jeune fille : bien que la mise en scène du mariage soit grossière, elle implique la présence d'un complice déguisé en prêtre, de témoins et l'utilisation d'alliances. Ainsi, le comportement du séducteur serait sacrilège parce qu'il détourne les rituels religieux de leur fonction. C'est la solution que trouve David W. Griffith dans *À travers l'orage*. Lennox Sanderson, homme riche dont les cartons précisent qu'il a « trois spécialités », à savoir « les femmes, les femmes, les femmes », insiste auprès d'Anna Moore pour que leur relation soit secrète, sa famille risquant de s'y opposer. Sa stratégie consiste à emmener la jeune fille chez lui sous prétexte de la présenter à une tante imaginaire, puis, après le faux mariage, dans une suite matrimoniale. Les cartons dénonçant sa luxure et sa malhonnêteté, les raccords-regard sur la poitrine et les jambes d'Anna, ainsi que la fréquentation par Lennox de cabarets et de plusieurs prostituées indiquent clairement qu'il est malintentionné, qu'il est fier d'abuser des

femmes innocentes et qu'il n'éprouve aucun sentiment de culpabilité. Lorsqu'il croise Anna chez ses voisins, les Bartlett, il lui demande même de quitter les lieux sous menace de révéler qu'elle a eu un bébé sans être mariée. Au contraire, Anna Moore est une jeune fille naïve, d'une grande pureté morale, qui ne peut pas concevoir de mensonge et se plaît à imaginer sa vie de femme mariée. Son carnet, dans lequel elle décline son identité de jeune fille devenue femme mariée, atteste de son innocence et de sa volonté de suivre les règles traditionnelles, sociales et religieuses du mariage.

Après le décès de son enfant, Anna, forcée de quitter Gethsmane, propose ses services à des fermiers, la famille Bartlett. Si le père, Squire Bartlett, « un vieux puritain rigide », a « sa propre conception des Écritures et particulièrement du « TU NE FERAS POINT... » » et ne veut pas s'encombrer d'une inconnue, la Mère Bartlett, « dont l'âme est aussi douce que sa Bible bien-aimée », prend pitié d'Anna et convainc son mari de la prendre à l'essai. Bien que les Bartlett soient une famille unie, le père autorise le mariage entre son fils et sa nièce sans même savoir que ces derniers sont amis mais ne s'aiment pas. Lorsque Martha Perkins, dont le carton de présentation précise que « personne n'a besoin d'un journal quand elle est dans les environs », révèle qu'Anna a eu un bébé sans père, sous le pseudonyme d'Anna Lennox, aucun rapprochement n'est fait avec Lennox Sanderson et c'est encore madame Bartlett qui convainc son mari de vérifier ses sources auprès de Maria Poole à Belden. Le rejet d'Anna par le fermier Bartlett est d'autant plus violent qu'il a lieu lors d'un repas familial en présence de témoins dont la nièce de Bartlett et le professeur, ainsi que Lennox Sanderson, exempt de tout soupçon malgré son comportement envers les femmes. L'humiliation d'Anna commence par le refus de toucher tout ce qu'elle aurait touché ou pourrait toucher, à savoir le manteau de Squire Bartlett et le repas qu'elle a préparé. La seule défense d'Anna provient du fils, David Bartlett, mais elle n'est motivée que par la conviction que l'accusation est un mensonge. Ainsi, Anna se retrouve seule contre tous, n'ayant que son courage et sa colère pour retourner l'accusation contre Lennox. Son comportement est en contrepoint de celui de ses accusateurs : son mouvement initial dans la salle à manger est interrompu à plusieurs reprises par les sursauts de Bartlett, avant de se transformer en mouvement de colère en réponse au geste désormais figé de Bartlett qui lui ordonne de quitter les lieux. Si Anna n'a qu'un accusateur, Bartlett, le doigt tendu vers elle, les trois convives soutiennent son rejet par leur attitude passive et montrent leur indignation en se levant brusquement de leur chaise lorsque le fils se jette sur son père.

Dans le même cas de jeune fille abusée, *Journal d'une jeune fille perdue* présente Thymiane, qui obéit à son éducation religieuse et commence par contrôler ses instincts, avant d'accepter un rendez-vous avec Meinert. Si la censure a imposé le plan du baiser suivi de celui de Thymiane berçant son bébé, le montage original atteste que les relations sexuelles entre la jeune fille et Meinert relèvent davantage du viol. En effet, Thymiane succombe aux caresses et s'évanouit dans les bras de Meinert pendant le rendez-vous. Celui-ci en profite donc pour la porter jusqu'au lit. Tandis que Thymiane est toujours inconsciente, ses pieds heurtent un verre de vin rouge qui se renverse sur les draps. La grossesse et l'accouchement apparaissent ainsi comme une conséquence d'un viol. Elle est la victime d'un homme libidineux plus âgé et bénéficiant de l'immunité sociale et judiciaire. Henning souhaite même que Meinert épouse Thymiane, mais celui-ci refuse, sous prétexte que la dot n'est pas suffisante.

Que ce soit dans *À travers l'orage* ou *Journal d'une jeune fille perdue*, la jeune fille est systématiquement mise en opposition avec les protagonistes qui se permettent de la juger : les cartons, le contraste entre le noir et le blanc et le mouvement sont des dispositifs cinématographiques qui explicitent le point de vue et les valeurs du cinéaste. Ainsi, la figure de l'innocente apparaît-elle régulièrement dans des vêtements blancs fins et immaculés, dans un mouvement perpétuel à l'intérieur du cadre. Au contraire, les juges portent des vêtements noirs et austères, qui n'exposent que leurs mains et leur visage, et n'effectuent quasiment aucun mouvement si ce n'est dans des gestes d'agression motivée par la colère envers l'innocente. De cette manière, l'apparition physique de chaque personnage traduit ses principes : la fille-mère, dotée d'une âme pure et candide, ignore tout des mauvaises intentions et suit un mouvement éperdu de fuite comme une bête traquée, tandis que ses bourreaux suivent des principes rigides, font preuve de dureté et d'inertie jusqu'à la perte de leur humanité. Dans chacun des deux films, le séducteur est un être de luxure qui n'est intéressé que par la chair féminine : Lennox Sanderson assiste à des danses lascives de prostituées et Meinert possède une collection d'images à caractère pornographique. Leurs mouvements dans le cadre sont réduits à des gestes de manipulation, et le montage insiste sur leur luxure. Dans *À travers l'orage*, le gros plan de la main de Lennox enclenchant un tourne-disques pour attiser la curiosité d'Anna Moore traduit sa mauvaise intention d'entrer en relation physique avec Anna. Dans *Journal d'une fille perdue*, le bras de Meinert empêchant la fuite de Thymiane signale qu'il souhaite lui tendre un piège en lui faisant croire qu'il va tout lui expliquer sur la fuite d'Elisabeth.

Dans *The Goose Woman*, la figure de la fille-mère est plus complexe, puisqu'elle est seulement suggérée par l'absence du père et les propos des journaux à propos de la grossesse de Marie de Nardi. Par ailleurs, l'assassin reconnaît qu'il a tué un homme parce que ce dernier abusait des jeunes femmes auxquelles il promettait une carrière musicale professionnelle. Or, c'est justement ce que Marie de Nardi a subi. Ainsi, l'homme assassiné pourrait être le père de son enfant. Par ailleurs, les plans d'ouverture du film sur les coupures de presse concernant le rejet de Marie de Nardi, alors qu'elle était au sommet de sa carrière de cantatrice et la transformation évidente en « *the Goose woman* » laissent supposer que la grossesse n'était sinon pas volontaire, du moins que Marie de Nardi n'était pas coupable lors de la conception de l'enfant.

La coupable

Dans le contexte social, la fille-mère est accusée d'être une mauvaise fille et une mère indigne. Or, dans notre corpus, il s'agit de bonnes mères. Pourtant, elles sont exclues sous prétexte que leur faute – accoucher sans porter d'alliance matrimoniale – va retomber sur leur enfant. Les films interrogent l'alliance des deux mots : la fille, traitée de prostituée, et la mère, femme pure qui se dévoue à son enfant.

L'adaptation d'*Oliver Twist* est significative parce que la lanterne magique et les projections d'images animées ont été très productives dans les adaptations des romans et des nouvelles de Charles Dickens. Le roman *Oliver Twist* commence par la naissance d'un bâtard dans un asile. Le chirurgien et l'infirmière constatent que la mère ne porte pas d'alliance, ce qui fait d'elle une pécheresse, d'autant plus que l'orphelin grandit dans une institution religieuse où il sera « méprisé par tous, et pris en pitié par personne » parce qu'il n'a pas de famille. Le rejet social et familial de la mère se traduit par la longue errance de celle-ci jusqu'à épuisement : ses chaussures sont en miettes, personne ne sait où elle allait, personne ne sait d'où elle vient et elle a été trouvée inanimée dans la rue. De plus, la couverture autour d'*Oliver Twist* ne permet pas de savoir si l'enfant est celui d'un noble ou celui d'un mendiant. Si le film de Frank Lloyd s'attarde peu sur la fille-mère, le plan d'ensemble laisse clairement deviner que celle-ci ne porte pas d'alliance. De plus, la jeune femme n'a pas d'identité et le bébé est laissé au dépôt de mendicité, ce qui dénote le fait qu'il s'agit d'une fille-mère bannie dont personne ne connaît les origines.

Selon les responsables du dépôt de mendicité et selon Noah, le collègue d'Oliver, la jeune femme s'est livrée à la débauche avant même d'être mariée, a désobéi à ses parents, a été, à juste titre, reniée par sa famille légale, et aurait dû être pendue si elle n'était décédée après son accouchement. Sa mort et sa perte d'identité font donc partie de sa punition, puisqu'elle est déshonorée. Or, aucun élément filmique ne permet de porter un jugement sur elle. Au contraire, ceux qui l'insultent sont des tortionnaires qui s'en prennent aux plus faibles. Afin d'ajouter au malheur de cette fille-mère, le bâtard naît dans le secret et le bijou lui permettant d'être identifié est volé et caché. De cette manière, Oliver doit être élevé au sein d'une institution religieuse sévère, qui ne permet pas aux enfants de jouir de l'amour familial. C'est donc un enfant sans famille dont le nom lui est attribué au hasard, selon l'ordre dans lequel les orphelins sont recueillis : Oliver Twist est recueilli après Jonathan Swubble. Toutefois, parce qu'il grandit avec une éducation religieuse, Oliver Twist entretient une vision sacralisée de la famille. En effet, bien que sa mère soit morte en couches, il ne supporte pas qu'un reproche lui soit adressé.

Que ce soit dans *Oliver Twist* ou dans *À travers l'orage*, la culpabilité de la fille-mère correspond à l'accusation que des personnages autoritaires portent contre toute femme qui a un bébé sans avoir de mari, tandis qu'aucun élément filmique ne discrédite la fille-mère. Les accusateurs sont même, pour la plupart d'entre eux, des célibataires sans enfant : ce sont des ecclésiastiques ou des croyants extrémistes qui s'arrogent le droit de porter un jugement sur la maternité et la respectabilité des femmes alors même qu'ils refusent le mariage et la filiation. Seul Squire Bartlett, dans *À travers l'orage*, est un père aimant, mais il est le seul accusateur à remettre son jugement en question : il demande publiquement à Anna de lui pardonner et lui donne l'autorisation de se marier avec son fils. En ce sens, Squire Bartlett confesse qu'il a injustement accusé Anna. Par ailleurs, *À travers l'orage* fait intervenir des alertes pour protéger Anna du danger qui l'entoure : l'alliance tombe par terre pendant le simulacre de mariage, un carton déplore la consommation de la lune de miel, Mother Bartlett exige que son mari obtienne une preuve avant de renvoyer Anna, les villageois interrompent la dénonciation d'Anna par Martha Perkins en venant danser dans le salon des Bartlett, et David encourage Anna à se défendre.

Dans les deux films, les personnages qui soutiennent que la fille-mère est coupable ne partagent pas la conception du mariage qu'ils imposent aux femmes. Ceux-ci se

caractérisent soit par leur luxure, soit par leur dégoût de la sexualité. Parmi eux, Lennox Sanderson explique à Anna que, pour lui, « le mariage aurait signifié la perte de tout » : son excès de sexualité et sa lâcheté en font un homme infâme. Les raccords-regards de Lennox sur le décolleté ou les jambes d'Anna, et ses assiduités auprès de Kate illustrent son obsession. À son opposé, le club des couturières, dont Maria Poole et Martha Perkins font partie, rejette toute relation avec un homme. Même si Martha finit par se résigner, elle se moque publiquement de l'amour que lui porte Seth Holcomb. Par ailleurs, elle se marie en même temps que les jeunes filles Anna et Kate, alors qu'elle fait partie de la génération précédente : troisième mariage du triptyque, présenté sous forme de trois plans rapprochés, son couple est donc grotesque. Dans *Oliver Twist*, le dépôt de mendicité est régi par des ecclésiastiques hypocrites, en ce sens qu'ils prônent le mariage, font vœu de chasteté et entretiennent des relations amoureuses entre eux. Quant à l'employeur d'Oliver, il est célibataire et n'a pas d'enfant : après avoir employé Oliver pour recevoir de l'argent du dépôt de mendicité, il le renvoie pour avoir voulu défendre l'honneur de sa mère.

The Goose woman est probablement le film de notre corpus qui illustre le mieux la distinction entre la mère coupable et la mère aimante, puisque Marie de Nardi perd sa réputation auprès de ses admirateurs à la naissance de son fils et récupère son prestige par une transformation physique. « *The Goose woman* » n'est pas seulement la personne la plus méprisée de son village, elle est aussi la fille-mère telle qu'elle est perçue en public : haineuse envers son enfant, alcoolique, sale, revêche, affabulatrice, sans identité et vivant dans la boue. Lorsqu'elle est reconnue par le policier et se prépare à paraître au tribunal, elle se débarrasse de son infamie en même temps que de sa crasse : de la même manière qu'elle a subi le rejet, elle subit sa toilette. Ainsi, une équipe de professionnels s'occupent d'elle. Baignée, elle laisse une couche de boue dans la baignoire. Pendant la manucure, la terre sous ses ongles est retirée, avant que les ciseaux à ongles ne la blessent. De même, son haleine provoque des sursauts de dégoût. D'abord réticente, Marie de Nardi accepte de plus en plus d'être soignée et habillée, avant de paraître en public : l'enchaînement de plans de soins aboutit à une entrée triomphante devant les autorités civiles, à la suite de quoi Marie de Nardi se nomme et se fait reconnaître. De diva salie par la naissance de son enfant, elle a disparu de la scène pour vivre en recluse dans la crasse avant d'être lavée de la faute qui a causé sa chute artistique. Cette évolution est comparable à celle de Thymiane dans *Journal d'une fille perdue* : au centre de l'attention lors de ses seize ans,

elle subit l'infamie avant d'être acceptée dans la haute société après qu'elle a épousé le comte Osdorff.

Le parcours du bâtard

« *L'enfant-martyre*¹⁰⁵ »

L'occultation de la maternité atteste du tabou que représente la naissance d'un bâtard. Aussi, dans *À travers l'orage*, des « raisons¹⁰⁶ » sont invoquées pour révéler le mariage. Dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste*, un carton annonce « les conséquences naturelles de l'amour. » Dans *Le Journal d'une fille perdue*, le vêtement de nourrisson et le berceau dénotent la présence d'un bébé. Le motif de la mère à l'enfant est pourtant essentiel, afin de prouver que la fille-mère souhaite tout de même élever le bébé : ainsi chacun des trois films comporte-t-il au moins un plan moyen de jeune fille tenant son enfant dans ses bras, selon l'iconologie religieuse de la Vierge Marie tenant le Christ contre sa poitrine. Or, la jeune fille ne peut en aucun cas mettre un terme à son exclusion si elle est mère sans porter d'alliance. C'est pour cette raison que l'expérience de la mort de l'enfant est un motif récurrent dans les films. Si cette perte permet à la jeune fille de mener une nouvelle vie après avoir été humiliée, elle est loin d'être présentée comme salvatrice. Au contraire, les films présentent un enfant-martyre en ce sens qu'un innocent est sacrifié pour que la fille-mère puisse espérer être prise en pitié. Ainsi le bébé d'Anna dans *À travers l'orage* meurt-il rapidement, après que la jeune fille, « atterrée¹⁰⁷ » par la crainte que l'enfant ne voie jamais Dieu, a effectué elle-même les gestes du baptême. La mort du bâtard est la condition même pour qu'Anna puisse aspirer à la fin de son exclusion ; soupçonnée de s'être perdue selon l'acceptation religieuse, elle n'aurait probablement pas été recueillie par les Bartlett si elle n'avait pas été seule.

Bien qu'il soit beaucoup moins question de l'enfant dans *Journal d'une fille perdue*, l'annonce de la maternité prend la forme d'un sacrifice d'innocent, prononcé par le père du bâtard ou par la famille. Dès l'ouverture, Elisabeth, filmée de dos et agenouillée devant Herr Heming, debout, demande grâce au nom de l'enfant à naître : Herr Heming, dans une

¹⁰⁵ *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste/Gli Spazzacamini della Vallea d'Aoste* d'Umberto PARADISI (Italie, 1914).

¹⁰⁶ *À travers l'orage/Way Down East* de David W. GRIFFITH (États-Unis, 1920).

¹⁰⁷ *Ibidem*.

relation d'autorité face à la gouvernante, prononce la sentence qui condamne la fille-mère et le futur bâtard à mort. Par la suite, lorsque les Heming se réunissent pour juger et décider du sort de Thymiane, nouvelle fille-mère, le plan d'ensemble place le berceau face à l'assemblée, de sorte que l'objet dénote le bébé qui s'y trouve. Ainsi le bâtard sans identité est-il, selon la famille, un intrus dont il faut se débarrasser, tandis que sa mère reconnaît en lui un innocent. Après avoir été bannie dans un pensionnat tout aussi autoritaire, qui déshumanise les jeunes filles pour en faire des semblants de machines, Thymiane éprouve du soulagement lorsqu'elle apprend la mort de son bébé, la société n'acceptant pas les bâtards. Ce décès s'apparente, là encore, à un martyr, puisque toute autre personne que la mère de l'enfant nie l'existence même du bâtard. De plus, Thymiane autant que le bébé sont jugés à cause la perversion d'un homme, Meinert.

Dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste*, le bâtard Tonio est cru décédé par asphyxie dans un conduit de cheminée, alors qu'il a été remplacé par son ami. Cette mort supposée sert le propos : bien que les parents pauvres soient poussés à se séparer de leurs enfants parce qu'ils ne peuvent plus les nourrir, la séparation est intolérable pour une bonne mère. Frappée de folie en croyant Tonio mort, la fille-mère ne reconnaît pas son fils, lavé et habillé. Dès que ce dernier lui réapparaît dans ses habits de ramoneurs, sa folie disparaît. Tonio, en tant que ramoneur et bâtard, passe ainsi par une épreuve supposée de mort, avant de pouvoir être recueilli par son grand-père naturel, celui-là même qui avait empêché son fils de se marier avec une paysanne.

L'accusé innocent et le suspect

Dans certains films, le personnage du bâtard devient l'enjeu d'un procès dans lequel il doit comparaître. Cela s'inscrit dans une série d'épreuves imposées à l'enfant, telles que l'abandon, la maltraitance, la faim, la menace de mort et les différentes blessures corporelles. Dans *Oliver Twist*, parce que l'orphelin est le plus petit et le plus faible, il est désigné pour redemander du gruau, sous la menace d'être mangé par un plus grand, ce qui lui vaut d'être vendu. Employé auprès des pompes funèbres, il est malmené par son collègue Noah, qui se plaît ensuite à le traiter de « bâtard » et à insulter sa mère. Humilié, Oliver attaque son oppresseur sous les yeux de son employeur, qui décide de le renvoyer aussitôt.

La révolte du personnage humilié contre celui qui est à l'origine de son rejet par les témoins est aussi récurrent dans notre corpus et en souligne la bravoure : qu'il s'agisse du bâtard face à son aîné dans *Oliver Twist* ou de la fille-mère face au séducteur silencieux et amorphe dans *À travers l'orage* et *Les Ramoneurs de la vallée d'Aoste*, la victime n'éprouve aucune peur et ne pleure pas, ce qui en glorifie l'innocence et la bravoure. Au contraire, les bourreaux sont des lâches risibles, puisqu'ils se vantent auprès de leur victime, changent d'avis, pleurent ou craignent d'être moqués à leur tour. Ainsi Noah humilie-t-il Oliver sans scrupule avant de pleurer à gros sanglots et de se réfugier dans les jupes de la cuisinière. De même, Lennox Sanderson dans *À travers l'orage* et le garçon dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste*, après avoir refusé de se marier, proposent de se racheter en épousant la fille-mère, seulement après que celle-ci et son enfant ont subi l'humiliation et le rejet, et ont été mis à l'épreuve de la mort. Ainsi dans *Oliver Twist*, bien que Noah soit défendu par les deux adultes, la mise en scène soutient ardemment Oliver, le « Bon Survivant » confronté aux personnages les plus vils.

Afin de ne pas retourner au dépôt de mendicité, Oliver s'enfuit secrètement pendant la nuit et erre pendant sept jours avant d'arriver à Londres ; son parcours évoque celui de sa mère, dont personne n'est capable de dire qui elle est ni d'où elle vient. Sur son trajet, un adulte s'amuse à éprouver les dernières forces de l'enfant : assis en calèche, sans d'autres mouvements que celui de tendre le bras par la fenêtre, il tend un penny pour savoir jusqu'où Oliver sera capable de courir pour atteindre la pièce. Ici encore, la course et les chutes à terre de l'enfant affamé et démuné entrent en opposition avec l'adulte riche, incapable de se mouvoir tant dans son corps que dans ses principes, et insensible à la souffrance d'autrui. Par ailleurs, cette épreuve met en concurrence l'enfant et les chevaux de la calèche, de sorte que l'adulte traite Oliver comme si ce dernier était un animal appâté par une récompense. Cela ne mène qu'à la dernière chute de l'enfant, désormais essoufflé.

Toutes les épreuves suivantes sont le fait d'un même groupe d'individus, à savoir les enfants recueillis par Fagin et les malfaiteurs, qu'Oliver rejoint parce que l'enfant meneur, « *The Fox* » (« Le Roublard » en français) lui propose un refuge et de la nourriture. La manipulation de Fagin, qui se sert de la faim des enfants pour attirer leur service, passe ainsi pour de la charité aux yeux de l'enfant. De même, Oliver confond le jeu et le vol, qu'il ne commet jamais. Accusé à tort par un patient puis par la foule, il est malmené et secoué comme une marionnette devant un public hilare. Pendant son procès, l'altération

de sa vision due à l'épuisement se traduit par l'utilisation de plans flous. Il faut attendre le témoignage du libraire, qui disculpe Oliver, pour que le procès soit interrompu et que l'enfant soit relâché ; cependant, la mise en scène occulte la décision des juges, laissant un doute quant à la nature d'Oliver. Cette absence de jugement mène inévitablement au pari entre M. Brownlow et son ami, M. Grimwig, l'un étant convaincu de la bonne nature d'Oliver après l'avoir pris en pitié, l'autre de sa mauvaise nature parce que l'enfant est un bâtard dont la véritable identité est inconnue. Or, ce pari est la seule épreuve qui concerne la reconnaissance d'Oliver : M. Brownlow l'envoie donc rapporter des livres à un libraire avec de l'argent dont il doit rapporter la monnaie au plus vite. Or, Oliver faillit à sa mission parce qu'il est enlevé en chemin. De ce fait, le pari est remporté par M. Grimwig.

La septième et dernière épreuve d'Oliver est la plus difficile, puisqu'il est menacé au pistolet par Bill Sikes. Lorsque l'enfant est obligé de s'introduire dans la maison de personnes respectables, il prend la place des voleurs, trop lâches pour accomplir leur crime. De plus, dans le plan d'ensemble à l'intérieur de la cave où est entré Oliver, la direction du bras armé de Bill Sikes vers l'enfant, vu de dos, laisse supposer qu'Oliver a été abattu. Par ailleurs, si les deux jeunes femmes riches recueillent Oliver, c'est uniquement parce qu'il a été retrouvé blessé, gisant à terre. Ainsi, sa reconnaissance par les personnes respectables nécessite qu'il souffre. Il faut attendre que les jeunes femmes rapportent les faits auprès de M. Brownlow et de M. Grimwig pour qu'Oliver soit officiellement jugé « de bonne nature ». Le sacrifice de Nancy, qui choisit de dénoncer son mari Bill Sikes et le réseau de Fagin, est finalement le seul acte de charité d'un personnage misérable, motivé par la pitié envers l'innocent, Oliver Twist.

L'accusation du bâtard innocent est également un motif récurrent dans *The Goose Woman*, puisque Gerald est arrêté à cause du témoignage de sa mère. La haine qui régnait chez la mère ne peut se transformer en amour maternel qu'à condition que l'enfant soit la cible d'une action injuste. Pourtant, les aveux ne sont en aucun cas reconnus par le policier, qui les justifie par l'instinct maternel. Ainsi, la crédibilité acquise par « *the Goose woman* » en se faisant reconnaître comme Marie de Nardi est perdue. Il faut attendre que la police découvre l'arme de l'assassin pour que Gerald soit libéré. À la différence d'*Oliver Twist*, la mise en scène n'insiste pas sur la bonne nature ou sur le triomphe final du bâtard. Au contraire, il n'est pas tant question du comportement valeureux de Gerald face à des personnages ignobles, que du jaillissement de l'amour maternel de Marie de Nardi

lorsqu'elle comprend que son fils est en danger, qu'il soit coupable ou pas. Dès l'ouverture, le plan d'ensemble avait montré l'accident de Gerald et le phare cassé de sa voiture, afin que le spectateur comprenne que le témoignage de « *The Goose Woman* » ne pouvait mener qu'à l'accusation de Gerald. Or, « *The Goose Woman* » n'a fait qu'utiliser le phare manquant comme argument dans son témoignage. Bien que l'intrigue mette en valeur les stratégies de Marie de Nardi pour se faire reconnaître auprès de son public, la mise en scène insiste dès le départ sur l'innocence de Gerald grâce au motif de l'opposition entre immobilité et mouvement. Tandis que « *The Goose Woman* » était immobile, assise et que ses gestes rigides se réduisaient à ceux de son alcoolisme, attestant ainsi de son insensibilité et de sa haine injuste et immuable, le perpétuel mouvement de Gerald pour rendre visite à sa mère et prendre soin de sa fiancée traduisait sa bonne nature. Afin que « *The Goose Woman* » retrouve son humanité et son identité, et découvre son instinct maternel, il fallait que son fils soit accusé et qu'il soit le suspect principal de l'enquête.

À la conquête de l'honneur familial

Afin de prouver que l'enfant naturel peut avoir plus de valeur que l'enfant légitime, *Face à l'ennemi* place deux garçons du même père au sein du conflit. Si les rapports entre leurs parents ont été développés dans la première partie du film, la seconde partie les soumet à l'épreuve de la guerre afin de confirmer lequel est le plus digne de son père et lequel a le plus de mérite. Chacun a été élevé dans un environnement familial différent : Kenneth, fils légitime, a été élevé par son père et sa mère légitimes, probablement en Italie, alors que John, bâtard, a été élevé par sa mère seule, Maraine, en Grande-Bretagne. L'ellipse temporelle de vingt années supprime même la période de l'enfance puisque la transmission des valeurs familiales paternelles a lieu systématiquement pendant une guerre. Plus que les parents, ce sont alors les enfants qui sont jugés par la société, parce qu'ils doivent impérativement conquérir l'honneur familial pour être reconnus par leur père et mériter le nom de famille, Carrington. La galerie des portraits de héros pendant la bataille glorifie le patronyme et impose ainsi aux fils de se comporter comme tels : ils doivent mourir au combat ou revenir vivants après avoir remporté des exploits et été courageux pendant le combat. Bien que John Dearsley n'ait connu ni son père ni aucun membre de sa famille paternelle, il revendique son appartenance à la famille Carrington, qu'il considère comme l'une des plus prestigieuses

et des plus remarquables. Au contraire, Kenneth Carrington, qui a reçu l'éducation de son père légitime et a été entouré par la galerie de tableaux familiaux, ne mentionne à aucun moment son patronyme ou le mérite de ses ancêtres.

Afin de rendre compte de l'opposition entre le bâtard et le fils légitime, la guerre est résumée à un seul épisode de combat, auquel les deux jeunes hommes participent dans le même groupe d'assaut. Nous assistons alors à deux attitudes. La première, celle du fils légitime, est sans conteste la plus lâche et la plus infâmante puisqu'elle se résume à une crise de panique qui le tétanise malgré les encouragements et la bravoure des autres soldats. La seconde, celle du bâtard souhaitant reconquérir l'amour parental, sans faire preuve d'héroïsme, consiste à défendre ardemment l'honneur de la famille et à mettre en place le décor d'un tableau de guerre. John Dearsley, voyant son frère abattu, abat l'ennemi. Soucieux de l'honneur paternel, il relève la dépouille de Kenneth Carrington, la maintient debout et déplace la main armée, de manière à faire croire à un geste courageux. L'enthousiasme du bâtard le place alors largement au-dessus du fils légitime, déjà soupçonné de ne pas être un fils naturel du Colonel Carrington.

De cette manière, le cinéma questionne davantage la dignité de l'enfant qu'il ne remet en cause les jugements portés par la société. En effet, le Colonel Carrington n'est à aucun moment rendu coupable d'avoir eu une relation extraconjugale. Il obéit aux conventions sociales en retrouvant sa femme et en se séparant de sa maîtresse. De même, il n'est jamais puni de quelque manière que ce soit, afin de préserver son honneur et sa santé. Si les soldats réclament que la vérité soit rétablie afin de rendre la gloire au fils naturel, le bâtard insiste sur le besoin de garder le secret.

La conquête de l'honneur familial par le bâtard n'est pourtant pas réductible à cet acte de bravoure sur le champ de bataille. Si la dignité et le courage se transmettent de père en fils par le sang, l'héritage se mérite, d'autant plus si l'enfant est illégitime. Ainsi, John Dearsley dans *Face à l'ennemi* et Oliver Twist sont issus de familles illustres, comme en attestent le titre et les faits d'armes de la lignée du Colonel Carrington pour l'un, et le médaillon en or d'Edwin Leeford, dont la révélation de son existence valorise immédiatement Oliver Twist et aurait même pu lui faire éviter le dépôt de mendicité. Chacun des pères préfère leur enfant naturel à leur fils légitime, or leur mariage les a empêchés de reconnaître le bâtard. Afin de pouvoir prétendre au nom de famille paternel ainsi qu'au mariage pour John Dearsley et qu'à son héritage pour Oliver Twist, chacun

doit être méritant. Ce parcours correspond justement aux valeurs aristocratiques, qui veulent que le patronyme ne soit pas un acquis mais s'obtienne après des actes de bravoure. En passant d'abord par un patronyme maternel pour John, infâme parce que choisi par ordre alphabétique pour Oliver, la figure du bâtard est l'incarnation-même de cette obtention par excellence du patronyme paternel. Au contraire, les fils légitimes ne sont pas méritants : Kenneth Carrington meurt en lâche et Edward Leeford perd son identité au profit du pseudonyme Monks.

*

* *

Au cours du dix-neuvième siècle et jusqu'aux années 1920, l'enfant sans statut est progressivement passé à l'état de personne, à la suite de l'engagement des artistes et des juristes à défendre leur cause. Charles Dickens se préoccupe des injustices sociales. Victor Hugo, sur le modèle de la charité chrétienne, prend en pitié la fille-mère et son enfant dans *Les Misérables*. Alphonse de Lamartine¹⁰⁸ défend, en 1838, le maintien des tours permettant d'abandonner les enfants, arguant qu'ils sont un modèle de charité chrétienne et qu'ils atténuent les souffrances des enfants et de leurs parents. Ces tours, rendus obligatoires dans chaque arrondissement par un décret impérial en 1811, disparaissent entre septembre 1857 et la fin du Second Empire, au profit des hospices et des œuvres de charité, puis de l'Assistance Publique à partir du 1^{er} janvier 1870¹⁰⁹. En 1880, Isidore Jacquet estime que la filiation par le sang est désuète et qu'elle est désormais d'ordre privé et fondée sur le mérite. Selon lui, quand :

« la vie sociale n'était qu'une question de naissance, oui, certes, la filiation était d'ordre public. La société avait un puissant intérêt à ce que les hommes qu'elle comblait de faveurs et de dignités eussent réellement l'origine qu'on leur supposait puisque c'était à leur filiation qu'ils devaient leur fortune sociale. Mais aujourd'hui, il n'en est plus de même ; cet état de choses a disparu et, de nos jours, ce n'est plus le fils de son père qu'il faut être, mais celui de

¹⁰⁸ Alphonse de LAMARTINE, « Sur les enfants trouvés ». Discours prononcé à la séance générale annuelle de la Société de la Morale Chrétienne, 30 avril 1838, in *Recueils poétiques*, Paris, Gosselin, 1845, p. 293.

¹⁰⁹ Guy BRUNET, *Aux marges de la famille et de la société. Filles-mères et enfants assistés à Lyon au XIXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 25.

ses œuvres. Ce n'est plus la naissance que l'on considère mais le mérite [...]. Le nom lui-même a recouvré sa véritable valeur¹¹⁰ ».

Aux États-Unis, Jane Addams milite dès les années 1890 jusqu'en 1935 pour des réformes sociales visant à l'amélioration des conditions de vie et de travail des classes défavorisées et défend les droits des femmes et des enfants. Elle s'inscrit dans la lignée de *l'american settlement movement*¹¹¹ et du mouvement progressiste, dont les préoccupations s'articulent autour des difficultés liées à la rapidité de l'urbanisation et de l'industrialisation, et à l'arrivée massive de nouveaux immigrants, les demandes de réformes incluant l'assistance aux filles-mères. À New-York, les *Lois de 1925*, chapitre 515, remplacent les termes « *bastard*¹¹² » et « *illegitimate child*¹¹³ » par celui de « *child born out of wedlock*¹¹⁴ » dans tout document juridique local.

Si l'État et les philanthropes prennent en charge des enfants exclus de la société tels les orphelins et les bâtards déposés de manière anonyme afin de lutter contre l'infanticide, le cinéma muet ne les présente pas dans une situation enviable, malgré les protections sociales dont ils peuvent bénéficier. Ainsi les pensionnats dans *Oliver Twist* ou *Journal d'une jeune fille perdue* et la maternité de Gethsmane dans *À travers l'orage* sont-ils tyranniques envers leurs pensionnaires. Ils témoignent d'un monde obsolète. Manquant de place pour accueillir tous les enfants exclus, les institutions et les associations de philanthropes sont saturées, ce qui explique les mauvaises conditions de vie et la mortalité infantile. Ces refuges sont par ailleurs accusés de vouloir contrôler la sphère de l'enfance. Le grand-père de Tonio dans *Les ramoneurs de la vallée d'Aoste* n'a pas connaissance de l'identité de l'enfant lorsqu'il l'accueille chez lui. Quant à *Oliver Twist*, Edward Leeford dit Monks, le fils légitime d'Edwin Leeford, ne reconnaît son demi-frère naturel qu'après le démantèlement de son réseau de vol et de recel et la menace de dénonciation par M. Brownlow. Ayant pris connaissance du médaillon permettant d'identifier le bâtard dès la fugue d'Oliver, il est à l'origine des mésaventures de l'enfant à Londres et de sa

¹¹⁰ Isidore JACQUET, *De la maternité légitime, en droit romain et en droit français, preuves et réclamations*, thèse soutenue à Dijon, 1880, p. 216-217.

¹¹¹ Mouvement américain d'implantation.

¹¹² « Bâtard ».

¹¹³ « Enfant illégitime ».

¹¹⁴ « Enfant né en-dehors du mariage ». Appendice 2, in Ruth REED, *The illegitimate family in New York City. Its Treatment by Social and Health Agencies*, Negro Universities Press, Westport, Connecticut, 1971, p. 224.

reconnaissance en tant qu'Oliver Leeford, héritier d'une grande fortune. Bien qu'Edward parle d'un divorce entre ses parents, son père n'a pas pu épouser la mère d'Oliver car il était décédé avant le mariage. Oliver doit donc prouver qu'il est de bonne composition avant d'être pris en pitié par les bourgeois. De même, dans *À travers l'orage*, Anna Moore a dû faire ses preuves en travaillant chez les Bartlett avant d'être acceptée par Squire Bartlett, figure d'autorité paternelle.

Le statut juridique de l'enfant évolue au cours de la première guerre mondiale. Par exemple, en France, la loi du 27 juillet 1917 institue les Pupilles de la Nation, qui désignent « les orphelins dont le père, ou le soutien de famille a été tué à l'ennemi ou dont le père, la mère ou le soutien de famille est mort de blessures ou de maladies contractées ou aggravées du fait de la guerre¹¹⁵ ». Cette adoption par l'État ne constitue pas une forme d'assistance, mais de reconnaissance d'une « dette sacrée¹¹⁶ ». L'orphelin de guerre, à l'inverse des enfants « maudits » et « moralement abandonnés¹¹⁷ », bénéficie en effet d'un statut privilégié, puisqu'il devient sacro-saint et considéré comme le fils d'un héros sacrifié pour sa patrie. Dans les années 1920, cette situation, qui concerne environ un enfant sur onze¹¹⁸, soit un nombre considérable d'enfants, renouvelle le processus de protection de l'enfance en proie aux difficultés familiales quelles qu'elles soient. Ainsi l'Alliance Nationale contre la Dépopulation, en France, et le *Bund für Mutterschutz*¹¹⁹ en Allemagne militent-ils pour l'adoption de mesures politiques et juridiques pour faire reconnaître les filles-mères et leurs enfants en passant par leur publicisation¹²⁰.

Le cinéma participe de ce mouvement général de reconsidération des veuves et des orphelins qui rejaillit sur les filles-mères et les bâtards. Les cinéastes militent pour l'égalité des droits entre les enfants légitimes et naturels ainsi qu'entre les femmes mariées et les filles-mères en les présentant comme des victimes plutôt que comme des personnes moralement condamnables.

¹¹⁵ *Pupilles de la Nation. Application de la loi du 27 juillet 1917*, Gadrat aîné, Foix, 1924, p. 2.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁷ Olivier FARON, *Les enfants en deuil. Orphelins et pupilles de la nation de la première guerre mondiale (1914-1941)*, la découverte, Paris, 2001, p. 13.

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Alliance pour la protection des mères célibataires. Traduction de Béatrice MULLER, *Fondement et signification des politiques familiales : une comparaison entre la France et l'Allemagne, 1900-1945*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 148 (*non vidi*), citée par Anne-Laure GARCIA, « Acte de déviance ou de patriotisme ? Les filles-mères françaises et allemandes dans l'entre-deux-guerres », dans revue *Interrogations ?*, n° 8 « Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins », juin 2009 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Acte-de-deviance-ou-de-patriotisme> (Consulté le 7 juin 2013).

¹²⁰ Anne-Laure GARCIA, *ibid.*

Vipère au poing.

Une illustration du droit de la famille au début du XX^e siècle

Anne DOBIGNY-REVERSO

Maître de conférences en histoire du droit

Université d'Angers, Centre Jean Bodin

« Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? Partout ailleurs ». Cette réplique de Jacques Rezeau, dans le film *Vipère au poing* réalisé par Philippe de Broca en 2004 donne clairement le ton et la thématique du film¹²¹.

Vipère au poing est un roman autobiographique écrit par celui que l'on surnomme le « romancier de la famille », Hervé Bazin. Datant de 1948, il est le premier d'un cycle de trois romans et relate l'enfance de Jean Rezeau, deuxième fils de Jacques et Paule Rezeau. Seul le roman *Vipère au poing* a été adapté au cinéma en 1971¹²² et en 2004¹²³. Pourtant, il ne faut pas négliger les deux autres romans, *La mort du petit cheval* et *Cri de la Chouette*, car beaucoup de répliques ou d'allusions transcrites dans les films sont empruntées à ces récits. Certains dialogues sont mêmes intégralement conservés. D'ailleurs, les deux films utilisent la voix *off*, ce qui d'un point de vue esthétique, témoigne d'une mise en image du récit de l'histoire d'une famille.

Quelques mots pour resituer l'histoire. L'intrigue se déroule au début des années 1920, près d'Angers. La famille Rezeau appartient à la bourgeoisie de province. Elle s'est illustrée en donnant à la nation des militaires et un académicien. Jacques Rezeau est l'aîné de la famille ou plutôt le premier enfant mâle. Il s'est marié avec Paule Pluvignec (que Jean et ses frères surnommeront Folcoche), la fille du Sénateur du Morbihan avec laquelle il a eu trois enfants : Ferdinand, Jean (le héros) et Marcel. Durant l'absence de leurs parents qui sont partis en Indochine, les deux aînés, Ferdinand et Jean, sont élevés par leur grand-mère paternelle. Mais quand celle-ci décède, le couple Rezeau-Pluvignec est obligé de rentrer. À partir de cet instant les ennuis vont commencer.

¹²¹ Cette réplique est issue du roman, cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, Paris, Le livre de poche, 2012, p. 118.

¹²² Pierre CARDINAL, *Vipère au poing* (France, 1971). Ce film est maintenant en DVD, zone 2, INA éditions, 2010.

¹²³ Philippe de BROCA, *Vipère au poing* (France, 2004). Ce film est sur support DVD, zone 2, France Télévisions, 2005. Il peut également être vu sur le site Dailymotion.

Le roman d'Hervé Bazin touche aux fondements de la famille et donc au mariage. « Miroir de la société et projections des rêves individuels¹²⁴», le cinéma permet de mettre en lumière le fonctionnement d'une famille. Habituellement ce que l'on retient des adaptations de *Vipère au poing* c'est la relation mère/enfant, la dureté de la mère surtout lorsqu'elle est interprétée par Alice Sapritch comme dans le film de 1971. Mais si l'on regarde les deux films avec l'œil du juriste, on perçoit divers éléments qui permettent de mettre en image le droit de la famille au début du XX^e siècle.

Dans un premier temps, le juriste sera frappé par la place que les cinéastes ont donné au couple mari/femme, une place de premier ordre qui correspond aux mentalités de l'époque selon lesquelles le couple devient une fin en soi et non un moyen en vue d'une fin qui lui est supérieure. Le mariage qui était rattaché à l'idée de devoir, va de plus en plus être relié à l'idée de bonheur¹²⁵. Mais si l'on regarde encore d'un peu plus près, c'est le fonctionnement du ménage et les relations pécuniaires entretenues par les époux qui s'imposent.

Ce roman est une sorte de critique de tout ce que l'auteur déteste et qu'il va par la suite combattre : la famille traditionnelle, la bourgeoisie, la religion, la politique... Les représentations cinématographiques qui en sont issues nous invitent à pénétrer dans l'histoire des mentalités, des sentiments profonds et des secrets. Ces films offrent une vision ancienne de la famille, celle dans laquelle on ne se marie pas, mais où l'on est marié. La forme passive indique que la famille est reçue de l'extérieur. Or, le mariage étant créateur d'une famille, toute une série de conséquences en découle : le couple est-il l'élément unificateur d'une famille ? Est-ce pour son épouse¹²⁶ ou pour son patrimoine que l'on se marie ?

Par ailleurs, le mariage a pour but de créer une société parentélaire. La parentalité se confond-t-elle avec la conjugalité¹²⁷ ?

Les deux adaptations cinématographiques de *Vipère au poing* montrent que la famille est une réalité sociale et morale, non une réalité sentimentale. Néanmoins, en trente ans, la société a évolué, tout comme les souhaits des réalisateurs. L'étude de ces deux versions

¹²⁴ Yves BREUIL, « Variations cinématographiques », p. 1103 in Sabine MELCHIOR-BONNET et Catherine SALLES (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009.

¹²⁵ Sur ce point voir Ambroise Colin. Ambroise Colin opposait à l'idée de devoir « qui dominait naguère l'institution du mariage », l'idée de bonheur qui tend maintenant à s'y substituer, cf. Anne LEFEBVRE-TEILLARD, *Introduction historique au droit des personnes et de la famille*, Paris, PUF, 1996, p. 221.

¹²⁶ Par épouse, faut-il entendre son individualité ou l'ensemble des droits sociaux qui la définissent ?

¹²⁷ Ce point sera traité dans *Cri de la Chouette* à propos de Salomé.

permettra de mettre en lumière le cœur de l'existence quotidienne : la vie de famille à travers le prisme de l'histoire juridique. Il s'agit donc de croiser le cinéma et le droit à travers les deux principaux thèmes abordés dans les films : l'amour et l'autorité car ils apparaissent comme les socles de la famille.

L'amour, le fondement de la famille ?

« L'homme et la femme doivent s'unir physiquement pour se reproduire, de là un instinct, un besoin physique qui pousse les sexes l'un vers l'autre (...) mais à côté de l'instinct génésique, il existe chez l'homme et la femme un autre instinct (...) : l'amour¹²⁸ ». Ces propos issus de la plume du restaurateur du divorce, Alfred Naquet, à la fin du XIX^e siècle ne sont pas partagés par le couple Rezeau qui est un héritier des siècles passés. Il a une vision traditionnaliste de la famille. L'amour n'y a pas sa place et la famille sert à la production et à la conservation des enfants. D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que le mot amour que l'on brandit aujourd'hui avec force, ne figure pas dans le Code civil. Au XIX^e siècle seul Emile Accolas a osé le mentionner dans son manuel de droit civil¹²⁹. À l'époque des faits relatés dans les films, c'est-à-dire au début du XX^e siècle, la commission de révision du Code civil, installée en 1904, avait sous l'impulsion de Paul Hervieu, ajouté, dans l'article 212, le mot amour pour en faire l'une des obligations fondamentales des époux¹³⁰. Mais ce texte est resté lettre morte, car si l'on en croit Ambroise Colin et Henri Capitant, cette formule « semble avoir plus étonné que satisfait l'opinion publique¹³¹ ».

¹²⁸ Alfred NAQUET, *Religion, propriété, famille*, Paris, Éditions Poupart Davyl, 1869, p. 214.

¹²⁹ Emile ACCOLAS, *Manuel de droit civil à l'usage des étudiants*, 3 vol, Paris, Germer Baillière/A. Marescq aîné, 1869-1871.

¹³⁰ Durant la réunion du 14 février 1905, Paul Hervieu prit la parole : « Je vais émettre une proposition qui semblera peut-être subversive et dont je comprends toute l'audace. Cependant je dois dire ici toute ma pensée. Je parlerai donc. Le mot "amour" n'est pas inscrit dans le Code civil. Il est, sans nul doute, la base même du mariage, le sentiment qui l'ennoblit. Le Code civil est muet. Il me paraît que nous devons indiquer, en donnant place à ce mot, l'obligation pour les époux de s'aimer. » Ces propos sont reproduits par Irène Théry dans son ouvrage *Le démariage : justice et vie privée*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 67. On doit la connaissance de cet évènement à Julien BONNECASE, *La philosophie du Code Napoléon appliquée au droit de la famille, ses destinées dans le droit civil contemporain*, Paris, 2^e éd., E. de Boccard, 1928, p. 6 de l'introduction.

¹³¹ Cité par Jacques POUMAREDE, « De la sécularisation au déclin contemporain », p. 68-69 in Claude BONTEMPS (dir.), *Mariage-Mariages*, Paris, PUF, 2001.

Si l'amour-passion était reconnu, il entraînerait une conséquence : la famille serait choisie. Or, ce n'est pas le cas des Rezeau qui obéissent à un mariage de raison et ici, ce défaut d'amour conjugal a un corolaire : le défaut d'amour parental.

Le choix du conjoint et le mariage de raison

Le mariage est, selon l'expression de Pierre Bourdieu, l'« aboutissement d'une stratégie¹³² ». Il s'agit de former des alliances dans l'intérêt de la lignée¹³³ afin de sauvegarder ou d'augmenter le capital matériel ou symbolique de la famille, d'où la réflexion des parents de Folcoche, rapportée par cette dernière, à propos de son mariage : « Ils en crevaient de fierté ».

L'union de Jacques et de Paule était indispensable compte tenu de la pauvreté des Rezeau, mais elle était de surcroît souhaitée par la famille de la future épouse car lui offrant une alliance avec la vieille bourgeoisie. Toutefois cette union venait contrarier les amours de ces deux êtres.

Les apports des futurs époux

Pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, « si l'on admet que le mariage de chacun des enfants représente pour une famille l'équivalent d'un coup dans une partie de cartes, on voit que la valeur de ce coup dépend de la qualité du jeu¹³⁴... ». Cette qualité du jeu s'exprime dans la corbeille de noces du futur époux et dans la dot de la future épouse.

La corbeille de noces du mari¹³⁵

La corbeille de mariage représente l'ensemble des cadeaux offerts à la jeune mariée par allusion à la corbeille où l'on disposait jadis des présents en particulier des bijoux que le futur époux offrait à sa future épouse. Celle de Jacques Rezeau était-elle bien garnie ? En

¹³² Pierre BOURDIEU, « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction », *Annales Economies Sociétés Civilisations*, n° 4-5, 1972, p. 1107.

¹³³ On ne le voit pas dans le film mais la généalogie est l'une des passions de Jacques Rezeau : « Pendant trois heures, nous nous penchâmes sur les grimoires de feu les curés de Doué. Nous rencontrâmes quelques ancêtres, notamment ce Louis Rezeau qui, à plusieurs reprises, reconnaissait des enfants comme "nés de ses œuvres". Papa tournait pudiquement la page, en cherchait d'autres, plus pompeuses, où dormaient ces parafes compliqués, lacés, relacés de la prétention bourgeoise ou ces signatures en forme de coups d'épées des *écuyers* et autres seigneurs, ou enfin ces croix pesantes et rudes comme l'existence des paysans qui les tracèrent », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁴ Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 1109.

¹³⁵ L'expression est utilisée par Folcoche dans le film de 1971 : « L'autre n'avait pas d'académicien dans sa famille. Il n'avait pas de Belle Angerie dans sa corbeille de noces. Il ne s'appelait pas Rezeau. »

apparence seulement. En effet, il offrait à sa femme un nom et une origine sociale ainsi qu'une demeure.

Jacques Rezeau est l'archétype de l'aristocrate : « Bien né et bien doté par la nature, il chasse, pratique les arts de la guerre, ripaille et fait la fête, il joue et il lui arrive même de se livrer à la méditation et à l'étude mais il ne travaille pas¹³⁶ ». Il appartient en effet à la « célèbre famille Rezeau » : « Dans tout l'Ouest, notre carte de visite, gravée si possible, reste en évidence sur les plateaux de cuivre. La bourgeoisie nous jalouse. La noblesse nous reçoit et même parfois nous donne une de ses filles, à moins qu'elle n'achète une des nôtres¹³⁷ ». Cette famille a donné des hommes illustres à la nation : un capitaine vendéen et surtout « la brosse à reluire de la famille¹³⁸ », le fameux René Rezeau qui s'est assis dans un siège de l'Académie française.

Jacques Rezeau fait partie de ce qu'il nomme la bourgeoisie spirituelle¹³⁹, « la vraie, la pure, la très vaticane, la non moins patriote, le sel de la terre, la fleur des élus¹⁴⁰ ». Cette classe ne travaille pas pour gagner sa vie. Jacques Rezeau est docteur en droit mais afin d'avoir une situation non lucrative, il se fait nommer à l'Université catholique. Il ne vit que pour sa passion : les mouches. Il n'a qu'une idée, « réunir sous son sceptre indolent les terres de la famille et y régner sans gloire, meublant son ennui de recherches généalogiques et surtout d'études entomologiques sur les syrphides¹⁴¹ ».

Outre son nom, Jacques Rezeau apporte à Paule une demeure, et quelle demeure ! La Belle Angerie, « le siège social, depuis plus de deux cents ans, de la famille Rezeau¹⁴² ». C'est une sorte de manoir, quelque peu délabré, « le prototype des faux châteaux chers à la

¹³⁶ Luc FERRY, *La révolution de l'amour*, Paris, J'ai lu, 2010, p. 197.

¹³⁷ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.* p. 16.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Selon lui, la bourgeoisie doit être subdivisée : « Les Rezeau sont l'élite de la société contemporaine, le frein, le régulateur, le volant de sécurité de la pensée moderne. La noblesse est une caste vaine qui a trahi sa mission historique et ne présente plus que l'intérêt de relations ou d'alliances flatteuses [...] Quant à la bourgeoisie (dont il ne vit jamais qu'elle était en train de trahir à son tour sa mission historique), M. Rezeau la subdivisait en castes et sous-castes à la tête desquelles, nous le répétons, marchait la nôtre, la bourgeoisie spirituelle, la vraie, la pure, la très vaticane, la non moins patriote, le sel de la terre, la fleur des élus. Trente familles au plus, mettons quarante pour être généreux, en font partie. Au-dessous d'elle, il y a la bourgeoisie des professions libérales. On trouve, à côté de cette dernière, la bourgeoisie financière, dont font, hélas ! partie les Pluvignec (sous-entendez : « Vous, mes propres enfants, vous n'êtes, somme toute, que des métis de cette variété »). Enfin, il y a la bourgeoisie commerçante », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 94-95.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴² *Ibid.*, p. 12.

vieille bourgeoisie¹⁴³ ». Trente-deux pièces, des tourelles et une chapelle¹⁴⁴. Le seul confort : les cabinets d'aisance; l'électricité, le chauffage central et le téléphone sont des mythes. Derrière ce vernis bourgeois se cachait donc une certaine pauvreté. Jacques Rezeau a obéi à des « considérations supérieures » qui l'ont contraint à épouser la dot « qui lui permit de faire figure de nabab jusqu'à la dévaluation de M. Poincaré¹⁴⁵ ».

La dot de l'épouse

La dot est définie à l'article 1540 du Code civil comme étant « le bien que la femme apporte au mari pour supporter les charges du mariage ». Le mot dot n'est pas réservé au régime dotal et exprime plus particulièrement les apports de la femme. La dot est donc révélatrice du statut et de la valeur de la femme, car il s'agit en général d'une donation en avancement d'hoirie (ou de parts depuis la loi du 23 juin 2006¹⁴⁶) consentie par les parents. C'est pourquoi à la fin du XIX^e siècle elle était l'objet principal des pièces de théâtre où l'on dénonçait, ce que font ici le romancier et les cinéastes, la vénalité des mariages : une dot importante endormait le mari¹⁴⁷.

Paule Pluvignec appartient à la bourgeoisie financière. Elle est la petite-fille d'un banquier du même nom qui a fait fortune sous le Second Empire¹⁴⁸. Elle est la fille du Sénateur du Morbihan et la sœur d'un lieutenant de cuirassier, mort au champ d'honneur. Elle n'est donc pas n'importe qui, ce qui se confirme au regard du montant de sa dot : 500.000 francs-Or¹⁴⁹. C'est une dot d'autant plus intéressante dans un univers dominé, comme celui des Rezeau, par la rareté de l'argent. Néanmoins, même si l'argent autorise la réussite et le

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ En réalité c'est ici que se tient le véritable privilège des Rezeau, l'indult : « Toute la gloire des Rezeau, si pénible aux Kervazec (dont la chapelle particulière ne bénéficie pas de la même faveur), reposait sur ce droit d'entendre la messe à domicile, même le dimanche », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, op. cit., p. 82.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ Loi n° 2006-728 du 23 juin 2006 portant réforme des successions et des libéralités.

¹⁴⁷ Sur ce point, Florence LAROCHE-GISSEROT, « Pratiques de la dot en France au XIX^e siècle », *AESC*, 1988, n° 6, p. 1440. Pour le théâtre, on pourra citer l'exemple de Casimir Bonjour qui, dans la première moitié du XIX^e siècle a écrit de nombreuses pièces ayant pour thème la dot et l'argent dans le mariage, cf. par exemple *L'Argent ou les Mœurs du siècle* en 1826 ou encore *Le Mari à bonnes fortunes* en 1824.

¹⁴⁸ Dans le roman, Hervé Bazin écrit : « Tes grands-parents croquent allégrement l'énorme fortune que leur a laissé ton arrière-grand-père le banquier, qui, lui-même, l'avait ramassée dans toutes les poubelles du Second Empire », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, op. cit., p. 188.

¹⁴⁹ Dans le roman c'est un peu moins, 300.000 francs-Or.

goût du paraître tout en facilitant l'ascension sociale, il ne permet pas d'échapper à l'image de parvenu¹⁵⁰.

En outre, une dot en argent est une dot dangereuse notamment dans le contexte de l'époque. En 1920 Clemenceau est battu à la présidentielle par Paul Deschanel. Les gouvernements doivent faire face à des difficultés politiques et financières (baisse du franc et déficit budgétaire). De 1914 à 1926, la France est gouvernée par le Cartel des Gauches, mais en 1926 Poincaré arrive au pouvoir. La politique des années 1926-1932 recherche la stabilité monétaire et la réduction des déficits. La guerre ayant eu des effets dévastateurs sur les finances publiques, il faut payer les réparations, malgré le peu d'empressement des français, selon Herriot : « Les Français ont le cœur à gauche et le portefeuille à droite¹⁵¹ ».

En 1928 Poincaré rétablit l'équilibre budgétaire mais par une dévaluation¹⁵². Surnommé le « sauveur du Franc », il stabilise la monnaie au niveau de son pouvoir d'achat, soit 20 % de sa valeur de 1913, c'est-à-dire 1/5 du franc-or, d'où l'expression le « franc de quatre sous ». On comprend dès lors pourquoi le patrimoine de Paule est largement amputé, comme l'indique la réplique de Jacques Rezeau : « La dot de ta mère nous fait vivre. Avant la guerre, elle représentait une fortune. Aujourd'hui, elle nous assure la petite aisance¹⁵³ ».

- La dot et les dépenses quotidiennes

La dot est ce que l'on nomme une prestation matrimoniale. Dans le Code civil, l'article 1540 définit la dot, quel que soit le régime matrimonial, comme la seule contribution de la femme aux charges du mariage. Celles-ci sont une notion qui se rapproche de la notion de dette ménagère. On considère que sont des charges du mariage les dépenses de nourriture,

¹⁵⁰ Sabine MELCHIOR-BONNET et Catherine SALLES (dir.), *Histoire du mariage, op. cit.*, p. 664. D'ailleurs, à propos des Pluvignec, Jean explique : « Toujours la hauteur qui se prend pour de la fierté. Race de girafes ! qui se montent le cou et qui, pommelées de préjugés, broutent solennellement quatre feuilles desséchées aux plus hautes branches des arbres généalogiques », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing, op. cit.*, p. 179.

¹⁵¹ « Accusé d'avoir "crevé le plafond" des avances susceptibles d'être accordées à l'État par la Banque de France, le ministère Herriot est contraint à la démission en avril 1925. Une nouvelle tentative de sa part en 1926 ne durera que deux jours. La rupture du Cartel des Gauches rétablit alors la confiance attendue des milieux financiers, alors que le franc s'est effondré. De 1914 à 1926, la parité du franc par rapport au dollar a été divisée par près de 50. Grâce à Poincaré, la monnaie est confortée avant d'être officiellement dévaluée des quatre cinquièmes en 1928 », cf. Marcel MORABITO et Daniel BOURMAUD, *Histoire constitutionnelle et politique de la France (1789-1958)*, Paris, Montchrestien, 1991, p. 356.

¹⁵² Sur le « franc Poincaré », cf. Michel BOTTIN, *Histoire des finances publiques*, Paris, Economica, 1997, p. 90.

¹⁵³ Hervé BAZIN, *Vipère au poing, op. cit.*, p. 148.

de logement, de vêtements des époux et des enfants ; « c'est en ce sens que l'on peut considérer que la dot est le prix de l'oisiveté pour la femme mariée¹⁵⁴ ». Dans notre histoire il s'agit plutôt de compenser l'oisiveté de Jacques Rezeau, bien qu'en principe, « la contribution aux charges du mariage n'exige pas que l'époux demandeur soit dans le besoin¹⁵⁵ ».

Aujourd'hui encore, la notion de contribution aux charges du mariage fait couler beaucoup d'encre. Dès lors que recouvrait cette notion au début du XX^e siècle ? Les deux versions de *Vipère au poing* permettent d'illustrer cette notion quelque peu floue du droit français.

Dans les deux adaptations cinématographiques, les vêtements, l'éducation, la nourriture, le logement et les loisirs sont évoqués. Les dettes correspondant aux frais d'éducation et de vêtements des enfants sont celles qui sont mises en avant. Ainsi, lors de la soirée annuelle donnée par les Rezeau, Folcoche n'achète qu'un costume pour les trois garçons et les chaussettes de ces pauvres enfants sont trouées, ce que ne manque pas de relever le précepteur qui s'interroge sur la façon de gérer l'argent dans cette maison. De même, Folcoche surveille de près la nourriture. Les haricots rouges sont au menu quotidiennement et le beurre se fait tellement rare que le réalisateur, en 2004, met l'accent sur le beurrier. En effet, lorsque Folcoche rentre de la clinique, toute la famille est à table. Le beurre est sorti et le premier geste de celle-ci en entrant dans la pièce est de fermer le beurrier.

L'éducation est aussi largement mise en avant. Durant l'absence de leurs parents, les garçons sont en pension. Mais au décès de leur grand-mère, Folcoche, qui décide de reprendre leur éducation en main, les laisse à la maison et leur donne un précepteur ecclésiastique qui dira en même temps la messe tous les jours pour la famille. Il n'y a pas de petites économies. La pension est pourtant réclamée par les enfants¹⁵⁶ et par la sœur de M. Rezeau mais rien n'y fait¹⁵⁷.

Autre source de dépense qui entre dans la catégorie des charges du mariage : le logement. Seul le téléfilm de 1971 pointe cet aspect ; peut-être parce que la réforme des régimes matrimoniaux n'est pas très loin (elle ne date que de 1965¹⁵⁸)... En effet, lors d'une

¹⁵⁴ Florence LAROCHE-GISSEROT, *op. cit.*, p. 1440.

¹⁵⁵ Raymond CABRILLAC, *Droit des régimes matrimoniaux*, Paris, Montchrestien, 7^e éd., 2011, n° 31.

¹⁵⁶ Voir le film de 1971 de 54'40'' à 55'24''.

¹⁵⁷ Voir le film de 2004, http://www.dailymotion.com/video/x8i0rw_vipere-au-poing-4-9_shortfilms, de 04'16'' à 04'56''.

¹⁵⁸ Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965, *JORF* 14 juillet 1965.

discussion avec Jean, Folcoche déclare : « J'étais le sacrifice, la concession habituelle aux vulgaires nécessités matérielles : des ardoises neuves sur le toit de la Belle Angerie et des vaches dans les prés de la Sourdière¹⁵⁹ ».

L'acquisition de tuiles neuves entre parfaitement dans la catégorie des charges du mariage, car il s'agit d'une dépense d'amélioration du logement familial, comme en témoigne un arrêt du 15 mai 2013¹⁶⁰.

Enfin, le dernier point abordé touche aux loisirs : la chasse. M. Rezeau possède un fusil assez ancien et il aimerait en changer mais sa femme trouve la dépense excessive et ne souhaite donc pas que l'on utilise sa dot pour de telles futilités. Pourtant, elle est bien contente quand son mari lui rapporte du gibier car, de fait, les dépenses de nourriture sont diminuées.

La contribution aux charges du mariage est une obligation légale. Par conséquent, la dot que le mari va utiliser devient l'élément central d'une transaction dont l'objectif principal est un mariage réussi.

L'union de Jacques et de Paule est donc fondée sur un marchandage. Peut-elle néanmoins conduire à un bon mariage qui, selon l'expression de Montaigne, « refuse la compagnie et les manières de vivre de l'amour. Il tâche d'imiter celles de l'amitié¹⁶¹ » ? La réponse semble être négative car, en plus d'être basée uniquement sur l'argent, leur union est symbole d'amours déçus.

- Les amours déçus

Où est passé l'amour conjugal développé dès la seconde moitié du XVIII^e siècle et repris au XIX^e siècle y compris par la doctrine catholique ?

Jacques et Paule ne s'aiment pas. En revanche, ils ont aimé chacun de leur côté quelqu'un avant de se marier. Mais une fois unis, ils doivent répondre à l'impératif du mariage, la procréation et pour cela remplissent leur devoir conjugal. Leur union a-t-elle encore un sens après avoir donné naissance à trois enfants ? L'idée d'un mariage sans amour semble

¹⁵⁹ Voir le film de 1971 de 01h12'20'' à 01h15'39''.

¹⁶⁰ Cass. Civ. 1^{re}. 15 mai 2013, n° 11-26933.

¹⁶¹ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Amsterdam, Michiels, 1659, livre III, p. 97.

impossible aux cinéastes, surtout en 2004¹⁶². C'est pourquoi ces derniers vont mettre en avant deux thèmes : le divorce et l'adultère.

Le devoir conjugal

« - Est-ce que vous l'aimez aussi peu que vous nous aimez ?

- Et lui crois-tu qu'il m'aime ? Il ne m'a jamais aimé. Ce n'est pas moi qu'il a épousé mais les 500.000 francs-Or de ma dot. Crois-tu que j'ignorais cette petite dinde d'Edith Bartolomi¹⁶³ ? Avec elle, il était comme un sous-lieutenant, tout en ronds de jambe et en sourires sucrés ».

Cette tirade extraite du film de 1971 montre qu'il n'existe pas d'amour entre les époux.

Quelques minutes avant, après la fugue de Jean, les époux Rezeau discutent :

« - Parce que vous me connaissez ? [demande Paule ou Marthe dans ce film] Vous croyez me connaître parce que vous m'avez fait trois enfants dans le noir.

- Marthe, je vous en prie! Cette conversation...

- Vous voilà bien vous les Rezeau ; les convenances, les bienséances, ça ne se fait pas chez les gens bien, qu'une épouse, une mère déclare avec franchise qu'elle ne nourrit pas de tendresse pour des enfants qu'elle a eus sans plaisir d'un homme qu'elle a épousé sans amour ».

Mais les cinéastes vont aller plus loin. Ils veulent montrer le peu de place, accordée dans ce mariage, à la passion et à la sexualité, tout en offrant une esthétique différente. En 1971, le style est direct. Les propos de Folcoche sont explicites et même assez crus. Elle s'adresse par exemple à Jean en lui disant :

« Je peux te le dire aujourd'hui puisque tu es un homme et que tu vas enfin t'en aller. Chaque fois que ton père m'a approchée, j'ai failli vomir, j'ai serré les dents, je les serre encore quand j'y pense. Vous êtes nés contre ma volonté. Vous êtes ses fils, pas les miens ».

¹⁶² Pourtant, l'amour conjugal n'est pas constitutif du mariage et « l'acte conjugal, le sexe dans le couple, même s'il a une place importante pour les époux, pour la société en vue de la perpétuation de la vie humaine, n'est pas un élément de définition de l'amour conjugal », cf. Mélina DOUCHY-OU DOT, « Propos impertinents sur l'amour conjugal », p. 83 in *Mélanges Jean Hauser*, Paris, Dalloz, 2012.

¹⁶³ Dans le roman, cette jeune femme n'est pas citée. On sait seulement que Jacques Rezeau aimait une jeune fille mais qu'une union avec elle fut inconcevable, car elle était protestante.

En 2004, le cinéaste a choisi d'être plus subtil. Il met en avant sa bigoterie et laisse penser qu'elle aime ou qu'elle a aimé quelqu'un d'autre. On voit alors Jacques Villeret toucher l'épaule de Catherine Frot tout en la complimentant sur la douceur de sa peau. La réaction de cette dernière est immédiate. C'est une véritable répulsion envers son mari qui la mène tout droit vers le crucifix¹⁶⁴.

Les films semblent vouloir mettre en exergue une vision très chrétienne du mariage. Elle se refuse à son mari et trouve refuge dans la religion. L'Église recommande l'amour mais pas l'amour-passion bien au contraire. Il est condamné par le clergé d'où la notion de « *debitum conjugale* ». On dissocie l'acte sexuel du plaisir (ce qui est très bien traduit dans le premier film). La sexualité conjugale doit être limitée à la reproduction. C'est ainsi que Saint Paul, dans l'*Épître aux Éphésiens* et dans la *Première Épître aux Corinthiens* fait de la virginité un état idéal et du mariage un pis-aller, puisqu'il permet la sexualité¹⁶⁵. Sa position fut retenue par les Pères de l'Église latine, Saint Jérôme¹⁶⁶ (*Adversus Jovinianum*) et Grégoire le Grand.

Pendant longtemps les catholiques ont été formés dans la crainte du péché de chair et ont diffusé une morale culpabilisante¹⁶⁷. Ce n'est qu'en 1930 qu'une encyclique pontificale *Casti concubii* « aurait commencé d'autoriser les couples à vivre plus sereinement leur amour dans toutes ses dimensions, y compris dans sa dimension sexuelle¹⁶⁸ ».

La bigoterie qui anime Paule jusque dans son intimité est fortement moquée tant dans le roman que dans les films, surtout celui de 2004. Lorsque Jean est condamné à être enfermé dans sa chambre après avoir fait tomber sa mère dans la rivière, il continue de se moquer de cette mégère en chantant une chanson que l'on pourrait qualifier de paillardes :

¹⁶⁴ Voir le film de 2004, http://www.dailymotion.com/video/x8i0rw_vipere-au-poing-4-9_shortfilms : de 00'00'' à 01'15''.

¹⁶⁵ Saint PAUL, dans son *Épître aux Corinthiens* indique : " Je dis donc aux célibataires et aux veuves qu'il est bon de rester ainsi", (*Corinthiens*, 1, 7, 8).

¹⁶⁶ Selon Saint JEROME, « si le mariage remplit la terre, la virginité remplit la paradis », cf. Saint JEROME, *Adversus Jovinianum*, I, 16, P. L., t. 23, col. 246.

¹⁶⁷ Cette situation pose le problème de l'autorité effective des clercs sur les laïcs en ce qui concerne leur intimité.

¹⁶⁸ Agnès WALCH, « La spiritualité conjugale : une tentative de dialogue entre clercs et laïcs dans le catholicisme français (XVIe-XXe siècles) », in *Histoire, Economie et Société*, 2002, n° 2, p. 147.

la p'tite Amélie¹⁶⁹. Dans la version de 2004, les Rezeau utilisent également le journal *La Croix* comme papier-toilette¹⁷⁰.

Mais peut-être que le fait de se refuser à son mari n'est pas seulement animé par des considérations religieuses : peut-être aime-t-elle un autre homme ? C'est ce que laisse penser le film de 2004. Mais l'adultère n'est qu'une allusion. En revanche, malgré cette mésentente, le divorce, introduit par les cinéastes, est inenvisageable même si le mot est prononcé.

Le divorce et l'adultère

Dans le film de 2004, un doute plane sur l'adultère de Folcoche. Pourtant, dans le roman rien n'est dit; mais si l'on regarde dans le second roman, *La mort du petit cheval*, la question de l'adultère est soulevée. Toutefois, « il n'y a pas de preuves franches¹⁷¹ ». Mais cet adultère la rend humaine : « Voici qu'on met à la place [du monstre] une femme coupable, une femme courante, inspirée par des sentiments ordinaires, presque humains, peut-être encore plus humains que je ne l'imagine¹⁷² ».

L'un des indices présent dans le film est constitué par le prénom Marcel. Chez les Rezeau, on ne porte que les prénoms des ancêtres. Or, aucun ne porte ce prénom¹⁷³. D'ailleurs, c'est Mme Rezeau qui a insisté pour que Marcel porte ce prénom, prénom d'un attaché au consulat général de Shanghai que Jacques Rezeau a filmé par inadvertance pendant leur séjour. Dans ce film, on voit cet homme en compagnie de Paule, qui lui offre un sourire qu'elle n'a plus jamais reproduit, un sourire qui la rend humaine. Au moment de leur départ pour la France, cet attaché au consulat reste dans la colonie mais offre un foulard à Paule, foulard qu'elle serre dans sa main, lorsqu'elle est malade. Tout est dans la symbolique et la suggestion des cinéastes.

N'ayant aucun sentiment pour son mari et ayant rempli sa mission en lui donnant trois enfants, elle ne souhaite plus avoir de relations avec lui. Toutefois, dans le scénario de

¹⁶⁹ Il s'agit du septième couplet de la chanson paillardie intitulée « Le duc de Bordeaux ».

¹⁷⁰ Mais Folcoche a pris soin de faire découper tous les crucifix.

¹⁷¹ Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval*, Paris, Le livre de poche, 2013, p. 184-185.

¹⁷² *Ibid.*, p.186.

¹⁷³ « Quant à Marcel, il aurait dû s'appeler Michel, comme le protonotaire, ou Claude, comme le Vendéen, mâle conquérant des Ponts-de-Cé. M. Rezeau y faisait quelques fois allusion : « Ce pauvre Cropette, j'aurais voulu le mettre sous la protection de l'un des Saints qui ont l'habitude de s'occuper de la famille. Ta mère a exigé qu'il s'appelât Marcel. Drôle d'idée ! Pourquoi pas Théodule ? En ligne directe ou collatérale, je ne connais pas un seul Marcel parmi les Rezeau », cf. Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval*, op. cit., p. 184.

2004, elle lui précise qu'elle ne divorcera pas. Il s'agit là d'une invention des scénaristes qui constitue une erreur juridique. En effet, les faits se déroulent dans les années 1920. Le divorce a été rétabli le 27 juillet 1884 par la loi Naquet mais pour obtenir le vote de cette loi, Naquet a dû faire une concession consistant à revenir au divorce du Code civil et non à celui établi en 1792 : le divorce est la sanction d'une faute de l'un des époux. Sont alors admises trois causes de rupture : l'adultère, les excès, sévices ou injures graves, et la condamnation d'un époux à une peine afflictive ou infâmante¹⁷⁴.

Compte tenu de ces trois causes limitatives, laquelle pourrait être invoquée pour demander le divorce ? L'adultère, peut-être mais le mari l'ignore. Le divorce par consentement mutuel est impossible. Il faudra attendre la loi du 11 juillet 1975 pour qu'il soit rétabli. Mais en 2004, le divorce n'est plus un tabou et compte tenu du nombre de divorces prononcés chaque année, on pourrait être tenté de dire qu'il est même banalisé. En outre, il ne faut pas perdre de vue que le film est sorti l'année de la réforme du divorce (loi du 26 mai 2004¹⁷⁵). Ici, le cinéma n'est pas le reflet de la société mais plutôt un médiateur.

Cependant, le divorce ne correspond pas aux idées religieuses des Rezeau, de Paule notamment. Dans les années qui ont précédé l'adoption de la loi Naquet, le pape Léon XIII a rédigé une encyclique dans laquelle il dénonce le divorce :

« Il n'y a rien de plus puissant pour détruire les familles et briser la force des États que la corruption des mœurs. Il n'y a donc rien de plus contraire à la prospérité des familles et des États que le divorce. Né de la perversion morale des peuples, le divorce, l'expérience l'atteste, ouvre la voie et la porte à une dépravation plus grande encore des mœurs privées et publiques¹⁷⁶ ».

Mais l'Église ne ferme pas la porte à une éventuelle séparation. En effet, dans l'encyclique de 1880, le pape précise :

« Nous avons appris également par l'enseignement des apôtres que Jésus-Christ a déclaré saintes et décrété à jamais inviolables l'unité et la stabilité perpétuelle exigées par l'origine même du mariage. À ceux qui sont unis par le mariage, dit encore Saint Paul, je prescris, ou plutôt ce n'est pas moi, c'est le Seigneur, que la

¹⁷⁴ Jean-Louis HALPERIN, *Histoire du droit privé français depuis 1804*, Paris, PUF, 2012, p. 210.

¹⁷⁵ Loi n° 2004-439 du 26 mai 2004 relative au divorce.

¹⁷⁶ Il s'agit de l'encyclique *Arcanum Divinae* écrite en 1880, consultable sur : http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_10021880_arcantum_fr.html

femme ne se sépare pas de son mari. Si elle s'en sépare, qu'elle reste sans se marier, ou se réconcilie avec son mari (I Cor. VII, 10-11) ».

Le droit français connaît d'ailleurs une telle séparation : la séparation de corps, laquelle est régie par les articles 306 et suivants du Code civil. Cette institution a permis de diffuser la notion de liberté matrimoniale « comme si le mariage n'était plus conçu comme une institution exclusivement vouée à la procréation, mais comme l'épanouissement de la sentimentalité et de la sensualité des conjoints¹⁷⁷ ».

Néanmoins, on peut imaginer qu'en bon docteur en droit, et bien qu'il eût enseigné le droit international, Jacques Rezeau connaît la législation matrimoniale, dont la loi du 6 juin 1908 ayant rendu automatique, au bout de trois ans, la conversion de la séparation de corps en divorce. La garantie laissée aux scrupules des catholiques ayant disparu, même la séparation de corps était inenvisageable.

Si l'amour ne semble pas être le fondement du couple Rezeau, peut-être est-il le fondement du lien qui unit les parents aux enfants ?

L'amour parental et la place des enfants

Le cinéma semble être un bon vecteur pour montrer les instincts car, pendant très longtemps, l'amour des parents pour leurs enfants était envisagé comme un sentiment instinctif. Mais dans tous les cas, l'amour parental semble être une nécessité, tout comme en retour l'amour filial¹⁷⁸.

Dans les deux adaptations de *Vipère au poing*, l'amour du père pour ses enfants n'est pas remis en cause. Cependant, la personnalité et le caractère de Jacques Rezeau le laissent dans une dimension traditionnelle. Cela ne signifie pas qu'il n'aime pas ses enfants mais tout simplement que ces derniers participent à forger l'esprit de famille. Le père s'en occupe moins pour eux-mêmes, pour l'attachement qu'il leur porte que pour leur concours

¹⁷⁷ Bernard SCHNAPPER, « La séparation de corps de 1837 à 1914. Essai de sociologie juridique », *Revue Historique*, avril-juin 1978, p. 466 ; et cité par Jean-Philippe AGRESTI, « Jalons pour une histoire de la liberté du mariage (XVI^e - XX^e siècle), *La liberté du mariage, une liberté rationalisée* », p. 33 in *La liberté fondamentale du mariage*, Aix-en-Provence, PUAM, 2009.

¹⁷⁸ Le générique de fin du film de 1971 est éloquent. Il se termine en effet par la réception chez les Rezeau avant que Jean ne parte en pension. On y voit une petite fille chanter « La bonne aventure ô gué » dont le dernier couplet raconte : « Je serai sage et bien bon, pour plaire à ma mère, je saurai bien ma leçon pour plaire à mon père. Je veux bien les contenter et s'ils veulent m'embrasser, La bonne aventure ô gué, la bonne aventure ».

à l'œuvre commune, à l'établissement de la famille¹⁷⁹. Jacques Rezeau ne voit que l'honneur du lignage, l'intégrité du patrimoine et l'honneur du nom. Il le dit lui-même, il obéit à « des considérations supérieures ».

Quant à Folcoche, elle joue le rôle de la mère de famille : « elle n'avait surtout presque jamais oublié que sa puissance, elle la tenait de son rôle de mère de famille, chargée par Dieu et la société de nous élever selon les meilleurs grands P des principes et bénéficiant aux yeux du monde, du préjugé favorable accordé à toutes les mères¹⁸⁰ ». Mais elle est en réalité l'envers de la bonne mère, cette « marâtre naturelle¹⁸¹ », la plus mauvaise de toutes les mères car elle « n'aime pas son enfant et ne lui manifeste pas la moindre tendresse¹⁸² ».

La situation de Folcoche ressemble à celle que décrivait Balzac au siècle précédent. Il y aurait une double maternité, celle du cœur et celle de la chair, Folcoche ne connaissant que celle de la chair¹⁸³. Toutefois, une nuance est apportée dans la version de 2004. Son « petit Marcel » semble être né d'une relation amoureuse, ce qui justifie peut-être la préférence qu'elle lui accorde¹⁸⁴. On pourrait d'ailleurs presque penser, compte tenu de cette différence de traitement, qu'elle a intégré les principes d'Alfred Naquet pour qui

« si l'homme s'accouple sans amour, il s'expose à se mal reproduire, il fait un acte antisocial, immoral, mauvais ; s'il s'unit au contraire à l'être qu'il aime, il obéit aux lois de la sélection naturelle, il fait un acte éminemment bon et moral¹⁸⁵ ».

Toutefois ce manque d'amour maternel fait de cette femme un demi-monstre¹⁸⁶, une « erreur de la nature¹⁸⁷ ». Pourtant, il faut se souvenir que l'amour n'est qu'un sentiment et comme tout sentiment, il peut être imparfait.

¹⁷⁹ Sur ce point, voir Philippe ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 414.

¹⁸⁰ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, p. 151.

¹⁸¹ Elisabeth BADINTER, *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2010, p. 280.

¹⁸² *Ibid.*, p. 280.

¹⁸³ Voir les mots d'Alice Sapritch.

¹⁸⁴ « Préférence que lui a toujours vouée notre mère. Préférence revêche bien camouflée, devenue plus franche à mesure que le temps passait et progressivement devenue à ce qu'elle est aujourd'hui : une exclusivité, nullement secrète », cf. Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval*, p. 185.

¹⁸⁵ Alfred NAQUET, *Religion, propriété, famille*, Éditions Poupard Davyl, Paris, 1869, p. 216.

¹⁸⁶ Les deux adaptations le montrent très bien. Quand Alice Sapritch descend du train, ses enfants veulent l'embrasser. Elle les accueille au contraire avec une gifle. Quant à Catherine Frot, elle manifeste, avant même sa sortie du train, une certaine distance. Ses enfants l'attendent, ils viennent d'embrasser tendrement leur père. Elle ne voit qu'une solution mettre son pied en avant, à la hauteur de leurs visages.

¹⁸⁷ Elisabeth BADINTER, *op. cit.*, p. 282.

Pourquoi, dès lors, donner tant d'importance à cette femme cruelle ? Serait-ce parce que ce manque d'amour va marquer à jamais cet enfant ? La psychanalyse va en effet contribuer à placer la mère au cœur de la famille en lui conférant un rôle déterminant. Un enfant malheureux est l'enfant d'une mauvaise mère, c'est-à-dire d'une femme qui a elle-même été malheureuse. Les parents reproduiraient l'*habitus* : « la particularité de la famille est que l'on devient parent sans avoir reçu d'autre formation que celle de l'exemple du foyer dont on est issu¹⁸⁸ ». Le film de 2004 traduit cette logique :

« Vous pouvez bien faire abattre mon arbre; vous pouvez me faire tout le mal que vous voulez, ça ne sert plus à rien. À Paris j'ai tout compris. J'ai vu votre père, votre mère. Ce sont eux les monstres¹⁸⁹ ».

Par ailleurs, si l'amour est un sentiment imparfait il peut se transformer, tout comme la haine. Celle-ci peut se traduire, dans sa forme la plus véhémente, à travers un délire de persécution, ce que montre très bien Philippe de Broca¹⁹⁰. Ici, l'amour entre une mère et son fils s'est mué en haine¹⁹¹. Selon Catherine Frot, « cette mère et ce fils ne peuvent se passer de cette haine. Il y a entre eux une lutte farouche qui devient quasiment une raison de vivre¹⁹² » que le cinéaste met en lumière à travers la collection de timbres de Folcoche. Pour détruire sa mère, il va détruire le seul objet qui lui tient à cœur : cette collection.

En outre, la maternité laisse, dans tous les cas, des traces même si elle n'est que de chair : les ressemblances. En principe, l'enfant crée une émotion car il est l'image vivante de ses parents¹⁹³. Il y a alors un sentiment de famille : les ressemblances parents/enfants

¹⁸⁸ Méлина DOUCHY-LOUDOT M., *op. cit.*, p. 93

¹⁸⁹ http://www.dailymotion.com/video/x8i4pj_vipere-au-poing-9-9_shortfilms#.UcB4neeGFic de 09'54'' à 10'09''. Dans son étude sur l'amour conjugal, Méлина Douchy-Oudot indique que « les enfants sont avides de tout ce qui les entoure, ils observent et retiennent tout ce qu'ils voient dans le foyer. Leur âme est tendre comme une cire molle et les premières empreintes qu'on y laisse sont souvent indélébiles. Rien ne leur échappe, ni l'ambiance, ni les paroles, ni les actes de leurs parents, que ce soit entre eux ou à leur égard. La première éducation sera donc celle de l'exemple donné par les parents », cf. Méлина DOUCHY-LOUDOT, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹⁰ Voir le film de 2004 : http://www.dailymotion.com/video/x8i31k_vipere-au-poing-5-9_shortfilms : 02'01'' à 02'50''. La version de 1971 contient également une réplique très explicite. « Vous êtes ses fils, pas les miens. La preuve, ton regard. Je lis à livre ouvert dans ton regard. Je sais ce que tu penses en ce moment. Tu veux m'humilier toi-aussi ? ».

¹⁹¹ Au début de *La mort du petit cheval*, Jean explique : « Je n'ai pas eu de véritable famille et la haine a été pour moi ce que l'amour est pour d'autres », Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹² « Catherine Frot "Folcoche" parle de "Vipère au poing" », <http://www.cinemotions.com/interview/1007>.

¹⁹³ Malgré elle, elle témoigne d'une émotion envers ce fils qui lui ressemble tant. Dans son roman, Hervé Bazin indique « une flèche venait de la traverser dans la région du cœur ». Dans le film de 2004, elle a les

soulignent la force du lien familial et renforcent la famille conjugale¹⁹⁴. Ici il y a la ressemblance physique entre Jean et sa mère mais également morale à travers le caractère, ce qu'a bien remarqué Folcoche : « Tu me détestes, je le sais. Pourtant, je vais te dire une chose : il n'y a aucun de mes fils qui me ressemble plus que toi¹⁹⁵ ».

Jean fera le même constat :

« Quels sont du reste les qualités et les défauts que je ne tiens pas d'elle ? Nous partageons tout, hormis le privilège de la virilité, que le Ciel lui a refusé par inadvertance et qu'elle usurpe allégrement. Il n'est aucun sentiment, aucun trait de mon caractère ou de mon visage que je ne puisse retrouver en elle. Mes trop grandes oreilles, mes cheveux secs, ma galoche de menton, le mépris des faibles, la méfiance envers la bonté, l'horreur du mièvre, l'esprit de contradiction, le goût de la bagarre, de la viande, des fruits et des phrases acides, l'opiniâtreté, l'avarice, le culte de ma force et la force de mon culte... Salut, Folcoche! Je suis bien ton fils, si je ne suis pas ton enfant¹⁹⁶ ».

Finalement la meilleure description du lien qui unit ces deux êtres sera donnée par Jean, près de trente ans après son départ pour la pension, quand sa mère vient mourir chez lui :

« Si vous n'avez pas été ce qu'un fils peut attendre de sa génitrice, du moins avez-vous été, telle quelle, pour que je sois. Ce n'est pas rien et ce qui me stupéfie, dans l'heure, c'est qu'en fin de compte nous nous soyons aussi peu connus [...]. L'importance que nous avons eue l'un pour l'autre est sans commune mesure avec le temps passé ensemble et si la tendresse n'y eut point de part, l'attention n'y fit pas

larmes aux yeux. Mais ce n'est pas une raison pour se tomber dans les bras : chacun était « installé sur ses rancunes, comme les fakirs sur leurs lits de clous », Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁴ Philippe ARIES, op. cit., p. 407. Il cite Érasme et son *Traité du mariage*.

¹⁹⁵ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, op. cit., p. 81 & http://www.dailymotion.com/video/x8i31k_vipere-au-poing-5-9_shortfilms : 02:01 à 02:50 (film de 2004). Elle avait vu juste. Marcel, physiquement, ne ressemble pas à ses parents : « Ce prénom, ces cheveux châtain qui ne s'assortissent pas à nos crins noirs, cette construction particulière du visage, cette apparence, ce comportement de Marcel qui signale chez lui un métissage différent. », cf. Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval*, p. 185.

¹⁹⁶ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, p. 281. Cette ressemblance physique va perdurer puisque se penchant sur sa petite-fille, qui naît le jour où son arrière-grand-mère meurt, il note : « Rien de corse. Rien des Arbin, ni des Rezeau. Mais des cheveux blond-cendré, des yeux verts, un bout de menton en galoche fendu par le milieu... Les gènes Pluvignec, qui m'ont si fort marqué et qui, avec Jeannet, avaient sauté une génération, montraient une fois de plus leur virulence », Hervé BAZIN, *Cri de la chouette*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 267.

défaut. Vous étiez exceptionnelle... [...]. Nous ne nous sommes pas aimés, ma mère, mais j'étais là pour votre dernier soupir, comme vous le fûtes pour mon premier¹⁹⁷ ».

L'amour n'est donc pas le socle de la famille. En revanche, un mot revient sans cesse dans la bouche de Folcoche : l'autorité. Ce divin principe d'autorité semble, lui, être le fondement du gouvernement de la famille.

L'autorité, le fondement du gouvernement de la famille

Jacques Rezeau est le chef de la famille Rezeau, du moins le pense-t-il. L'autorité sur sa famille lui appartient, celle-ci devant s'exercer sur sa femme et sur ses enfants, car seul le mari détient la puissance paternelle.

L'autorité maritale remise en cause

Juridiquement, l'autorité au sein du couple n'appartient qu'au mari. En se mariant la femme perd sa capacité. Elle ressemble à une éternelle mineure. Ce principe d'autorité du mari sur sa femme découle du mariage et se traduit par la règle de l'article 213 du Code civil qui impose un devoir d'obéissance à l'épouse. Mais ce principe d'autorité existe également dans les relations pécuniaires que les époux entretiennent entre eux et envers les tiers. Toutefois, selon le régime matrimonial choisi, la femme pourra détenir plus ou moins de pouvoir afin de gérer ses biens.

- L'obéissance de la femme envers son mari

La France des années 1920 est décidément très en retard sur ses voisins européens¹⁹⁸. Il faudra attendre la fin des années 1930 pour voir les premières réformes du Code civil relatives à l'infériorité juridique de la femme mariée. En effet si l'incapacité juridique de la femme mariée existait déjà sous l'Ancien Régime, le Code civil en a fait une « règle de

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 262-263.

¹⁹⁸ L'incapacité juridique de la femme mariée disparaît en Angleterre en 1882 et en Allemagne avec la promulgation du BGB. Pour l'Angleterre, voir l'influence de John Stuart MILL, *De l'assujettissement des femmes* (1869). Pour une traduction française voir John Stuart MILL, *De l'assujettissement des femmes*, Paris, éditions Avatar, 1992.

mœurs¹⁹⁹ », c'est-à-dire un principe auquel on ne peut déroger, une règle d'ordre public. Si, en se mariant, la femme perd des prérogatives pour devenir une incapable, le mari, lui, voit ses pouvoirs s'accroître. Le législateur de 1804 ira même jusqu'à dire que le mari « n'est plus un simple individu, c'est un chef, c'est un pontife investi de la magistrature primordiale, du plus antique sacerdoce²⁰⁰ ».

Ainsi, l'article 213 du Code civil dispose : « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari. »

Cette législation est encore d'actualité au moment où l'histoire se déroule d'où la remarque fort à propos de la sœur de Jacques Rezeau : « Tu n'as donc aucune autorité sur elle ? ». La réponse que lui adresse son frère est très décevante de la part d'un juriste : « Dois-je te rappeler que nous sommes mariés sous le régime de la séparation des biens ? ». Cette réponse est décevante car précisément le texte fondateur de l'autorité maritale ne se trouve pas dans le chapitre consacré aux régimes matrimoniaux mais dans celui intitulé « Droits et devoirs respectifs des époux », dans le titre consacré au mariage, soit, dans le régime primaire impératif. Cette règle est dès lors une conséquence du mariage et non du régime matrimonial que les époux auront choisi pour gérer leurs biens.

Les deux films, comme le roman, montrent bien la défaillance du mari quant au respect de cette disposition. Néanmoins, Paule est intelligente et, en apparence, obéit au chef de famille, notamment lorsqu'il s'agit de la fête annuelle réunissant les Rezeau qui pourtant les oblige à englober 1/6^e de leurs revenus annuels en frais de réception²⁰¹. De même elle respecte le corollaire de l'article 213, l'article 214 al. 1: « La femme est obligée d'habiter avec le mari, et de le suivre partout où il juge à propos de résider. » Il s'agit là encore, d'un effet du mariage, comme il a été jugé que « la femme séparée de biens n'en est pas moins tenue de suivre son mari partout où il lui plaît d'habiter²⁰² ».

¹⁹⁹ Pierre-Antoine FENET, *Recueil complet des travaux préparatoires au Code civil*, t. XIII, Paris, Videcoq, 1836, p. 803-832.

²⁰⁰ Ces propos sont de Carion-Nisas, cf. Pierre-Antoine FENET, *op. cit.*, t. IX, p. 511. Sur l'incapacité juridique de la femme mariée dans la première moitié du XIX^e siècle, voir Anne DOBIGNY-REVERSO, *Constitution, Gestion et Transmission du patrimoine familial : les régimes matrimoniaux en Touraine (1750-1850)*, thèse, Université Paris I, 2012 p. 353-360.

²⁰¹ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 74.

²⁰² CA Colmar, 12 juill. 1806, cf. Edouard DALLOZ et Charles VERGE, *Les Codes annotés, Code civil annoté et expliqué d'après la jurisprudence et la doctrine*, Paris, Bureau de la Jurisprudence générale, 1873 t. I, sous art. 214, n° 5, p. 182.

Et si Paule n'aime pas La Belle Angerie, ne s'y sentant pas chez elle²⁰³, pourtant elle y vit.

L'étendue de cette obligation de résidence est vaste, car « la femme est obligée de suivre son mari, même lorsqu'il veut se rendre à l'étranger..., à moins que l'émigration ne se trouve défendue par les lois politiques²⁰⁴. » En l'espèce, ils ne vont pas à l'étranger mais dans les colonies. Le respect de cette puissance maritale lui permettra, en tout cas, comme Philippe de Broca, en 2004, le laisse penser, de trouver le bonheur et d'arborer un sourire qu'elle ne reproduira plus²⁰⁵.

En plus de cette habitation commune, la puissance maritale se manifeste par l'article 217 du Code civil : « La femme, même non commune ou séparée de biens, ne peut donner, aliéner, hypothéquer, acquérir, à titre gratuit ou à titre onéreux, sans le concours du mari dans l'acte, ou son consentement par écrit ». Mais ce principe peut être gênant pour l'accomplissement de la mission quotidienne de celle qui, à défaut d'être chef de la famille, est la maîtresse de maison. Une exception a donc été consacrée : la femme mariée bénéficie d'une autorisation tacite de son mari pour acheter la nourriture, les vêtements, les ustensiles et meubles nécessaires au ménage²⁰⁶. Il faudra attendre la loi du 18 février 1938 pour que le devoir d'obéissance de la femme envers son mari et le devoir de protection du mari envers sa femme soit « fauché²⁰⁷ », quoique le mari reste encore, pour quelques temps, le chef de la famille²⁰⁸.

Ainsi donc, d'après ces deux films, Folcoche respecterait les principes qui lui sont imposés en tant que femme mariée, mais le roman apporte une petite précision que le juriste appréciera tout particulièrement :

²⁰³ Dans le film de 1971, Folcoche évoque son mal-être devant son mari : « Cela va faire vingt ans que je suis une étrangère dans cette maison. On me l'a assez fait remarquer quand j'y suis entrée pour la première fois. »

²⁰⁴ Voir Edouard DALLOZ, *op. cit.*, t. I, sous art. 214, n° 1, p. 182.

²⁰⁵ Peut-être a-t-elle trouvé une forme de liberté dans les colonies ? Là-bas, elle se sent libre, elle ne semble pas subir la pression familiale. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que le phénomène colonial n'est pas qu'une affaire d'homme, comme le prouve par exemple le film *Anna et le roi* de Andy TENNANT (États-Unis, 1999), adapté de l'histoire d'Anna Leonowens. V. les études conduites sur le rôle des femmes dans les colonies ; sur ce point *cf.* et Yvonne KNIBIELHLER et Régine GOUTALIER, *La femme aux temps des colonies*, Paris, Stock, 1985.

²⁰⁶ Sur ce point *cf.* Anne DOBIGNY-REVERSO, *op. cit.*, p. 364-366.

²⁰⁷ René SAVATIER, « Destin du Code civil français : 1804-1954 », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 6, n° 4, 1954, p. 650.

²⁰⁸ Cette expression fait l'objet de débats dans les années 1950 lors des travaux de la commission de réforme du Code civil, *cf.* Anne DOBIGNY-REVERSO, *op. cit.*, p. 359-360.

« Folcoche trichait, lésinait maintenant sut tout. Elle se constituait une cagnotte, l'investissait en petits placements personnels, boursicotait à la petite semaine, donnant des leçons à son seigneur et maître, qui gérait "si mal" sa fortune²⁰⁹... ».

Or, c'est justement pour éviter ce genre de dérive que le mandat tacite n'a pas été consacré par le Code civil²¹⁰. L'action de Paule était-elle contraire au droit ?

- Le mari seigneur et maître des biens de son épouse

Le mariage est un outil de transmission du patrimoine comme le confirme la place que les législateurs de 1804 ont réservée aux régimes matrimoniaux dans le Code civil. Au lieu de se trouver à la suite des dispositions relatives au mariage et ainsi admettre que le régime matrimonial est la conséquence du mariage, ils les ont placés dans le Titre V du Livre III « Des différentes manières dont on acquiert la propriété », ce qui aboutit à donner au droit des biens une importance supérieure au droit des personnes²¹¹. Pour le législateur, « se marier, c'est choisir le moyen habituel de transmettre ses biens par le sang²¹² ». C'est pourquoi le législateur offre aux époux la possibilité de choisir leur régime matrimonial, l'article 1395 du Code civil instaurant le principe de la liberté des conventions matrimoniales. Les futurs époux pourront donc choisir un régime communautaire ou un régime séparatiste tel que la séparation de biens ou le régime dotal. Mais dans tous les cas, le choix d'un régime matrimonial demeure une charte familiale « aménagée bien souvent par les autorités du lignage pour la sauvegarde à venir de la fortune de la famille²¹³ ».

Les époux Rezeau ont opté pour le régime de la séparation de biens. Ce régime, encore très peu choisi à la fin du XIX^e siècle²¹⁴, semblait dénaturer le mariage. Au milieu du XIX^e siècle, un juriste comme Troplong n'hésitait pas à écrire que :

²⁰⁹ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 206.

²¹⁰ Sur ce point voir Charles-Bonaventure-Marie TOULLIER, *Le droit civil français suivant l'ordre du Code*, *Le droit civil français suivant l'ordre du Code*, Paris, B. Warée, 3^e éd., 1821-1828, vol. 12, n° 12, p. 391.

²¹¹ Sur ce point, cf. René SAVATIER, *op. cit.*, p. 640.

²¹² Nicole ARNAUD-DUC, « Le droit et les comportements, la genèse du titre V du livre III du Code civil : les régimes matrimoniaux », p. 193 in Irène THERY et Christian BIET (dir.), *La famille, la loi, l'Etat*, Paris, centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1989.

²¹³ René SAVATIER, *op. cit.*, p. 655.

²¹⁴ En 1898, ce régime représentait moins de 3% des contrats de mariage, cf. Jean-Louis HALPERIN, *Histoire du droit privé*, *op. cit.*, p. 220.

« La séparation de biens n'est pas le régime normal dans le mariage. Elle s'éloigne du but de cette association de toute la vie ; elle sépare les intérêts, quoique les affections doivent rester communes ; elle affaiblit les droits attachés à la puissance maritale et ne lui laisse que ceux qui sont de son essence ; elle porte aussi loin que possible l'indépendance de la femme en ce qui concerne la périlleuse administration de sa fortune²¹⁵ ».

Théoriquement, ce régime matrimonial doit être très simple puisque le législateur ne lui a consacré, en 1804 que trois articles, 1536, 1537 et 1538 du Code civil. Un quatrième sera ajouté par la suite. Ce laconisme du législateur invite les parties à beaucoup de précisions dans leur contrat de mariage. Ainsi, en vertu des dispositions du Code civil, « lorsque les époux ont stipulé par leur contrat de mariage qu'ils seraient séparés de biens, la femme conserve l'entière administration de ses biens meubles et immeubles et la jouissance de ses revenus²¹⁶ ».

Les patrimoines des époux sont donc distincts²¹⁷ et la femme peut disposer de son mobilier et l'aliéner²¹⁸. Elle peut ainsi dépenser son argent ou le placer comme bon lui semble. Paule peut donc se constituer une cagnotte, faire des petits placements personnels et boursicoter. Son mari n'est pas, comme dans un régime de communauté, un seigneur et maître très puissant.

Néanmoins il y a quelques limites liées aux besoins de la vie commune. La femme doit contribuer aux dépenses du ménage. En vertu de l'article 1537 du Code civil, « chacun des époux contribue aux charges du mariage, suivant les conventions contenues en leur contrat ; et s'il n'en existe point à cet égard, la femme contribue à ces charges jusqu'à concurrence du tiers de ses revenus. » On ne connaît pas le contenu du contrat de mariage des époux Rezeau, mais sa contribution doit être importante car Jacques Rezeau précise à ses enfants que « sa dot (entendons son patrimoine) nous fait vivre ». On comprend dès lors pourquoi

²¹⁵ Raymond-Théodore TROPLONG, *Le droit civil expliqué suivant l'ordre des articles du Code*, Paris, Ch. Hingray, 2^e éd. Aug mentée d'une table alphabétique et analytique des matières, 1851, vol. 3, n° 2279, p. 762.

²¹⁶ Art. 1536 du Code civil.

²¹⁷ Jacques Rezeau a donc raison quand il explique à sa sœur que « la fortune de Paule lui appartient en propre », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 101.

²¹⁸ Raymond-Théodore TROPLONG, *op. cit.*, vol. 3, n° 2281, p. 763.

elle donne son avis sur les dépenses envisagées par son époux²¹⁹ bien qu'en droit, elle ne peut avoir le dernier mot, car sa part contributive doit être versée dans les mains de son mari qui « est chargé de régler et d'ordonner les dépenses du ménage²²⁰ ».

Si, en principe, le mari est seigneur et maître de son épouse, il existe également un « droit naturel » de la puissance paternelle.

La puissance paternelle combattue

La puissance paternelle²²¹ fait l'objet du titre IX du Livre I du Code civil et en vertu de l'article 373 du Code civil, « Le père exerce seul cette autorité durant le mariage. » L'un des principaux attributs de la puissance paternelle est de diriger l'éducation des enfants et d'ailleurs, depuis la loi organique du 25 juillet 1889, l'ancienne conception autoritaire de la puissance paternelle a fait place à un « ensemble de droits nécessaires aux parents pour s'acquitter du devoir d'éducation qui leur est imposé par la nature et par la loi²²² », d'où le dialogue entre Jacques Rezeau et sa sœur Thérèse :

- « Pourquoi ne mets-tu pas tes fils au collège avant que ta femme ne soit rentrée ?
- La pension des jésuites coûte cher et Paule ne veut pas en entendre parler²²³ ».

Cette réponse peut apparaître aberrante car il ressort de la jurisprudence que le mari a qualité, « encore bien qu'il ne se trouve pas en position de la payer avec ses biens personnels, pour régler seul la dépense relative à l'éducation des enfants communs²²⁴ ». Néanmoins, la séparation de biens entraîne une petite exception :

« La femme séparée de biens, obligée de contribuer aux dépenses relatives à l'éducation des enfants, ou même de les supporter seule, si le mari n'a pas de fortune, est recevable à critiquer le mode d'éducation choisi par le mari en vertu du droit qui

²¹⁹ Elle ne partage pas son enthousiasme à l'idée d'acheter un nouveau fusil : « Je voulais m'offrir une arme à ma couche, chez Gastine-Renette. Mais ma femme trouve la dépense excessive. Elle est pourtant ravie quand je lui rapporte du gibier », cf. Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, p. 57.

²²⁰ Edouard DALLOZ, *op. cit.*, t. II, sous art. 1537, n° 10, p. 403.

²²¹ L'expression « puissance paternelle » ne figure que dans l'intitulé du titre IX du livre I du Code civil car ensuite les différentes dispositions emploient le terme d'« autorité ». Sur ce point, cf. Germain SICARD, « Discussions et lois sur la puissance paternelle au XIX^e siècle », *MSHDB*, t. 58, 2001, p. 482.

²²² Pierre BERAUD, *Le droit de puissance paternelle dans le Code civil et depuis le Code civil*, Thèse, Draguignan, 1912, p. 112.

²²³ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 100.

²²⁴ CA Nîmes 26 juillet 1853, *DP*, 1853, 2, 247 et Edouard DALLOZ, *op. cit.*, t. I, sous art. 373, n° 2, p. 274.

lui appartient, s'il entraîne des dépenses qui ne sont pas en rapport avec ses ressources²²⁵ ».

Décidément M. Rezeau connaît la jurisprudence, mais peut-être est-ce dû au fait que cette décision soit assez ancienne.

Néanmoins, si les films n'insistent pas tellement sur cet aspect juridique, ils mettent en évidence la lâcheté du père qui pourtant détient cette puissance paternelle. On le voit très bien lorsque le père et les deux garçons sont en voyage. Paule profite de ce moment pour remplacer le précepteur par l'abbé Traquet, ancien aumônier dans une maison d'éducation surveillée. Cette décision entraîne un semblant de sursaut du père : « Voilà Paule tout crachée! Elle profite de mon absence pour renvoyer le précepteur et en choisir un autre de son goût. Je vais lui écrire ce que j'en pense²²⁶ ». Mais il n'en fit rien.

Mais la réplique la plus explicite de cette usurpation n'a pas été mise en image. Elle intervient à l'occasion de la fête des Rezeau, alors que Jean n'obéit pas à sa mère et ne remonte pas ses bretelles. Les foudres de la mère vont s'abattre sur l'enfant : « En principe, quand je te donne un ordre, rappelle-toi que ton père lui-même n'a pas le droit de le contredire²²⁷ ».

La lâcheté du « chef de famille²²⁸ » est encore dénoncée dans le second aspect de la puissance paternelle. Le père est en principe un magistrat domestique. La correction paternelle lui revient donc car elle constitue le « véritable noyau²²⁹ » de la puissance paternelle. Ce droit de correction est notamment incarné par l'article 375 du Code civil en vertu duquel : « Le père qui aura des sujets de mécontentement très grave sur la conduite d'un enfant, aura les moyens de correction suivants ».

Mais avant d'arriver à ce stade extrême, en sa qualité de magistrat domestique, c'est à lui de prononcer les sanctions, même tacitement ce que ne manque pas de lui faire remarquer sa belle-mère à l'occasion de la fugue de Jean à Paris:

- « Tu nous as fait beaucoup de peine. Si, vraiment, tu estimais injuste la sanction que ta mère a prise, il fallait m'en référer. Je n'ai jamais repoussé mes enfants ...

²²⁵ CA Caen, 8 avril 1851, *DP*, 1852, 2, 127 et Edouard DALLOZ, *op. cit.*, t. I, sous art. 373, n° 3, p. 274.

²²⁶ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 133.

²²⁷ *Ibidem*, p. 80. Le dialogue qui s'instaure à ce moment entre la mère et le fils est presque conservé intégralement dans le film de 2004. Il ne manque que cette petite phrase.

²²⁸ Jean considère qu'il est « peu digne de ce titre », *cf.* Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, p. 31.

²²⁹ L'expression est empruntée à Jean-Louis HALPERIN, *op. cit.*, p. 223.

- Mais, coupa Mme Pluvignec, cette sanction vous l'avez ratifiée²³⁰ ! »

Le père a conscience que ses enfants prennent son comportement pour de la lâcheté, bien qu'il ne parle que de faiblesse. C'est pourquoi il tente de se justifier :

« Quand tu as le sentiment... mettons... d'une injustice et que tu estimes que je n'ai pas fait tout le nécessaire pour l'empêcher... dis-toi bien que j'ai en réalité obéi à des considérations... à des considérations supérieures... Enfin à des considérations qui méprisent l'immédiat pour sauver l'essentiel²³¹ ».

Tout comme l'incapacité juridique de la femme mariée, il faudra attendre la fin des années 1930 pour qu'une évolution législative s'annonce. Le 30 octobre 1935, un décret-loi viendra modifier les articles 375 et suivants du Code civil. Ce n'est que sous la V^e République que la puissance paternelle va connaître une refonte globale, la loi du 4 juin 1970 relative à l'autorité parentale offrant une réécriture des articles 371 à 387 du Code civil. Cette loi raye l'expression « chef de famille » associé au mari dans l'article 213 pour devenir : « Les époux assurent ensemble la direction morale et matérielle de la famille » et l'article 372 prévoit désormais l'exercice conjoint de l'autorité parentale.

*

* *

En reproduisant la plupart des dialogues du roman, les cinéastes ont, sans doute malgré eux, laissé transparaître beaucoup plus de droit qu'un premier visionnage ne le laisse supposer. Ce n'est pas seulement la relation mère/enfant qui est décrite et décriée dans ces productions mais les grands problèmes du droit de la famille dans ses aspects patrimoniaux et extrapatrimoniaux.

Soucieux de s'attaquer à la famille traditionnelle, Hervé Bazin a, en plus de la description du fonctionnement de ce type de famille, mis en évidence des symboles qui seront repris

²³⁰ Hervé BAZIN, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 184.

²³¹ *Ibidem*, p. 187. Cette réplique est conservée dans le film de 1971 entre les 00h37'00'' et 00h38'00''.

par les cinéastes et parfois même amplifiés. Il en est ainsi des surnoms²³², des clefs qui ne « quitteront jamais l'entre-deux seins » de sa mère, de l'armoire²³³...

La dernière adaptation fait également une allusion aux biens de famille. Il est, par exemple, hors de question de vendre les fermes (elles sont dans la famille depuis plus de 100 ans...). Mais les romans d'Hervé Bazin sont plus précis. Au début de *Vipère au poing*, l'auteur précise que les époux Rezeau rentrent « assez rapidement » des colonies car « il y avait *La Belle Angerie*, fief d'aîné, à sauver du fisc, des hypothèques et des partages républicains²³⁴ ». Dans *Cri de la chouette*, il ira plus loin en parlant de « majorat moral²³⁵ ».

Philippe de Broca a préféré terminer le film sur une note plus sentimentale : le stylo. Ce n'est pas dans le roman mais cet ajout permet d'illustrer les notions de biens et de souvenir de famille : « c'est comme une épouse on ne s'en sépare pas ». Et il le garde. Il est toujours en sa possession quand il revoit sa mère après vingt-quatre ans de séparation.

« Grand art de la culture de masse à l'égal du roman du XIX^e siècle, le cinéma est riche en représentation du mariage²³⁶ » et permet de diffuser certains messages : la prédominance du couple, l'idée de bonheur... Mais Paule ne parvient pas au bonheur car elle est opprimée par une vision de la famille traditionnelle de son entourage, par son éducation et par le droit. Elle se sent épiée, oppressée par le poids de la famille Rezeau et elle n'arrive pas à trouver sa place dans cet univers confiné. Si les symboles ont été mobilisés, il est néanmoins possible d'en trouver encore un. Tous les êtres ayant un talon d'Achille, celui de Paule se situe au niveau de la vésicule biliaire. C'est une femme qui souffre de

²³² Au XVIII^e siècle, par exemple, on désigne les enfants par des diminutifs familiers. « L'usage plus répandu du diminutif correspond à une plus grande familiarité, et surtout à un besoin de s'appeler autrement que les étrangers, à souligner ainsi par une sorte de langage initiatique la solidarité des parents et des enfants et la distance qui les sépare de tous les autres », cf. Philippe ARIES, *op. cit.*, p. 453. Seuls les membres de la famille peuvent utiliser ces surnoms ; c'est pourquoi Jean est très étonné, lorsque, revenant à la Belle Angerie, pour quelques jours, un ancien domestique l'appelle Brasse-Bouillon : « Tiens, c'est vous Brasse-Bouillon ! (...) Il m'appelait Brasse-Bouillon avec la désinvolture réservé aux membres de la famille et interdite à tous tiers, à plus forte raison aux tiers d'origine suspecte », cf. Hervé BAZIN, *La mort du petit cheval, op. cit.*, p. 8.

²³³ Sur l'importance de ce meuble dans la famille traditionnelle, voir Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 1113.

²³⁴ Hervé BAZIN, *Vipère au poing, op. cit.*, p. 27.

²³⁵ Par un décret du 1^{er} mars 1808 et par un sénatus-consulte du 14 août de la même année, les majorats sont introduits dans le droit français à l'article 896 al. 3 du Code civil. Ils permettent aux familles nobles « d'immobiliser une partie de leur patrimoine immobilier, qui devait rester attachée au titre de noblesse et donc, normalement, se trouver entre les mains de l'aîné, par préciput et hors part », cf. Jacques BOUINEAU et Jérôme ROUX, *200 ans de Code civil*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (Ministère des Affaires étrangères), 2004, p. 103. Cet instrument était contraire au principe d'égalité dans les successions qui présidait depuis la Révolution française. La création de tels majorats sera interdite par la loi du 12 mai 1835.

²³⁶ Yves BREUIL, *op. cit.*, p. 1103.

problèmes digestifs. Or, si l'on en croit Michel Odoul et son ouvrage *Dis-moi où tu as mal, je te dirai pourquoi, Les cris du corps sont les messagers de l'âme*²³⁷, ces ennuis sont le signe d'une difficulté à clarifier ses sentiments, notamment relatifs à la place occupée dans le monde.

²³⁷ Michel ODOUL, *Dis-moi où tu as mal, je te dirai pourquoi, Les cris du corps sont les messages de l'âme, éléments de psychoénergétique*, Paris, Albin Michel, 2002.

La représentation de la famille dans le cinéma français.

Repères d'une mutation

Serge REGOURD

Professeur de droit public

Université Toulouse I Capitole

*Directeur de l'Institut du Droit de l'énergie, des territoires et de la communication
(IDETCOM EA 785)*

La thématique de la famille dans le cinéma français correspond à un sujet très large car il n'y a évidemment pas d'unité de représentation du sujet en cause dans le cinéma français, globalement considéré. Celui-ci est multiple, et sur une seule et même année de distribution, ce sont évidemment des figures plurielles de la famille qui pourraient être illustrées. Il en va *a fortiori* ainsi, s'agissant d'une approche sur le temps long, prétendant rendre compte de l'évolution qui court depuis les débuts du parlant, dans les années trente, jusqu'à ce jour.

Sujet impossible, peut-on penser, que celui qui s'assigne donc d'évaluer globalement la représentation de la famille par le cinéma français sur une période de plusieurs décennies. Il convient, dès lors, en termes d'avertissement méthodologique préalable, de préciser que seule une thèse sur le sujet sollicitant des années de recherche pourrait prétendre à un traitement ambitionnant une certaine exhaustivité.

Une interrogation corrélative concerne l'établissement même d'un corpus représentatif, en forme de réponse à la question déterminante : combien de films sur une période déterminée peuvent être considérés comme traitant de la famille ? Sur la base de combien de films, de quel panel, raisonner ? Il y a largement matière à discussion quant à savoir si le sujet même du film est la famille, ou, si même évoquée de manière secondaire, ou contingente, la famille constitue l'une des thématiques d'un film déterminé. Il conviendrait, aussi, de distinguer entre les films retenus, selon l'importance – et le succès – critique et public – qu'ils ont obtenu, déterminant leur portée représentative respective.

Il va sans dire que certains films de patrimoine, inscrits dans l'histoire du cinéma ont une toute autre signification symbolique que d'autres, simples produits de l'industrie cinématographique, n'ayant laissé aucune trace dans la mémoire cinéphilique.

Dans le cadre de cette approche, le propos reste plus modeste et plus resserré : il consiste à opérer une comparaison entre, d'une part, les premières décennies du cinéma français, constituant en quelque sorte, les fondations de celui-ci et, d'autre part, le cinéma français contemporain des années récentes. La période initiale a été prise en compte sur une période longue, de près de trois décennies : années 1930 à 1950 jusqu'à la césure de la Nouvelle Vague, à la fin des années 50. Ce choix se fonde au moins sur deux raisons, qualitative et quantitative, respectivement liées d'abord à la parenthèse de Vichy dont on pouvait penser que s'agissant de la représentation de la famille, eu égard à la conception spécifique de celle-ci sublimée par le régime, elle pouvait marquer une importante rupture, puis, d'un point de vue statistique, à un volume de production annuel très nettement inférieur à celui des années récentes. La confrontation porte ainsi sur deux pôles historiques opposés et de durées respectives sensiblement différentes. Plusieurs décennies intermédiaires, à compter de la Nouvelle Vague jusqu'aux années 2000 ont donc été évacuées de la présente confrontation.

Plusieurs hypothèses paraissent ainsi caractériser la première période prise en compte. La première hypothèse ici formulée est d'abord, qu'en début de cycle, la famille mise en scène ressort encore d'une certaine marginalité : les films sur la famille sont très peu nombreux, nettement dominés par une diversité d'autres thématiques. Deuxième hypothèse, ensuite : le plus souvent, la tonalité des films en cause, bien que non uniforme, est, de manière prévalente, critique, c'est-à-dire le plus souvent négative, voire très stigmatisante à l'égard de la représentation de la famille. Enfin, troisième hypothèse, troisième trait d'identification : les familles en cause, dans la grande majorité des cas, sont représentatives des milieux populaires, de la classe ouvrière, des classes moyennes ou du monde rural.

Sur la base de ces trois entrées problématiques, la situation contemporaine apparaît extrêmement différente, témoignant d'une spectaculaire mutation. Les films concernant la famille sont d'abord, beaucoup plus nombreux comme si la thématique familiale, sous diverses formes, s'était imposée dans l'imaginaire de la création cinématographique contemporaine. Il s'agit, ensuite principalement de films valorisant la famille, c'est-à-dire

que paradoxalement, le net assouplissement de la législation familiale et l'émancipation des mœurs à l'égard des contraintes institutionnelles n'ont pas altéré l'image de la relation familiale dans les représentations cinématographiques, qui apparaît, à l'inverse, plus positive qu'elle ne l'était dans la période antécédente. Comme si s'était opérée, en quelque sorte, une relation dialectique entre droit de la famille et image cinématographique de la famille, la libéralisation juridique s'accompagnant d'une revalorisation symbolique. Enfin, mutation socio-politique, sinon anthropologique, les familles désormais représentées sont, de manière très prévalente, des familles bourgeoises, de la bourgeoisie urbaine, aux prises avec des questions centrales d'héritage et de transmission sans rapport avec les familles du petit peuple, ouvrier ou rural.

Notre présentation ne suivra cependant pas cette problématique en trois points qui lui conférerait une systématisation artificielle eu égard à la disparité des périodes comparées et aux nuances entre les différentes périodes initiales. Elle s'appuiera donc, de manière plus descriptive, sur un compte-rendu chronologique, au cours duquel seront pris en compte les éléments de caractérisation précités, pour chacune des deux périodes retenues.

Aux origines de la famille dans le cinéma français : une thématique marginale et critique, concernant les milieux populaires

La marginalité de la thématique familiale relève en début de cycle, avec l'avènement du cinéma parlant, d'un constat de carence que ne vient pas réellement briser la parenthèse de Vichy. La IV^{ème} République s'inscrit dans cette continuité en accusant les traits du propos critique.

Constat initial de carence

Au cours des années 1930, peu de films ont pour réel objet la famille. Certes, Pagnol en est déjà aux marges : *Angèle*²³⁸ évoque le thème difficile pour l'époque, et pour le soleil de Provence, de la fille-mère, et, en creux, de la normalité de la structure familiale. Mais les grands sentiments, exacerbés par les chants des cigales, ne proposent point de regard

²³⁸ (France, 1934).

spécifique, sur la confrontation en cause. Plus tard, *La Femme du Boulanger*²³⁹ illustre bien davantage la maladie d'amour, l'adultère et la jalousie qu'une quelconque problématique des contingences familiales. Absence d'enfants, absence d'ascendants et de collatéraux, absence donc d'un authentique univers familial. Les relations humaines qu'illustre Pagnol, servies par la génie tragi-comique de ses interprètes, Fernandel, Raimu mais aussi la troupe du chœur provençal réunie autour d'eux, transcendent une quelconque codification du rapport familial, pour toucher à l'universel de la condition humaine et des affects qui la fondent.

A la même époque, *Pension Mimosas*²⁴⁰ de Feyder ne fait également que frôler la problématique familiale dans le contexte d'une salle de jeu, autour d'une passion quasi incestueuse. Là encore, la relation ambiguë entre une femme et le jeune homme qu'elle a élevé, outrepassa la question familiale, pour traiter du désir et de l'amour impossible. D'autres films, comme *Jeunesse d'abord*²⁴¹ ainsi que ce titre l'indique, ont pour réel sujet l'émancipation de la jeunesse, même si celle-ci se réalise, en creux, et *a contrario*, comme prise de distance à l'égard de la famille. En ces temps-là, l'enfance malheureuse suscite plusieurs films dans lesquels la famille n'est également prise en compte qu'en forme de creux, de défaut, d'absence de famille en forme de témoignage social, de portée beaucoup plus large. Ainsi, encore, par exemple pour *Jeunes filles en détresse*²⁴² de Pabst qui pointe cependant les conséquences cruelles du divorce sur les enfants.

Filiation très indirecte encore au rapport familial mais qui cette fois, en renverse la problématique : *L'Homme du jour*²⁴³ de Duvivier est un modeste électricien dont le sang sauve une vedette du Music-Hall avec laquelle il noue une relation de nature à changer sa vie, mais au fil de l'ingratitude, il revient à sa famille d'origine, à sa vieille maman et à sa douce fiancée. Les éventuelles félicités familiales n'apparaissent, cependant qu'en creux, en contre-champ d'un tableau critique de la superficialité du monde du spectacle. Version inversée encore entre l'univers brillant, mais périlleux des artistes, et les codes familiaux recommandant la sagesse et le renoncement aux rêves dans *Entrée des Artistes*²⁴⁴ où le Professeur Jovet a bien du mal à convaincre les petits patrons d'une blanchisserie que

²³⁹ (France, 1938).

²⁴⁰ (France, 1935).

²⁴¹ De Jean STELLI et Claude HEYMANN (France, 1935).

²⁴² (France, 1939).

²⁴³ (France, 1936).

²⁴⁴ De Marc ALLEGRET (France, 1938).

l'avenir de leur fille se situe sur les plateaux de théâtre. La famille ne constitue nullement le thème central du film, elle n'apparaît qu'au deuxième plan, de manière contingente, sous forme critique d'empêchement à l'accomplissement des rêves et des ambitions personnelles. C'est-à-dire encore en termes critiques : la famille comme source de frustrations.

Bref, le sujet famille ne paraît presque jamais réellement traité, en tant que tel, pas davantage qu'il ne l'est dans la série de films, souvent, par ailleurs, authentiques chefs d'œuvre du cinéma français, qui illustrent la thématique des amours impossibles et que l'on pourrait aussi interpréter comme autant d'hypothèques à la constitution même d'une famille. La passion amoureuse comme antithétique de l'institution familiale. Ainsi de ces œuvres maîtresses, mettant en scène le prolétaire Gabin de *La Bête Humaine*²⁴⁵ ou du *Jour se lève*²⁴⁶. La famille ne peut y être décelée qu'*a contrario*, en forme d'antidote. Les aspirations prolétariennes d'émancipation se conjuguent alors aussi avec l'accomplissement de destins individuels.

Un changement radical d'inspiration se produit à cet égard, avec la funeste période de Vichy, dont la famille constitue un pilier de l'ordre social conservateur. Mais s'agissant de la représentation de la famille par le cinéma, la parenthèse n'est qu'apparente, sans réelle portée, attestant de l'absence de corrélation automatique entre mutations institutionnelles et représentations cinématographiques.

La fausse parenthèse de Vichy

Le basculement politique et social dans la parenthèse de Vichy aurait pu faire du thème de la famille un thème majeur du cinéma de l'Occupation. Après juin 1940, les prises de position publiques, très critiques contre le cinéma de la décennie précédente, confirment que les valeurs du nouvel Etat Français devront rompre radicalement avec les thématiques du cinéma précédent.

Dès novembre 1940 le critique Marcel Lasseaux dans la revue *Plaisir de France*, souligne ainsi, par exemple, après l'inévitable couplet xénophobe et antisémite, que des valeurs

²⁴⁵ De Jean RENOIR (France, 1938).

²⁴⁶ De Marcel CARNE (France, 1939).

comme les valeurs familiales, ont été foulées aux pieds par le cinéma d'avant-guerre : ce cinéma

« fut un redoutable agent de démoralisation, un contempteur de toutes nos traditions de goût et d'honnêteté... une désagrégation profonde de l'esprit public et de la morale, un appel au vice, une justification des pires excès... Le remède : prendre le contre-pied de tout ce qui a été fait, revenir à nos traditions²⁴⁷ ».

Les premiers films mis alors en tournage paraissent pouvoir éventuellement concrétiser un tel engagement. Marcel Pagnol reprend le tournage de *La fille du puisatier*²⁴⁸ précédemment interrompu par les événements : la thématique est, cette fois, un chant de glorification à l'honneur de la famille, ponctué par un message radiophonique du Maréchal, religieusement écouté par la famille réunie. La controverse oppose cependant les historiens du cinéma quant au sens à donner à une telle imagerie. Quelques mois plus tard, Jean-Paul Paulin met en tournage *La nuit Merveilleuse*²⁴⁹ pour célébrer la nativité, mère de toutes les familles, que l'on pourrait considérer, de manière moins aléatoire, comme emblématique d'un éventuel cinéma de Vichy.

Mais ces débuts ne seront nullement confirmés. L'occupant a très vite compris que les films de propagande susciteraient dialectiquement leur contraire et Goebbels donne à son représentant en France, Greven, patron de la Continental, des consignes claires : « je veux qu'on ne tourne pour les Français que des films légers, superficiels, divertissants mais nuls²⁵⁰ ».

Sur ce terrain encore, la consigne échoua et le cinéma de l'Occupation se traduisit, aussi, par nombre de chefs d'œuvre qui restent aujourd'hui encore au Panthéon du cinéma français. L'un de ces chefs d'œuvre concerne bien la famille, même si d'autres thèmes tel que l'exaltation du retour à la terre, y sont également présents : il s'agit de *Goupi mains rouges*²⁵¹ de Jacques Becker. Cohabitation haute en couleurs de plusieurs générations dans le même cadre rural mettant aux prises des personnages hors norme, à l'instar du « Goupi-Tonkin » incarné par un Robert Le Vigan, halluciné. Précisément, Becker y détourne, avec

²⁴⁷ Cité par Raymond CHIRAT, *Le cinéma français des années de guerre*, Hatier 1983, p. 11.

²⁴⁸ (France, 1940).

²⁴⁹ (France, 1940).

²⁵⁰ Raymond CHIRAT, *op. cit.*, p.30.

²⁵¹ (France, 1943).

brio, les thèmes à exalter : la famille y apparaît comme un lieu clos de haine recuite, de méfiance et de suspicion, gangrénée par la cupidité. Un authentique contre-modèle ne suscitant guère une quelconque forme d'adhésion.

S'agissant de la même thématique de la famille, le film de Maurice Tourneur, *Val d'Enfer*²⁵² bien qu'ignoré par la plupart des analyses historiques du cinéma français, fait ici figure de quasi-exception. Il met en scène une famille traditionnelle qui saura déjouer les mauvais coups du destin : la mort de la maman mettant au monde son enfant éclairé, peut-être, la dérive délinquante de celui-ci devenu adolescent mais il retrouvera le chemin de l'honnêteté grâce à l'autorité du Père. Et les menaces de la femme-tentatrice (Ginette Leclerc) séparant ce père des ses propres parents, chassés à l'hospice, seront finalement vaincues. Le retour des grands-parents dans la maison familiale, et le retour corrélatif des vieux meubles qui assurent la continuité familiale se réalisent grâce à la mort accidentelle suscitée par le destin, de la méchante courtisane... La formidable humanité des acteurs interprétant les grands-parents (Edouard Delmont et Gabrielle Fontan) souligne encore les vertus de la famille face au vice incarné par Ginette Leclerc.

Mais, pour le reste, seuls quelques autres films se présentent encore comme conformes à l'idéologie de Vichy et comme vecteurs de l'hymne à la famille. Ils restent cependant peu nombreux et ne présentent pas un relief suffisant pour retenir l'attention de la critique ou bénéficier du succès public. Ainsi, par exemple et selon une approche large de la thématique familiale, pour *Le Bal des passants*²⁵³ contre le divorce, *La collection Ménard*²⁵⁴, contre le métissage, *Les Roquevillard*²⁵⁵ célébrant, à l'inverse, la vertu paternelle ou *Graine au vent*²⁵⁶ illustrant la rédemption d'un mauvais père.

Ces exceptions mineures pesant de peu de poids face aux grandes œuvres de la période, émancipées de tout problématique familiale, sont logiquement écartées avec la Libération. La thématique familiale reste encore marginale mais l'accent critique renoue avec les origines.

²⁵² (France, 1943).

²⁵³ De Guillaume RADOT (France, 1944).

²⁵⁴ De BERNARD-ROLAND (France, 1943).

²⁵⁵ De Jean DREVILLE (France, 1943).

²⁵⁶ De Maurice GLEIZE (France, 1943).

Retour critique

La IV^{ème} République, qui suit la Libération, trouve quant à elle son terme à la fin de 1958, de manière quasi concomitante au surgissement de la Nouvelle Vague qui marque la césure que l'on sait dans l'Histoire du cinéma français. Durant cette période, le cinéma paraît encore moins concerné par la thématique familiale.

La période s'ouvre avec un chef d'œuvre, particulièrement mal reçu, de Marcel Carné, *Les portes de la nuit*²⁵⁷, dans lequel la famille n'apparaît qu'au second plan mais comme fort peu ragoutante : d'une part, famille de Carette, nombreuse et misérable, d'autre part, famille de Saturnin Fabre et de Reggiani, faite de collabos, de trahisons, et de marché noir... La rencontre des héros (Montand et Nathalie Nattier), belle et tragique, n'est que le contre-champ positif de ces décombres familiaux. *La symphonie pastorale*²⁵⁸ de Jean Delannoy, primée au Premier Festival de Cannes, illustre la question de la famille de manière moins indirecte mais plus nettement négative encore : la jeune Michèle Morgan recueillie dans la famille d'un pasteur est dramatiquement écartelée entre la gratitude pour ce pasteur et l'amour pour son fils. Seule issue pour échapper au dilemme : la mort ! Le film de Cayatte, *Avant le déluge*²⁵⁹ est plus directement en prise avec la question de la famille mais c'est pour constituer un réquisitoire à l'égard des familles bourgeoises, incapables d'avoir su entourer leurs enfants de l'affection et de l'intérêt qui leur aurait évité de sanglantes déconvenues. De telle sorte qu'il s'agit davantage d'un réquisitoire contre la famille.

Au cours de la période, durant laquelle dominant les comédies, l'adultère est, en revanche, traité avec sympathie, les maris trompés le méritant bien à l'instar des mœurs débridés de *La Maison Bonnadieu*²⁶⁰ ou, *a fortiori*, des louanges au *Plaisir*²⁶¹ d'Ophüls.

Version plus cruelle avec *La Poison*²⁶² de Sacha Guitry : accablé par la vie commune avec sa femme, le personnage de Michel Simon l'assassine et est victorieusement acquitté aux assises. Au diable la morale familiale !... Charge tout aussi violente dans *La vie d'un honnête homme*²⁶³ où les sentiments de l'épouse et des enfants d'un disparu se limitent à

²⁵⁷ (France, 1946).

²⁵⁸ (France, 1946).

²⁵⁹ (Italie/France, 1954).

²⁶⁰ De Carlo RIM (France, 1951).

²⁶¹ (France, 1952).

²⁶² (France, 1951).

²⁶³ De Sacha GUITRY (France 1953).

vouloir garder intact son patrimoine et le train de vie corrélatif. La famille, en l'occurrence, comme pure hypocrisie bourgeoise.

Charge anti-famille aussi peu nuancée avec Duvivier dans *Voici le temps des assassins*²⁶⁴. Le personnage central incarné par Gabin est victime d'une terrible machination mise en œuvre par son ex-femme (terrifiante Lucienne Bogaert) et la fille de celle-ci, visage d'ange (Danielle Delorme), dont il assurait la protection. Le même Gabin est confronté, durant la même période, à l'adultère de sa femme dans *Le sang à la tête*²⁶⁵, relevant l'illusion du confort familial qu'il lui avait assuré. Les déconvenues familiales, adultère et solitude au bout du chemin, sont plus cruelles encore dans *Une vie*²⁶⁶ adapté de Maupassant par Alexandre Astruc.

Encore convient-il de souligner que la plupart des films cités, même s'ils concernent pour partie la famille, ont un propos plus large, et qu'encore une fois, les films ayant pour objet principal la famille sont extrêmement rares. Tel est néanmoins le cas pour les films de Jean-Paul Le Chanois, *Papa, maman, la bonne et moi*²⁶⁷ et *Papa, maman, ma femme et moi*²⁶⁸. Cette sympathique comédie populaire illustre les difficultés au quotidien de la cohabitation entre générations, résultant notamment de l'exiguïté des lieux. Le milieu social en cause est non misérabiliste, il est celui de la toute petite bourgeoisie, néanmoins locataire et dont l'accession à la propriété reste encore, en cette fin des années 50, un rêve...

Caractéristique sociale très éloignée des familles qui occupent désormais l'écran contemporain.

²⁶⁴ (France, 1956).

²⁶⁵ De Gilles GRANGIER (France, 1956).

²⁶⁶ (France/Italie 1957).

²⁶⁷ (France, 1955).

²⁶⁸ (France, 1955).

La famille, thème privilégié du cinéma français contemporain, comme composante de la réussite bourgeoise

Parcourir les titres des films du cinéma français au cours des toutes dernières années, donne une première idée du nombre de films concernés, sans rapport avec les périodes précédentes : c'est un clair constat d'abondance qui peut être dressé quant à l'illustration de la thématique familiale. L'approche critique est conjointement éradiquée en corrélation avec le rétrécissement du périmètre narratif qui caractérise cette production. La famille apparaît bien alors comme une composante de la réussite bourgeoisie désormais prévalente dans l'imaginaire dominant.

Constat d'abondance

Les titres mêmes des films apparaissent, dans nombre de cas, comme exprimant clairement que la thématique familiale constitue l'objet narratif des films en cause. Hors de tout recensement exhaustif, il suffit de relever, par exemple en 2007 : *Comme ton père*²⁶⁹, *Demandez la permission aux enfants*²⁷⁰, *Le fils de l'épicier*²⁷¹, *L'homme qui rêvait d'un enfant*²⁷², *Il a suffi que maman s'en aille*²⁷³, *Je déteste les enfants des autres*²⁷⁴, *Mon fils à moi*²⁷⁵, *Tel père, telle fille*²⁷⁶, *La tête de maman*²⁷⁷... Liste non exhaustive à laquelle il faudrait ajouter nombre d'autres films dont les titres ne révèlent pas directement l'objet familial, qui en constitue néanmoins la trame centrale.

En 2009, la déclinaison lexicale de nombre de titres est tout aussi significative : *Divorces*²⁷⁸, *Je suis heureux que ma mère soit vivante*²⁷⁹, *Mères et filles*²⁸⁰, *Non ma fille,*

²⁶⁹ De Marco CARMEL (France, 2007).

²⁷⁰ D'Éric CIVANYAN (France, 2006).

²⁷¹ D'Éric GUIRADO (France, 2007).

²⁷² De Delphine GLEIZE (France, 2005).

²⁷³ De René FERET (France, 2007).

²⁷⁴ D'Anne FASSIO (France, 2007).

²⁷⁵ De Martial FOUGERON (France, 2005).

²⁷⁶ De Jacques DOILLON (France, 2006).

²⁷⁷ De Carine TARDIEU (France, 2007).

²⁷⁸ De Valérie GUIGNABODET (France, 2009).

²⁷⁹ De Nathan et Claude MILLER (France, 2008).

²⁸⁰ De Julie LOPES-CURVAL (France, 2009).

*tu n'iras pas danser*²⁸¹, *Le père de mes enfants*²⁸², *Pour un fils*²⁸³, *Tellement proches*²⁸⁴, *Une semaine sur deux (et la moitié des vacances scolaires)*²⁸⁵... et là encore nombre de films aux titres moins explicites mais traitant encore du rapport à la famille complètent le tableau avec des comédies telles que *Neuilly sa mère*²⁸⁶, *Le petit Nicolas*²⁸⁷ ou *Victor, fallait pas l'adopter !*²⁸⁸.

Même chose, par exemple, encore en 2011, où à côté de films comme *Le Skylab*²⁸⁹ traitant directement de réunions de famille, s'enchaînent *La fille du puisatier*²⁹⁰, *Le Fils à Jo*²⁹¹, *Mon père est une femme de ménage*²⁹², *Monsieur Papa*²⁹³, *On ne choisit pas sa famille*²⁹⁴, *Le roman de ma femme*²⁹⁵, *Tu seras mon fils*²⁹⁶, *Un heureux événement*²⁹⁷... Liste toujours non exhaustive dont l'avalanche se poursuit en 2012, avec, notamment s'agissant de titres explicites : *Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui*²⁹⁸, *Comme des frères*²⁹⁹, *Dans la Maison*³⁰⁰, *Maman*³⁰¹, *L'oncle Charles*³⁰², *Les papas du dimanche*³⁰³, *Un enfant de toi*³⁰⁴, *Un jour mon père viendra*³⁰⁵... auxquels il faudrait ajouter nombre de films aux titres moins explicites, qu'il s'agisse de *Quelques heures de printemps*³⁰⁶ sur les rapports entre mère et fils face à la mort, *Parlez-moi de vous*³⁰⁷ sur la quête de sa mère par une

²⁸¹ De Christophe HONORE (France, 2009).

²⁸² De Mia HANSEN-LØVE (France/Allemagne, 2009).

²⁸³ D'Alix De MAISTRE (France, 2008).

²⁸⁴ D'Eric TOLEDANO et Olivier NAKACHE (France, 2008).

²⁸⁵ D'Ivan CALBERAC (France, 2009).

²⁸⁶ De Gabriel JULIEN-LAFERRIERE (France, 2008).

²⁸⁷ De Laurent TIRARD (France/Belgique, 2010).

²⁸⁸ De Thomas GILOU (France, 2009).

²⁸⁹ De Julie DELPY (France, 2011).

²⁹⁰ Nouvelle version de Daniel AUTEUIL (France, 2011).

²⁹¹ De Philippe GUILLARD (France, 2010).

²⁹² De Saphia AZZEDINE (France, 2010).

²⁹³ De Kad MERAD (France, 2011).

²⁹⁴ De Christian CLAVIER (France, 2011).

²⁹⁵ De Djamshed USMONOV (France, 2010).

²⁹⁶ De Gilles LEGRAND (France, 2010).

²⁹⁷ De Rémi BESANÇON (France, 2011).

²⁹⁸ De Jean-Marc BARR (France, 2011).

²⁹⁹ De Hugo GÉLIN (France, 2011).

³⁰⁰ De François OZON (France, 2012).

³⁰¹ D'Alexandra LECLERE (France, 2011).

³⁰² D'Etienne CHATILIEZ (France, 2011).

³⁰³ De Louis BECKER (France, 2011).

³⁰⁴ De Jacques DOILLON (France, 2012).

³⁰⁵ De Martin VALENTE (France, 2010).

³⁰⁶ De Stéphane BRIZE (France, 2012).

³⁰⁷ De Pierre PINAUD (France, 2012).

jeune femme née sous x, ou encore *Nos plus belles vacances*³⁰⁸, retour nostalgique dans les terres de l'enfance familiale pour les vacances...

La première opposition frontale entre la période des origines du cinéma français et la période actuelle est donc d'ordre quantitatif mais cette donnée révèle, logiquement, d'importantes mutations qualitatives en termes d'imaginaire des auteurs/réalisateurs, des publics auxquels les films sont destinés mais aussi, conjointement des regards portés sur la famille.

Le rétrécissement du périmètre narratif

La propension à traiter de manière privilégiée de la famille, outre qu'elle témoigne d'une sensible réduction du périmètre scénaristique et des préoccupations sociales, et sociétales, occultant les thématiques, de plus vaste envergure - passage du bistrot populaire au salon bourgeois -, exprime déjà, en soi, un regard pour l'essentiel, positif et valorisant de la famille.

La plupart des comédies traitant de la famille sont quasiment, par nature, dépourvues de velléités critiques et ne font jamais qu'appréhender les petits travers, inconvénients et difficultés inhérents à la vie familiale selon le paradigme, modernisé et sophistiqué, de *Papa, maman, ma femme et moi*³⁰⁹. Nombre d'entre-elles jouent des différentes palettes de la nostalgie, du temps qui passe, des conflits de génération, des enfants qui grandissent, des grands-parents qui disparaissent comme c'est le cas avec un film comme *Le premier jour du reste de ta vie*³¹⁰. Non seulement le modèle familial n'est pas récusé, n'est pas stigmatisé, mais il est souvent revendiqué.

Signe de l'insertion du cinéma dans son époque, le mariage, les enfants, la constitution d'une famille, sont revendiqués pour les couples qui en étaient privés, les couples homosexuels, avec, par exemple, *Comme les autres*³¹¹, plaidoyer en faveur de l'adoption pour les couples homosexuels. Coïncidence ici entre l'imaginaire cinématographique et l'évolution législative, entre les représentations du cinéma et les institutions.

³⁰⁸ De Pierre LELLOUCHE (France, 2011).

³⁰⁹ De Jean-Paul LE CHANNOIS (France, 1955).

³¹⁰ De Rémi BESANÇON (France, 2008).

³¹¹ De Vincent GARENQ (France 2008).

L'adoption et la revendication légitime d'un foyer, d'un papa et d'une maman est, par ailleurs, au cœur de plusieurs films de la même époque, tels *Michou d'Auber*³¹² attestant qu'un vil raciste, joué par Gérard Depardieu, pouvait devenir un père aimant et protecteur d'un petit arabe confié par l'assistance publique. Le cercle familial autour d'un enfant est ainsi porteur de vertus thérapeutiques même pour les individus les moins sociables. Le lien paternel comme contrepoison à la haine et à la bêtise.

*Les liens du Sang*³¹³ et leurs effets coagulateurs perdurent de leur côté, même quand tout oppose deux frères dont l'un (Guillaume Canet) est policier, et l'autre (François Cluzet) un délinquant. Malgré la violence des oppositions et le caractère irrémédiable de la séparation, la menace de mort qui pèse sur l'un ressoude aussitôt la relation fraternelle. L'instinct familial et fraternel plus fort que les destinées individuelles divergentes.

*Tellement proches*³¹⁴, comme le proclame un autre titre, que les querelles et conflits inhérents à toute communauté ne sont, le plus souvent, qu'incidents sans gravité dont l'heureuse issue découle du cadre familial lui-même, dans les nombreuses comédies sans ambition, qui ne visent, précisément, qu'à servir de miroir rassurant à l'une des seules communautés qui résiste dans le contexte du règne de l'individualisme libéral et de la compétition sociale érigée en valeur cardinale.

Autre différence majeure avec les années des origines, et autre signe du temps présent : dans la majorité des cas, les familles dont il s'agit, vivent – conformisme oblige des temps présents - dans un contexte privilégié, hors des difficultés sociales, qui constituent pourtant le lot commun d'un grand nombre des publics potentiellement concernés par le cinéma.

De la distinction sociale

Sauf exceptions, point de petites gens, point d'ouvriers, point de paysans, point de classes populaires dans le cinéma français contemporain. On est désormais loin des ruraux

³¹² De Thomas GILOU (France, 2005).

³¹³ De Jacques MAILLOT (France, 2008).

³¹⁴ D'Eric TOLEDANO et Olivier NAKACHE (France, 2008).

de *Goupi mains rouges*³¹⁵, loin des rudes travailleurs des carrières du *Val d'Enfer*³¹⁶ ou du petit peuple du métro parisien des *Portes de la Nuit*³¹⁷.

La Bourgeoisie aisée, le plus souvent mise en scène, par le cinéma français contemporain, est essentiellement confrontée à des problèmes d'héritage et de transmission, de confrontation patrimoniale en forme d'antithèse du cadre prolétaire des origines.

Deux films, de 2008, dus à deux des auteurs les plus représentatifs du cinéma actuel et des plus respectés par la critique cinéphilique, Olivier Assayas et Arnaud Desplechin, sont à cet égard significatifs et peuvent servir d'illustrations emblématiques.

Dans *L'heure d'été*³¹⁸ d'Olivier Assayas, la famille est réunie dans la grande et belle demeure familiale pour fêter les 75 ans de la grand-mère. Pendant qu'une bande de beaux et joyeux petits enfants s'ébrouent dans le grand parc alentour, les trois enfants-adultes doivent s'interroger sur l'héritage incluant l'œuvre picturale de l'oncle décédé, à la postérité de laquelle, leur mère (Edith Scob) a consacré une partie de sa vie. Famille brillante, réussites individuelles, dans le design aux Etats-Unis pour la première, dans le marketing en Chine pour le deuxième, dans la littérature à Paris pour le troisième. Casting en adéquation avec le paradigme de la réussite, fondé sur trois acteurs appréciés des producteurs, Juliette Binoche, Jérémie Rénier, Charles Berling.

Les protagonistes d'*Un conte de Noël*³¹⁹ d'Arnaud Desplechin n'ont pas grand-chose à leur envier même si le film commence devant un tribunal par la mise en faillite de l'un des fils, propriétaire, mais mauvais gestionnaire, d'un théâtre. Sa sœur dispose d'une fortune personnelle suffisante pour racheter la totalité de ses dettes, conditionnée par un bannissement du fils prodigue du cercle familial. La famille se réunira néanmoins dans la toute aussi belle et grande maison de Roubaix, même si les enjeux sont d'une tout autre ampleur, mais que dans le film d'Olivier Assayas, eux-mêmes révélateurs de la puissance des liens familiaux : trouver un donneur compatible, de moelle osseuse pour sauver la mère (Catherine Deneuve) atteinte d'une leucémie...

Mais le cinéma de pur divertissement n'est pas en reste et des dizaines de déclinaisons des mêmes valeurs familiales pourraient être ici évoquées. Ainsi, par exemple, dans *Le héros*

³¹⁵ De Jacques BECKER (France, 1943).

³¹⁶ De Maurice TOURNEUR (France, 1943).

³¹⁷ De Marcel CARNE (France, 1946).

³¹⁸ (France, 2007).

³¹⁹ (France, 2008).

*de la famille*³²⁰. Le sujet est conçu, une nouvelle fois, autour des mêmes profonds enjeux sociétaux : l'héritage, en l'occurrence d'une boîte de nuit. Toutes les générations de la famille sont donc réunies à cet effet et elles sont, significativement, là encore, incarnées par une pléiade de vedettes susceptibles de rentabilité financière pour les producteurs, témoignant elles-mêmes des vertus de la réussite sociale (Catherine Deneuve, Gérard Lanvin, Emmanuelle Béart, Valérie Lemercier, Miou-Miou... autour du patriarche Claude Brasseur)...

Autant de traits attestant de considérables contrastes, d'une spectaculaire mutation entre deux périodes du cinéma français quant à la représentation de la famille. Contrastes, qui, faut-il le préciser, expriment conjointement les considérables mutations subies par la société française elle-même.

³²⁰ De Thierry KLIFA (France, 2006).

Le droit de la famille dans les films d'Etienne Chatiliez

Jean-Baptiste THIERRY

Maître de conférences en droit privé

Université de Lorraine, Institut François Génys (EA 1138)

Le droit de la famille est une discipline que les étudiants doivent aborder très rapidement dans leur parcours universitaire. Enseigner le droit de la famille n'est pas chose facile : la jeunesse des étudiants les rend parfois peu perméable aux considérations familiales et ils se situent à un âge où ils essaient justement de vivre hors de ce groupe familial. Les films mettant en scène la famille constituent à cet égard un excellent moyen de compréhension des mécanismes juridiques.

La vision du droit de la famille véhiculée dans les œuvres cinématographiques est parfois caricaturale. Elle est en tout cas riche d'enseignements et d'illustrations. Les films d'Etienne Chatiliez occupent une place à part en raison de leur succès et font incontestablement partie du patrimoine cinématographique français. Il est courant d'entendre ou de lire des références à ces films pour traduire une réalité sociologique. Ainsi, le phénomène des trentenaires qui résident encore chez leurs parents est souvent résumé par celui des « Tanguy », les personnes âgées désagréables sont appelées des « Tatie Danielle » et « Le Quesnoy » est devenu un qualificatif utilisé pour parler de familles de la bourgeoisie catholique. Trois films méritent d'être isolés dans la filmographie d'Etienne Chatiliez : *La vie est un long fleuve tranquille*³²¹, *Tatie Danielle*³²² et *Tanguy*³²³. Ils ne sont certes pas les seuls : la famille est le sujet de prédilection des films d'Etienne Chatiliez. Il aurait ainsi été envisageable d'ajouter *Le Bonheur est dans le pré*³²⁴, *La Confiance règne*³²⁵, ou bien encore *L'Oncle Charles*³²⁶. Mais *La Vie est un long fleuve tranquille*, *Tatie Danielle* et *Tanguy* apparaissent comme les plus marquants et ont

³²¹ (France, 1988). Un film réalisé par Hirokazu KORE-EDA reprend la même idée de l'échange d'enfants à leur naissance : *Tel père, tel fils/Soshite Chichi ni Naru* (Japon, 2013).

³²² (France, 1990).

³²³ (France, 2001).

³²⁴ (France, 1995).

³²⁵ (France, 2003).

³²⁶ (France, 2011).

en commun de mettre en images une vision comique, désabusée et cynique de la famille. Les rapports entre membres d'une même famille y sont conflictuels. Ces affrontements sont relayés au second plan lorsqu'ils sont bénins : des disputes familiales des membres du couple ou des chamailleries entre enfants. D'autres sont en revanche au cœur de l'histoire dès lors qu'ils sont paroxystiques : le comportement de Maurice Le Quesnoy (« Momo Groseille », joué par Benoît Magimel) envers sa nouvelle sœur Bernadette ; l'attitude de Josette (jouée par Catherine Hiegel) qui a échangé les deux nouveau-nés à cause du mépris de son amant (joué par Daniel Gélin) ; la violence verbale et psychologique de Tatie Danielle (Tsila Chilton) envers la famille qui l'accueille ; celle de Sandrine Vonnier (jouée par Isabelle Nanty) envers la personne âgée dont elle assure la garde, qui, étrangement, adoucira Tatie Danielle ; les insultes et petites tortures quotidiennes des parents de Tanguy (joués par Sabine Azéma et André Dussollier).

Les familles décrites dans *La vie est un long fleuve tranquille*, *Tatie Danielle* et *Tanguy* sont de parfaites illustrations des fonctions de la famille en droit. Ces films permettent en outre de voir le droit en action, directement - on pense alors à la scène du tribunal dans *Tanguy* - ou indirectement lorsque les mécanismes de l'entraide familiale sont à l'œuvre sans intervention judiciaire. Les conflits moraux montrés par le réalisateur - comment aimer un fils qui abuse de ses parents, une tante qui est l'incarnation de la méchanceté ou un enfant qui a été élevé par d'autres ? - doivent être replacés dans le contexte réaliste des films d'Etienne Chatiliez : lorsque la famille dysfonctionne, le droit a vocation à régler les différends, sinon à les apaiser. Après avoir vu un film d'Etienne Chatiliez, le spectateur peut avoir l'impression d'une critique virulente de la famille, lieu de toutes les difficultés. En réalité, cette critique n'est qu'apparente, tant Etienne Chatiliez promeut en réalité le groupe familial.

La critique apparente de la famille

Les films d'Etienne Chatiliez racontent les tranches de vie de familles en crise, confrontées à un conflit moral exacerbé : comment continuer à accepter le membre de la famille qui peut pourtant conduire à sa destruction ? Cette destruction est rendue possible par les obligations qui découlent de l'existence d'un lien de parenté et par le caractère indissoluble de ce lien.

Les obligations naissant du lien de parenté

Une certaine défiance envers les règles morales et juridiques se dégage, *a priori*, des films d'Etienne Chatiliez. Le lien d'obligation au cœur des histoires est d'ordre moral ou juridique. Dans *La Vie est un long fleuve tranquille*, le droit n'est pas convoqué³²⁷ : Momo est accueilli dans la famille Le Quesnoy pour des considérations qui relèvent davantage de la bienséance que de l'attachement profond. Cette famille catholique, investie dans sa paroisse, doit se préoccuper de cet enfant biologique : les père et mère préfèrent se soumettre à cette épreuve que remettre en cause leurs règles de vie. Dans *Tatie Danielle*, la famille n'est tenue d'aucune obligation envers la tante : il ne s'agit pas d'un ascendant, de sorte que l'obligation alimentaire n'existe pas. Mais, accueillant cette tante à leur domicile, voici cette obligation morale qui accède à la vie juridique, cette obligation naturelle transformée en obligation civile³²⁸. Dans ces deux films, les personnages souhaitant bien faire, agir conformément à leur éducation et à leurs croyances, mettent en danger leur propre famille parce qu'ils exécutent une obligation. Le message du réalisateur pourrait alors s'analyser en un vibrant plaidoyer pour la liberté individuelle, détachée des obligations, de quelque nature qu'elles soient.

Cette défiance se trouve confortée dans *Tanguy* où le droit n'est vu que comme un outil de persécution. Les parents de Tanguy ne peuvent pas se débarrasser de lui parce qu'ils sont d'abord pris dans un conflit moral : ne plus supporter un enfant que l'on a tant aimé. Et quand enfin ils parviennent à le chasser de leur domicile, ils sont assignés devant le tribunal de grande instance pour exécuter leur obligation d'entretien³²⁹. Le cynisme que l'on attribue parfois au droit est alors personnifié dans le personnage de l'avocat du demandeur : joué par Jean-Paul Rouve, Bruno Lemoine est l'ami de Tanguy, qui n'hésite pas à agir contre ceux qui l'ont naguère traité comme leur propre fils.

Une rapide vision de ces trois comédies montre des mécanismes familiaux dont la *ratio legis* serait guidée par l'argent, l'abus et la mesquinerie. La fin de *Tanguy* conforterait même cette analyse, puisque la grand-mère de Tanguy, blessée, se fait accueillir au domicile de son fils et de son épouse, non sans leur rappeler malicieusement que

³²⁷ Une affaire similaire à l'échange d'enfants de *La Vie est un long fleuve tranquille* a récemment été jugée par le tribunal de grande instance de Grasse, qui a reconnu la responsabilité de la clinique où des enfants avaient été échangés par mégarde.

³²⁸ Pierre MURAT (dir.), *Droit de la famille* : Dalloz, 2013, Dalloz Action, n°s 311.14 et s.

³²⁹ Art. 203 C. civ.

l'obligation alimentaire ne se résume pas à l'obligation d'entretien, mais qu'elle concerne également les ascendants : « Vous connaissez l'article 205 du Code civil ? C'est le même que le 203. Mais pour les vieux ! ». Le film perd ici en réalisme juridique, puisque cette obligation a un champ d'application beaucoup plus restreint que l'obligation d'entretien³³⁰. Cette distinction importe peu au réalisateur, qui semble se moquer d'un droit instrumentalisé par la mesquinerie de ses personnages. Pourtant, cette raillerie explicite des règles juridiques a en toile de fond une vision correcte du lien de parenté : les personnages d'Etienne Chatiliez ne peuvent pas se débarrasser de leurs parents encombrants parce que le lien de parenté est indissoluble.

L'impossible dissolution du lien de parenté

Le caractère indissoluble du lien de filiation marque le spectateur. Ces enfants que l'on ne veut pas, que l'on ne veut plus, qu'on aurait aimé ne pas avoir, il nous faut faire avec et on ne peut s'en débarrasser, pas plus qu'ils ne peuvent se débarrasser de nous. Dans *La vie est un long fleuve tranquille*, *Tanguy* ou *Tatie Danielle*, les personnages principaux sont confrontés à des situations inextricables. En raison de leurs principes moraux et religieux, les Le Quesnoy se contraignent à accueillir leur enfant biologique et à le traiter, autant que possible, comme leur propre enfant, au risque de mettre en péril le reste de leur famille. Les parents de *Tanguy* sont quant à eux pris entre le marteau - l'amour qu'ils portent à leur fils - et l'enclume - leur désir, qui deviendra une obsession, de le voir quitter le domicile parental. Quant aux neveux de *Tatie Danielle*, ils se trouvent enfermés dans la prise en charge de leur odieuse tante. La situation de ces derniers est notable : ils n'étaient tenus d'aucune obligation alimentaire envers leur tante, mais ont exécuté une obligation naturelle, la transformant ainsi en obligation civile dont ils ne peuvent plus se défaire.

Cette impossible dissolution du lien de parenté est la fidèle transcription cinématographique d'une réalité juridique. Si l'on excepte le cas de l'action en contestation de filiation, enfermée dans de strictes conditions³³¹ ou les quelques

³³⁰ L'obligation alimentaire entre ascendants et descendants suppose l'existence d'un besoin, de sorte que le créancier n'est pas à même d'assurer sa propre subsistance.

³³¹ Françoise DEKEUWER-DEFOSSEZ, « Le nouveau droit de la filiation : pas si simple ! », *RLDC* 2005, n° 21, p. 34 ; Adeline GOUTTENOIRE, « Les actions relatives à la filiation après la réforme du 4 juillet 2005 », *Dr. fam.* 2006, ét. 6 ; Jacques MASSIP, « Le nouveau droit de la filiation », *Deffrénois* 2006, 38303.

événements qui permettent de remettre en cause les effets d'un lien de parenté³³², sinon de remettre en cause ce lien lui-même, le droit de la famille est caractérisé par une forte hostilité envers les mécanismes de précarisation du lien familial. Intangible, indissoluble, indisponible, ces caractéristiques du lien de filiation se retrouvent dans les films d'Etienne Chatiliez.

L'idée d'une contestation du lien de parenté ne vient pas à l'esprit des personnages d'Etienne Chatiliez, qui ne néglige pourtant pas les scènes de tribunaux, aussi caricaturales qu'elles soient. Le caractère indissoluble du lien de filiation juridique et sa primauté sur la réalité biologique transparaissent dans *La Vie est un long fleuve tranquille* : Momo ne rompt jamais avec sa famille juridique, trouvant dans sa famille biologique un simple terrain de jeu lui permettant de mettre sa débrouillardise à l'épreuve pour tirer profit de la situation. Pour contester un lien de filiation, encore faut-il rapporter la preuve que le lien établi ne correspond pas à la réalité : or, les parents de Tanguy, à leur grand désespoir, sont bien les parents biologiques. Confrontés à l'impossibilité juridique d'anéantir le lien qui les relie à leur enfant, ils sont alors pris dans une spirale infernale : d'abord soucieux de voir leur fils quitter le domicile parental, ils deviennent ensuite obsédés par la volonté de ne lui verser aucune somme d'argent. Tanguy, quant à lui, se heurte physiquement à cette impossible remise en cause du lien familial : tout se passe comme si le caractère indissoluble de son lien de filiation devenait un stigmate. Lorsqu'il se décide enfin à louer son propre appartement, il ne peut pas y vivre, l'éloignement de ses parents, pourtant très relatif, le rendant physiquement malade, incapable de respirer. Il n'aura finalement d'autre choix que de subir les violences parentales.

Tatie Danielle est finalement la seule qui réussira à s'extraire du groupe familial qu'elle déteste tant, ce qui s'explique aisément par sa ténuité : elle n'est qu'une lointaine parente, n'a jamais vécu avec ceux qui l'accueillent. Elle montre en revanche une fidélité peu commune à son défunt époux, démontrant la force des liens de son mariage. Elle finira par tisser de nouveaux liens - non juridiques - avec le personnage joué par Isabelle Nanty : qui se ressemble s'assemble. Avec ce dénouement, Etienne Chatiliez montre surtout que la personne s'inscrit toujours dans un groupe social : seul, l'homme est perdu ; dans le sein du groupe familial, il s'épanouit.

³³² L'on songe ainsi à l'article 207, al. 2, C. civ. qui prévoit que quand le créancier aura lui-même gravement manqué à ses obligations envers le débiteur, le juge pourra décharger celui-ci de tout ou partie de la dette alimentaire. L'on songe également aux causes de retrait de l'autorité parentale prévues à l'art. 378-1 C. civ., ou bien encore à l'ingratitude prévue à l'article 955 C. civ.

La promotion de la famille

Le groupe familial tant raillé dans les films d'Etienne Chatiliez est en réalité défendu par le réalisateur : la famille est le lieu de naissance des conflits, mais aussi et surtout le lieu de leur résolution. Cette résolution des conflits est naturelle, en ce sens qu'elle ne fait pas intervenir le droit. Ce faisant, ces films constituent une réelle promotion de la famille, mais d'une famille stéréotypée.

L'exclusion du droit de la résolution des conflits

Les films d'Etienne Chatiliez interrogent la définition même de la famille. L'amour et l'affection que se portent initialement les membres de la famille sont rapidement remplacés par une haine féroce. Pourtant, malgré ces changements de sentiments, les membres de la famille sont piégés. Dans *Tanguy*, les parents ne peuvent se débarrasser de leur fils, qui les assignera d'ailleurs en exécution de leur obligation d'entretien. Dans *Tatie Danielle*, les neveux ne peuvent se débarrasser de leur tante Dans *La vie est un long fleuve tranquille*, l'enfant biologique doit être supporté malgré un comportement qui remet en cause le fonctionnement traditionnel de la famille Le Quesnoy. Comment mieux montrer que le lien familial n'est pas fondé sur la volonté individuelle ? Il résulte de la parenté, laquelle est étrangère aux sentiments.

Si le réalisateur croque avec plaisir ces situations ubuesques, il apporte toujours une solution où la famille sort réunie et renforcée. Surtout, il est remarquable que le droit ne joue aucun rôle dans la résolution de ces conflits. Les mécanismes juridiques ne sont tout simplement pas abordés dans *La Vie est un long fleuve tranquille* et dans *Tatie Danielle*. Seul *Tanguy* aborde une scène de tribunal où le droit n'est d'aucune utilité et ne fait qu'exacerber le conflit. L'impuissance de la règle et des hommes de loi est montrée dans la scène qui suit celle de l'audience. Le président du tribunal rencontre le père de Tanguy aux toilettes :

- Vous allez perdre.
- Vous rigolez ?
- Avec l'article 203, vous êtes marron. [...]

– Depuis 92, 8 000 cas ont été traités en France. Et en Allemagne, Italie, Espagne...
La justice a plus donné raison aux enfants. [...] Vous êtes tenu de l'entretenir, pas de le loger.

Puis, le président propose au père de Tanguy de l'orienter vers des hommes de main qui pourraient s'en prendre à son fils, « pour lui apprendre la vie ». Le juge apparaît impuissant à résoudre le conflit : il ne peut que reconnaître l'existence de l'obligation d'entretien : force ne reste donc pas à la loi, qui se trouve érigée en obstacle à la réconciliation. Le constat est juridiquement juste : le droit ne soigne pas les causes profondes des désaccords familiaux, même s'il peut encourager la médiation entre les parties. Le droit du divorce issu de la loi du 26 mai 2004³³³ est un bon exemple de cette prise de conscience : les conséquences du divorce étant, en principe, détachées de l'attribution des torts du divorce, les époux ont tout intérêt à choisir la procédure gracieuse du divorce par consentement mutuel.

Le comique des films d'Etienne Chatiliez repose sur la méchanceté absurde, celle qui, exercée sans raison, pousse les personnages dans leurs retranchements. Le fond du propos est en revanche très moraliste et constitue une promotion du modèle familial. La résolution des litiges familiaux passe par la famille elle-même. Momo ne quitte jamais sa famille et peut même s'appuyer sur ses deux familles. Tatie Danielle construit un noyau familial avec Sandrine qui représente la fille qu'elle n'a jamais eu. La résolution des problèmes entre Tanguy et ses parents passe quant à elle par la construction d'une nouvelle famille : Tanguy épouse une jeune femme chinoise et part vivre en Chine où il intègre un groupe familial existant et crée sa propre famille. Ce n'est qu'à cet instant que les conflits familiaux sont apaisés et que le bonheur familial est retrouvé. Si ces fins heureuses expliquent sans doute en partie le succès des films d'Etienne Chatiliez, on peut regretter le conformisme, qui confine par ailleurs au masochisme. La famille - existante ou nouvelle - est mise en avant comme le remède à tous ces maux, mais elle repose sur un acte créateur traumatique : Momo aime ses parents qui pourtant l'exploitent ; la relation entre Tatie Danielle et Sandrine naît d'un acte de violence ; Tanguy aime ses parents malgré les humiliations qu'ils lui font subir.

³³³ Loi n° 2004-439 du 26 mai 2004 relative au divorce, *JORF* n° 122 du 27 mai 2004, p. 9319
<http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000439268&dateTexte=&categorieLien=id>

La promotion de toutes les familles ?

Les familles des films d'Etienne Chatiliez sont des familles bourgeoises ou qui aspirent à la bourgeoisie. Le modèle familial qu'il promeut est un modèle où l'argent et la stabilité ont un rôle important. Les couples divorcés n'existent pas puisque, au contraire, la stabilité du lien entre les parents est la garante du bien-être psychologique des personnages. En ce sens, si *La Vie est un long fleuve tranquille*, *Tatie Danielle* et *Tanguy* constituent de bons outils d'explication des mécanismes juridiques, ils ne sont pas des outils sociologiques. La famille du cinéma d'Etienne Chatiliez ignore les crises de la famille contemporaine : elle n'a guère de problèmes d'argent (les Le Quesnoy, les parents de *Tanguy*, la famille de *Tatie Danielle*) ou les vit avec insouciance (les Groseille) et ne connaît pas la rupture. Les conflits y existent entre ascendants et descendants mais peu ou prou entre les membres du couple³³⁴. Le couple y est par ailleurs toujours marié. Il apparaît difficilement envisageable de mettre en scène des partenaires liés par un pacte civil de solidarité³³⁵ mais les concubins ne sont pas davantage des personnages.

Quant à la nouvelle famille dite homoparentale, elle n'est pas davantage évoquée. L'homosexualité est abordée indirectement dans *Tatie Danielle* où la vieille tante se moque incessamment des goûts jugés féminins de l'un des enfants. L'un des prochains films d'Etienne Chatiliez abordera peut-être ces questions. Il sera alors intéressant de voir si le réalisateur promouvra également la famille, de la même manière que dans ses films précédents. Peut-être s'intéressera-t-il également à la consécration implicite d'un droit à l'enfant opérée par la loi du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe³³⁶ ?

³³⁴ Dans *Tanguy*, une infidélité conjugale a lieu mais elle trouve son origine dans le conflit entre *Tanguy* et ses parents et n'entraîne pas de divorce.

³³⁵ Sauf dans *Tanguy*, réalisé en 2001.

³³⁶ Loi n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe, *JORF* n° 0114 du 18 mai 2013 page 8253 :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000027414540&categorieLien=id>

V. Claire NEIRINCK, « Accorder le mariage aux personnes de même sexe, oui. Reconnaître un droit à l'enfant, non ! Pourquoi ? », *Dr. fam.*, 2013, dossier 2.

« Nul n'est bon citoyen, s'il n'est bon fils, bon père, bon frère, bon époux³³⁷ », autorité paternelle et puissance publique dans *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer³³⁸

Nathalie GOEDERT

*Maître de conférences en histoire du droit, Université Paris Sud
OMIJ, Université de Limoges (EA 3177)*

Depuis le « Roi patriarche » jusqu'au « père des peuples³³⁹ », le pouvoir politique a souvent fondé et trouvé sa légitimité en s'inspirant de l'organisation familiale. Sans doute parce que les rapports de parenté ont constitué les premiers liens classificatoires, distinguant non seulement les générations, les sexes mais précisant aussi les rapports d'autorité, voire de domination³⁴⁰. L'organisation familiale a ainsi servi de modèle à l'organisation politique. L'analogie est classique et a donné lieu à de nombreux travaux³⁴¹. Mais il est assez rare de la voir apparaître sur les écrans de cinéma, surtout avec la subtilité de Pascal Bonitzer.

³³⁷ Art. 4 de la déclaration des devoirs de la constitution de l'an III, inspiré de Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, Livre V, (1762) éd. Par P. Burgelin, Paris, Gallimard, 1969, p. 536 : « Le bon fils, le bon mari, le bon père (...) font le bon citoyen ».

³³⁸ Cinéaste, critique aux *Cahiers du cinéma* dans les années 1970, puis scénariste aux côtés de Jacques Rivette, il réalise son premier long métrage, *Encore* (France) en 1996. Il montre dans ses films (*Rien sur Robert* (France, 1998), *Je pense à vous* (France, 2006), *Petites coupures* (France, 2003), *Cherchez Hortense* (France, 2012)) son goût prononcé pour les farces lacaniennes.

³³⁹ Communément associé à Staline, ce surnom est plus largement répandu. Le surnom de père du peuple honore Louis XII, roi de France de 1498 à 1515. Au début du XVIIe s, le roi d'Angleterre, Jacques 1^{er} Stuart, se fait appeler « père de ses sujets ». De nombreux auteurs tels La Bruyère, écrivent que le roi est le « père de son peuple ». Plus récemment, à la mort d'Husayn de Jordanie, en février 1999, les Jordaniens ont déclaré avoir perdu non seulement un roi mais aussi un père. De même, lorsque le roi Hassan II du Maroc est décédé en juillet 1999, les Marocains ont affirmé que ce souverain était un père pour eux. Voir Véronique PARAISSO, *Pouvoir paternel et pouvoir politique, Réflexion théorique et réponses institutionnelles du XVIe siècle à 1914*, Connaissances et Savoirs, 2005.

³⁴⁰ Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6*, Fayard, 1993, p. 20 : « La filiation construit le principe différenciateur qui donne le statut de fils de, de fille de et par là donne le statut de vivant dans l'espace ».

³⁴¹ Ceux d'Emmanuel Todd particulièrement qui, le premier, a établi un lien entre l'organisation politique et l'organisation familiale montrant que la première était bien souvent commandée par la seconde. Voir aussi Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6, op. cit.* ; Aurélie CREST, *Modèle familial et pouvoir monarchique (XVIe-XVIIIe siècle)*, Presses universitaires de Marseille, 2002, et plus récemment Michel SCHNEIDER, *Big Mother, psychopathologie de la vie politique*, Odile Jacob, 2005 ; Véronique PARAISSO, *Pouvoir paternel et pouvoir politique, Réflexion théorique et réponses institutionnelles du XVIe siècle à 1914, op. cit.* Pour la paternité se référer à Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (Dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, 2000, plus particulièrement les articles de Jean-Claude BONNET, p. 245-267 et de Alain CABANTOUS, p. 333-358.

Ce passionné du pouvoir présente avec *Cherchez Hortense*, un film œdipien et politique en même temps. Le film propose en effet une approche psychanalytique du pouvoir à partir d'une réflexion sur la paternité³⁴². Prenant prétexte d'une affaire qui oppose un quinquagénaire un peu perdu à son père, « président » au conseil d'Etat, Pascal Bonitzer contribue à éclairer cette analogie entre la puissance de l'Etat et l'autorité paternelle. En usant de la symbolique du pouvoir étatique pour dresser une fresque de la paternité, il donne à voir un père œdipien dans sa condition institutionnelle³⁴³ et rappelle en parallèle que le principe généalogique constitue le fondement de l'Etat³⁴⁴.

Le cinéma remplit ici parfaitement son rôle de médiateur esthétique³⁴⁵. C'est en effet l'association des images, bien plus que l'intrigue elle-même, qui opère subtilement ce croisement complexe de la psychanalyse et de la politique et met en évidence le « commerce de la violence fantasmatique », si difficile à décrire autrement³⁴⁶. Invitant par l'image à explorer de nouveaux circuits de pensée, l'art cinématographique rend compte d'une réalité invisible. A travers la figure du père, mais aussi sa figuration et sa défiguration, le réalisateur révèle les représentations inconscientes du pouvoir qui

³⁴² Michel SCHNEIDER, *Big Mother, Psychopathologie de la vie politique*, op. cit., p. 15 : « Mais n'est-il pas risqué d'utiliser l'analyse de l'inconscient pour aborder les petits ou grands événements de l'actualité politique ? Gouverner, psychanalyser, deux professions impossibles, selon Freud. C'est dire qu'une psychanalyse des faits et du langage politiques cumule les obstacles. Les objections surgissent au-devant de celui qui veut aujourd'hui esquisser une psychanalyse de la chose publique. Il n'y a pourtant là qu'une tentative de suivre Freud lui-même : La théorie de l'inconscient psychique ... peut devenir indispensable à toutes les sciences qui s'occupent (...) de l'ordre social ». Voir Sigmund FREUD, *La question de l'analyse profane*, 1927, Gallimard, 1998 ; *Psychopathologie de la vie quotidienne*, 1904, Payot, 2004 et *Le malaise dans la civilisation*, 1929, dans *Le malaise dans la culture*, PUF, 2004.

³⁴³ Sur cette question Pierre Legendre évoque « le père œdipien, thème rebattu par la glose psy (sic) et cependant encore incompris dans sa condition constitutionnelle », Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, leçon 6, op. cit., p. 163.

³⁴⁴ Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, leçon 6, op. cit., p. 11 : « Il existe un rapport logique entre la construction subjective des individus et les montages normatifs des systèmes de références. Les Etats ne sont pas seulement des machines politiques édictant des règles juridiques, ballotées d'une vague sociale à l'autre, ou gérant des administrations d'aide sociale, mais sont eux-mêmes en position anthropologique de Référence fondatrice pour les individus des générations qui se succèdent ».

³⁴⁵ Michel SCHNEIDER, *Big Mother, Psychopathologie de la vie politique*, op. cit., p. 326 : « On pourrait trouver dans le cinéma, témoin souvent plus actuel des folies du temps que le roman ou les essais, l'illustration de ces destins du père ». Plus particulièrement encore dans le cadre de ce film, le cinéma se pose comme vecteur de nouveaux circuits de pensée par l'association des images, une démarche qui rappelle l'approche psychanalytique dont Pascal Bonitzer est familier.

³⁴⁶ Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, leçon 6, op. cit., p. 296-297 : « Il y a les parents, il y a les enfants. L'indéfinie répétition esthétique nous montre, comme immuable fond de vérité, l'incertitude dramatique de cette division. L'abstraite question psychanalytique d'œdipe incestueux et meurtrier prend consistance, par le théâtre et le cinéma, de question commune et banale : unique mais semblable à ceux qui le précèdent et le suivent, chaque maillon de la chaîne humaine rejoue indéfiniment sa partie d'enfant. Il vit et se reproduit sous l'empire de représentation œdipienne, c'est à dire à partir de sa condition de fils ».

président aux comportements tant publics que privés³⁴⁷. Dans un aller-retour permanent entre le père et le pouvoir de l'Etat, figures de l'autorité dont on ne sait bientôt plus laquelle inspire l'autre, Pascal Bonitzer ose la comparaison entre la soumission à l'autorité paternelle et la sujétion civile.

Le film est en effet tout entier construit autour d'une opposition entre deux puissances : celle du père et celle de l'Etat. Damien, professeur de civilisation chinoise en pleine force de l'âge, semble pourtant vivoter dans cette éternelle minorité. Délaissé par une femme insatisfaite³⁴⁸ et accablé par le regard lucide de son fils, adolescent hyper mature³⁴⁹, il n'est ni bon mari, ni bon père ; ce qui l'engage - piètre échappatoire - à préférer la compagnie de ses copains de bistrot. Il incarne l'impuissance dans laquelle le maintient l'écrasante domination d'un père qui le méprise. Paralysé par la crainte révérencielle que lui inspire ce président de section au Conseil d'Etat, il se montre incapable de lui demander d'intercéder auprès d'un de ses amis influents, Henri Hortense, en faveur de Zorica, une jeune femme sous le coup d'un arrêté d'expulsion qu'il a promis d'aider. Le sourire confiant de cette dernière lui donne toutefois la force de persévérer et de se soumettre au rythme d'un ballet de rendez-vous manqués, de chassés-croisés qui sont autant d'humiliations répétées. Se confrontant de près au père, Damien en perçoit alors les failles. Il est mûr pour la désobéissance. L'acte de rébellion civile qu'il commet par amour correspond étroitement à l'acte par lequel il s'émancipe de la puissance de son père, le menant jusqu'au parricide symbolique.

³⁴⁷ « Et nous-même, citoyens de l'espace public ou consommateurs de la politique, nous obéissons à des représentations inconscientes, exprimons des demandes, des besoins et des désirs ou projetons des fantasmes voire des complexes psychopathologiques sur la chose publique » ; Michel SCHNEIDER, *Big Mother, Psychopathologie de la vie politique*, op. cit., p. 15.

³⁴⁸ Damien à Zorica : « Ma femme me quitte. Ça ne me surprend pas. J'ai beaucoup baissé dans son estime et aussi dans la mienne ces derniers temps ».

³⁴⁹ Noé à son père : « T'es vraiment nul ». Il est vrai que Damien n'est jamais en phase avec son fils, malgré ses efforts. « Fais tes devoirs » lui intime-t-il, mais les devoirs sont déjà faits ; « Que veux-tu manger ? », mais Damien ne voit pas dans la chambre du fils, les restes d'un repas déjà avalé.

Le patriarche

La *patria potestas* est tout entière incarnée par Sébastien Hauer³⁵⁰, président de section au Conseil d'Etat et seule référence paternelle qui apparaisse à l'écran³⁵¹. Le choix de cette institution emblématique n'est pas innocent. Il est difficile en effet de représenter l'Autorité, qui par définition ne se voit pas³⁵², autrement qu'en recourant aux artifices de la représentation du pouvoir³⁵³. Placé au cœur du Conseil d'Etat, Sébastien Hauer figure ainsi la paternité symbolique, instituée et protégée par le droit. Le propre de la fonction paternelle est d'être définie à travers un ensemble de repères et d'images qui sont autant de légitimations symboliques. L'originalité du propos de Pascal Bonitzer est ici de mettre en évidence les correspondances en la matière avec les représentations du pouvoir de l'Etat. A l'image des ors et des marbres du Palais-Royal, la paternité s'impose comme puissance naturelle, pérenne et immuable, indépendante des qualités propres de son titulaire³⁵⁴. Par le simple choix du décor, s'opère inconsciemment et immédiatement le lien entre l'autorité du père et la souveraineté archaïque.

Il est étonnant que le Conseil d'Etat, symbole de la puissance de l'Etat n'ait que rarement donné lieu à des représentations³⁵⁵. Les études, savantes, qui lui sont consacrées sont

³⁵⁰ Interprété par Claude Rich.

³⁵¹ Les personnages masculins du film sont en effet tous des célibataires et Damien est un père qui n'assume pas son rôle.

³⁵² Pour la philosophe Avital Ronell, l'autorité (la bonne autorité) ne se voit pas et surtout ne se décrit pas. Elle ressemble à la souveraineté archaïque, sorte de mythe philosophique de puissance sans pouvoir de coercition qui peut résister à la tyrannie et à l'injustice. Voir *Losers Sons : Politics and Authority*, University of Illinois Press, 2012, non traduit.

³⁵³ Etymologiquement le terme autorité est tiré du verbe *augere* : augmenter. L'autorité est donc ce supplément d'âme qui transcende le pouvoir. Elle dispose d'une efficacité symbolique. Denys ALLAND et Stéphane RIALS dir., *Dictionnaire de culture juridique*, p. 111-116, PUF, 2003.

³⁵⁴ Pierre LEGENDRE, « Prestance du Conseil d'Etat (à propos d'un livre récent) », *Revue historique du droit français et étranger*, Octobre-décembre 1975, p. 633 : « Le Conseil d'Etat n'est pas admirable, il est. Son développement, la démultiplication de sa fonction et surtout le paradoxe de sa permanence sont l'effet d'une mécanique qui n'a rien d'héroïque ni même de pensé ».

³⁵⁵ S'il existe un roman (Jean LEBON, *Meurtre au Conseil d'Etat*, Calmann-Lévy, 1994) qui a pour cadre la Haute Assemblée, le cinéma ne s'est pas emparé de cette image avant le film de Pascal Bonitzer, réellement tourné dans les bâtiments du Palais-Royal. Quant aux représentations figurées, elles restent très marquées par la tradition et très institutionnelles. Sur la question de l'image du Conseil d'Etat on pourra consulter les premières pages de l'ouvrage de Bruno Latour qui, se fondant sur quelques exemples significatifs présente une institution-qui maîtrise mal sa propre image. Il s'étonne ainsi de l'image retenue pour la célébration du bicentenaire de l'institution : un pilier sans fondement qui semble ne rien soutenir. Il souligne que les photos de l'ouvrage du bicentenaire montrent des fauteuils, des estrades, des boiseries « mais pas une seule image d'un humain vivant, seulement à foison des portraits de morts célèbres ». Enfin, il évoque la carte de vœux du Conseil pour l'an 2000, qui représente un tableau « où l'on voit Bonaparte en uniforme rutilant de premier consul, debout sur une estrade. Devant Cambacérés et Lebrun poliment effacés, l'auteur du coup d'Etat reçoit les serments enthousiastes des présidents de sections nouvellement nommés, somptueux dans leur uniforme dessiné spécialement par David, pendant que derrière, à contre-jour, les bras levés dans le même geste solennel, l'ensemble du conseil jure d'une seule voix sa fidélité à la nouvelle constitution (...) A

généralement juridiques et concentrées sur son activité juridictionnelle, même si certaines s'aventurent sur le terrain politique et sociologique voire ethnologique³⁵⁶. Pourtant, le Conseil d'Etat est un mythe qui excite l'imaginaire collectif. En en faisant la métaphore de la paternité, Pascal Bonitzer ose au cinéma, une approche symbolique de l'institution. Approche bienvenue car c'est plus à la représentation que s'en fait l'opinion qu'à l'activité effective de ses membres - encore largement méconnue du grand public - que ce grand corps doit son auréole de prestige³⁵⁷. Intimement lié à l'histoire nationale, il se caractérise par son ancienneté³⁵⁸ et sa proximité du pouvoir. Rien ne semble devoir ébranler cette vénérable institution, « aussi vieille que l'Etat », née sous le gouvernement des rois et qui traverse, indifférente aux incidents de l'Histoire³⁵⁹, les différents régimes. Etonnante continuité qui fait du Conseil « l'inséparable compagnon du pouvoir³⁶⁰ ». Au sommet de l'Etat³⁶¹, il est non seulement étroitement associé à la décision politique, dont il connaît mieux qu'un autre les arcanes et les secrets³⁶², mais la fonction de contrôle dont il est investi en fait une figure tutélaire. Il est alors aisé de lui prêter des qualités paternelles. On lui reconnaît à ce titre, une haute compétence, une réelle indépendance et une saine neutralité, au point de voir en lui la « conscience légale » de la République³⁶³. Une

l'heure où l'idée d'une juridiction séparée de l'ordre judiciaire, d'un droit administratif échappant aux juridictions judiciaires est contestée, difficile d'admettre ce geste de soumission au pouvoir exécutif ». Voir Bruno LATOUR, *La fabrique du droit, Une ethnographie du Conseil d'Etat*, La découverte, 2004, p. 16.

³⁵⁶ Outre l'étude ethnographique de Bruno Latour précitée, on signalera l'approche politico-sociologique de Marie-Christine KESSLER : *Le Conseil d'Etat*, Paris, Armand Colin, 1968.

³⁵⁷ Marie-Christine Kessler qui analyse le pouvoir du Conseil relève qu'il semble « que la position de grand corps du Conseil d'Etat soit moins due à ses pouvoirs et à son influence effective qu'à la solidité, à la continuité, au prestige de l'institution, à l'unité et à la solidarité de ses membres qui se voient et s'imposent comme une élite administrative », Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*, p. 366.

³⁵⁸ Les conseillers eux-mêmes sont « de vénérables vestiges du passé, symboles de la vieille France », Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*

³⁵⁹ Même si certains conflits éclatent parfois entre le Conseil et le chef de l'Etat. Suite à l'arrêt *Canal*, du 19 octobre 1962, le général De Gaulle envisage de supprimer « l'aréopage du Palais-Royal », mais y renonce en définitive sur les conseils de Parodi.

³⁶⁰ Eric ARNOULT et François MONNIER, *Le conseil d'Etat, Juger, conseiller, servir*, Gallimard, La découverte, 1999, p. 47.

³⁶¹ François BURDEAU, *Histoire du droit administratif*, PUF, 1995, p. 66 : « Ses fonctions administratives le placent au sommet de tout le système ».

³⁶² Dominique CHAGNOLLAUD, *Le premier des ordres, Les hauts fonctionnaires XVIIIe-XXe siècle*, Fayard, 1991, p. 98 : « Les maîtres des requêtes ont été initiés au mystère de l'Etat au conseil du Roi. Le goût du secret, cette sacralisation de la puissance publique, demeure l'une des marques essentielles de la monarchie administrative ».

³⁶³ Le Conseil d'Etat est un « creuset de probité et de science » ; « Ces hommes se caractérisent avant tout par leur amour pour la chose publique qui les conduit à un dévouement sans borne (...) tous les membres sont présentés comme des hommes laborieux, consciencieux, soigneux, à la parole franche et claire, dénuée de tout effet oratoire, autant de qualités qui aboutissent à un esprit droit, un jugement ferme et balancé » : Rachel VANNEUVILLE, « Le Conseil d'Etat au tournant du siècle, raison politique et conscience légale de la République », in Marc-Olivier BARUCH, Vincent DUCLERT, *Serviteurs de l'Etat, Une histoire politique de l'administration française, 1875-1945*, La Découverte, 2000, p. 97 et s.

excellence morale que les conseillers eux-mêmes revendiquent pour s'ériger en modèle pour « la grande famille administrative » à la tête de laquelle ils président. Par ailleurs, le corporatisme qui unit les conseillers d'Etat alimente encore cette métaphore familiale³⁶⁴. Alors que la démocratie a très largement contribué à occulter de la vie politique l'analogie traditionnelle entre le pouvoir royal et l'autorité paternelle³⁶⁵, Pascal Bonitzer rappelle à quel point elle reste présente dans l'inconscient collectif et la restitue subtilement en choisissant le Conseil d'Etat, la plus monarchique de nos institutions³⁶⁶. Quoi de mieux en effet, que le Conseil d'Etat, ancien conseil du Roi, pour évoquer l'autorité suprême sans recourir au cliché dépassé de la figure royale ? Qui mieux qu'un conseiller d'Etat, législateur et juge à la fois, pourrait incarner la paternité dans ses fonctions les plus symboliques³⁶⁷ et rappeler ainsi la fonction parentale de l'Etat³⁶⁸ ?

Le décor vient aussi à l'appui du discours puisque le lieu lui-même dit l'autorité³⁶⁹. Les premières images du Conseil d'Etat pourraient en effet être tirées d'un film de présentation institutionnelle³⁷⁰. La caméra, en plans fixes, s'attarde sur les étages supérieurs d'une imposante façade. Inscription majuscule, drapeaux, aigle napoléonien,

³⁶⁴ Rachel VANNEUVILLE, « Le Conseil d'Etat au tournant du siècle, raison politique et conscience légale de la République », *op. cit.* L'auteur souligne par ailleurs que sous la IIIe République, dans les propos des conseillers eux-mêmes, le Conseil d'Etat est présenté comme une « seconde famille », un lieu reconnaissable par les « liens moraux » qui unissent ses membres.

³⁶⁵ Charles-Guillaume HELLO, *Essai sur le régime constitutionnel ou introduction à l'étude de la Charte*, Ponthieu et Cie, 1827 : « Si l'on compare un monarque à un père pour puiser dans cette vérité de sentiment des préceptes d'amour et de confiance réciproques, j'aime cette comparaison ; elle parle à mon cœur ; si l'on veut y trouver une similitude exacte, pour en déduire rigoureusement nos droits et nos devoirs, je la rejette comme un intolérable abus de figure. Les publicistes ont prouvé qu'entre le pouvoir et l'autorité paternelle, il n'y a de commun, ni la cause, ni la nature ni la durée ».

³⁶⁶ François Burdeau fait du Conseil d'Etat « la résurrection du Conseil du Roi ». L'expression Conseil d'Etat apparaît en 1578 sous le règne d'Henri III, mais l'institution est plus ancienne. Dès le Moyen-Age, la *curia regis* constituée des grands personnages proches du Roi aidait ce dernier dans le gouvernement du royaume et dans l'exercice de la justice. Cette *curia regis* se divise : parlement, chambre des comptes et conseil du Roi. François BURDEAU, *Histoire du droit administratif*, PUF, 1995, p. 66.

³⁶⁷ Le Conseil d'Etat présente la particularité singulière d'être à la fois juge et partie. Une curiosité que Tocqueville avait déjà soulignée : « Mais quand je cherchais à leur faire comprendre que le Conseil d'Etat n'était point un corps judiciaire dans le sens ordinaire du mot, mais un corps administratif, dont les membres dépendaient du Roi, de telle sorte que le Roi, après avoir souverainement commandé à l'un de ses serviteurs, appelé préfet, de commettre l'iniquité, pouvait commander souverainement à un autre de ses serviteurs appelé Conseiller d'Etat, d'empêcher qu'on ne fit punir le premier ; quand je leur montrais le citoyen lésé par l'ordre du Prince, réduit à demander au Prince lui-même l'autorisation d'obtenir justice, ils refusaient de croire à de semblables énormités et m'accusaient de mensonge et d'ignorance, Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, Gallimard, 1986, p. 106.

³⁶⁸ « La filiation relevant ainsi de deux niveaux structuraux, dont l'un (celui de la référence) précède le second en logique, on peut dès lors concevoir ce que comporte ce principe : avant d'être fils de nos parents, nous sommes fils de la Référence, du discours la référence » : Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, leçon 6, *op. cit.*, p. 84.

³⁶⁹ Ce n'est pas le moindre intérêt du film que de montrer l'intérieur de ce haut lieu du droit.

³⁷⁰ Sur le site du Conseil d'Etat, un film permet de visiter les lieux. On n'y voit aucun être vivant, mais un dédale de salles, des rangées de livres et de dossiers, ainsi que l'horloge, les bustes, les grilles et les façades.

couronnes et statues, comme autant de symboles désincarnés, semblent défier le temps dans l'immobilité et le silence. La majesté du bâtiment contraste avec le plan suivant, filmé plus bas, et qui montre l'animation de la rue. Au cœur de la cité, deux mondes se côtoient et s'ignorent³⁷¹. C'est d'en haut, retranchés derrière les fenêtres de leur univers feutré comme s'ils se préservaient des soubresauts de l'agitation urbaine, que les conseillers observent et jugent la vie réelle³⁷². Les plans intérieurs amplifient encore la sensation d'écrasement. La hauteur des plafonds, la largeur de l'escalier, la lourdeur et la richesse de la décoration, le jeu compliqué des couloirs, soulignent la petitesse des hommes. Arrivé dans le hall, Damien lance un regard las vers la coupole, inaccessible ciel, et s'engage, le souffle court, dans l'escalier solennel qui le mène vers son père. Un père à qui le décor semble déjà avoir conféré tous les attributs de la puissance. Sans autre démonstration que le cadrage et l'image, le lien s'est naturellement fait entre la figure du père et celle du pouvoir.

L'analogie n'est pas nouvelle. Il y a entre le pouvoir et le père une connivence nécessaire. Historiquement la métaphore paternelle a accompagné l'émergence de la notion de souveraineté et la construction de l'Etat, permettant la légitimation de la sujétion politique. Tandis que Socrate³⁷³, niant la spécificité du politique, tient le gouvernement de la *domus* et celui de la cité comme identiques, Aristote³⁷⁴ les distingue pour mieux affirmer leurs similitudes cependant, en rappelant que le père comme le roi exercent un pouvoir de « type royal » qui se caractérise par l'affection et la prééminence de l'âge. A Rome, la *patria potestas*, pouvoir de juridiction et de direction du *pater* sur sa *familia*, organisée d'ailleurs comme une « monarchie³⁷⁵ », réalise l'étroite association entre l'institution politique et la société domestique. La comparaison se vivifie encore sous la plume de Jean Bodin, théoricien de la souveraineté monarchique qui conçoit le gouvernement des rois sur le modèle du gouvernement paternel³⁷⁶. Sous l'Ancien Régime, la mystique royale qui fait du monarque le père de ses sujets est très solidement établie, au point que les notions

³⁷¹ Bruno Latour évoque le contraste entre « les incidents douloureux ou cocasses de la vie quotidienne à mille lieues de l'ambiance feutrée de la place du Palais-Royal, entre le Louvre et la Comédie française » et Marie-Christine Kessler parle d'une « institution aristocratique généralement isolée de la masse ».

³⁷² On voit Damien à la fenêtre du conseil d'Etat qui observe la vie extérieure sans que ses bruits ne l'atteignent.

³⁷³ « Le maniement des affaires privées ne diffère que par le nombre, de celui des affaires publiques » : XENOPHON, *Les mémorables*, Garnier-Flammarion, 1967, Livre II, Chap. IV, 12, p. 355.

³⁷⁴ ARISTOTE, *La Politique*, Vrin, 1970, p. 58.

³⁷⁵ Theodor MOMMSEN, *Histoire romaine*, Livre I, Chap. 5, Bouquins, Robert Laffont, 1985.

³⁷⁶ Jean BODIN, *Les Six livres de la République*, Jacques du Puys, 1576 : « Aussi est le droit gouvernement de la maison, le vrai modèle du gouvernement de la République ».

semblent se confondre³⁷⁷. Si l'avènement de la démocratie semble avoir offert un autre modèle au pouvoir³⁷⁸, puisque l'égalité entre aussi dans les familles, le film de Pascal Bonitzer illustre la prégnance de l'idée monarchique au cœur même d'une société démocratique, et révèle la nature ontologiquement anthropologique, bien plus que politique, de cette analogie³⁷⁹. Le pouvoir sur le sujet, sous quelque régime politique que ce soit, reste un pouvoir d'essence parentale³⁸⁰.

Installée au cœur du Conseil d'Etat, la paternité de Sébastien Hauer est souveraineté³⁸¹ ; une souveraineté qui n'a rien de républicain mais qui reste au contraire très fortement inspirée des vestiges de l'autorité paternelle archaïque, enracinée dans le droit naturel³⁸².

³⁷⁷ Une mystique royale qui se prolonge au-delà de la Révolution, plus particulièrement sous la Restauration. Louis XVIII réitère ce vœu à maintes reprises dans sa correspondance : « Il ne me reste plus qu'à implorer le secours de la divine Providence pour qu'elle me rende digne de dédommager mes sujets d'un si grand malheur. Leur amour est le premier objet de mes désirs, et j'espère qu'un jour viendra où, après avoir, comme Henri IV, reconquis mon royaume, je pourrai, comme Louis XII mériter le titre de père de mon peuple », Lettre au prince de Condé, 24 juin 1795, in *Correspondance et écrits politiques de S. M. Louis XVIII, roi de France et de Navarre*, Paris 1824. Et Chateaubriand rappelle : « Le roi, le magistrat, le père ; un français confond ces idées (...) il sait ce que c'est qu'un monarque descendant de Saint Louis et de Henri IV : c'est un chef dont la puissance paternelle est réglée par des institutions, tempérée par les mœurs, adoucie et rendue excellente par le temps, comme un vin généreux, né de la terre de la patrie, et mûri par le soleil de la France », François-René de CHATEAUBRIAND, « De Buonaparte, des borbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes pour le bonheur de la France et de l'Europe », *Ecrits politiques (1814-1816)*, Droz, 2002.

³⁷⁸ Propos du libéral Tissot dénonçant l'anachronisme du recours à cette métaphore paternelle à l'ère du constitutionnalisme naissant : « Les mots de gouvernement paternel sont très bien à employer pour peindre la vertueuse administration d'un Louis XII ; mais ils ne peuvent entrer dans la langue constitutionnelle, qui craint surtout l'abus que l'on peut faire des mots à double sens pour créer des prérogatives. Les rois ne sont ni les pères ni les pasteurs des peuples ; ils sont leurs chefs ; et l'on ne doit pas plus comparer des hommes libres à l'enfant qui tremble d'un regard de son père, qu'à l'animal docile et faible qui n'a pas la force de se plaindre, même au moment où le berger l'envoie à la mort », P. F. TISSOT, « De la royauté selon les lois divines révélées, les lois naturelles et la charte constitutionnelle ; par M. de la Serve, avocat ; premier article », p. 354 in *La minerve française*, Tome VII, août 1819.

³⁷⁹ Il semble ainsi donner raison à Pierre Legendre : « Du reste, c'est une impasse de la pensée politique au XXe s de n'avoir pas compris par exemple que les principes constitutionnels, monarchiques ou républicains, de l'Etat relevaient d'une interrogation d'ensemble sur la nature anthropologique de la souveraineté. Il s'en est suivi une certaine méprise, qui situe le principe démocratique hors généalogie de sorte que le concept de Père dans l'ordre étatique se trouve confondu avec l'idée patriarcale et familialiste des courants caducs et rétrogrades » : Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6*, op. cit., p. 101.

³⁸⁰ Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6*, op. cit. : « Les sociétés ultramodernes sont soumises elles aussi à la nécessité d'arrimer leurs productions normatives à la représentation généalogique : autant évolue cette représentation, autant évolue l'idée que se fait une société du pouvoir de légiférer, de juger, et plus généralement d'interpréter. Le pouvoir sur le sujet sous quelque régime politique que ce soit, reste un pouvoir d'essence parentale, c'est à dire dépendant de la manœuvre des images fondatrices ».

³⁸¹ « Concept politique qui sert à désigner le titulaire légitime de la puissance... la souveraineté signifie donc le pouvoir exclusif de son titulaire de composer ou modifier l'ordre juridique » : Denis ALLAND et Stéphane RIALS dir., *Dictionnaire de culture juridique*, op. cit., p. 1434-1435.

³⁸² « Le pouvoir politique, puisqu'il dérive du pouvoir paternel qui est de droit naturel et divin est donc présenté comme un pouvoir conforme au droit naturel et divin et par conséquent légitime aux yeux des sujets » : Véronique PARAISSO, *Pouvoir paternel et pouvoir politique, Réflexion théorique et réponses institutionnelles du XVIIe siècle à 1914*, op. cit., p. 34.

La première marque de cette autorité reste en effet la sujétion³⁸³. C'est ce qui ressort de la première apparition à l'écran de Sébastien Hauer, figure tutélaire et sacralisée³⁸⁴. Damien qu'on a vu gravir péniblement l'escalier, attend son père avec qui il a rendez-vous, en regardant par la fenêtre les jardins du Palais-Royal. Telle une surimpression qui évoque une image divine, la silhouette dominatrice et spectrale d'Hauer apparaît dans le reflet de la vitre, à l'arrière-plan, légèrement au-dessus du visage de Damien³⁸⁵. Lentement et avant même que ce dernier n'ait pris conscience de sa présence, il lui pose la main sur l'épaule. Le rapport de domination est fixé par l'image. La familiarité des propos qui s'échangent ensuite, les embrassades et les sourires n'y changeront rien. En dépit de son âge et de sa condition, Damien vit en état de fils, soumis à la puissance viagère de son *pater*. A l'abri de la lourde stabilité de ce lieu chargé d'histoire, la puissance du père semble inébranlable, indémontable. Elle implique une obéissance naturelle³⁸⁶, idéalement portée par l'amour filial³⁸⁷ mais plus souvent inspirée par la crainte. Car ce professeur de civilisation

³⁸³ L'obéissance des sujets au roi est l'un des thèmes qui revient constamment dans la *Politique tirée de l'Écriture Sainte* de Bossuet. Ce thème de l'obéissance que Théophile Goyer qualifie de « mystique de l'obéissance civile » est traditionnel de la pensée politique française : Théophile GOYER, *L'humanisme de Bossuet*, Paris, 1965, 2^e volume, p. 469. Le thème est plus largement développé dans Pierre LEGENDRE, *L'amour du censeur, essai sur l'ordre dogmatique*, Seuil, 2005.

³⁸⁴ On notera que Monseigneur Dupanloup, évêque d'Orléans, écrit dans *Le mariage chrétien*, Paris, Charles Douniol, 1869 : « Oui, l'on ne saurait le méconnaître, il y a dans la majesté paternelle... un rayon de la majesté divine elle-même ».

³⁸⁵ De nombreux indices viennent soutenir la représentation divine de Sébastien Hauer. Dans une conversation, Vera lance à Damien : « On sait bien que ton père n'est pas Dieu, même s'il n'en est pas loin ». De même au moment où il se rend à son premier rendez-vous avec son père, Damien est interpellé par une jeune femme qui « cherche celui qui tient le monde dans ses mains ». Ces indices corroborent les propos de M. C. Kessler : les conseillers d'état constituent une « élite », ce qui se traduit aussi par le sentiment de supériorité de ses membres : « Ils se considèrent comme des demi-dieux », Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*, p. 91.

³⁸⁶ Civique de GASTINE, *De la liberté des peuples et des droits des monarques appelés à gouverner*, Paris, 1818, p. 11 : « La formation des royaumes et des empires ne pouvant avoir eu lieu que par l'alliance ou par les réunions successives, et la conquête ensuite de plusieurs familles, le père, ou le chef de la plus nombreuse, aura conservé sur toutes les pouvoirs qu'il avait sur la sienne. Non seulement, l'on voit par-là que ce ne sont pas ses conquêtes qui lui ont donné le titre de roi, mais que ce titre n'est pas même le fruit de la réunion des autres familles à la sienne, puisqu'il ne possède sur toutes que le pouvoir et les droits que la nature lui avait déjà donné sur ses enfants, dont elle le créa roi en le faisant père ».

³⁸⁷ François-Bernard BOYER-FONDFREDE, *Des avantages d'une constitution libérale*, Paris, Chez les marchands des nouveautés, 1814 : « Pour qu'une nation constituée en monarchie héréditaire fasse de grandes choses et soit puissante, il faut que le roi aime ses sujets comme un père aime ses enfants, et que le peuple aime son roi, comme un amant sa maîtresse ; du concours seul de ces deux sentiments résulte la prospérité générale ». Idée défendue encore par Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique, op. cit.* : « Quand les rois voient le cœur des peuples qui vient au-devant d'eux, ils sont cléments parce qu'ils se sentent forts ; et ils ménagent l'amour de leurs sujets parce que l'amour des sujets est l'appui du trône. Il s'établit alors entre le prince et le peuple un échange de sentiments dont la douceur rappelle au sein de la société l'intérieur de la famille. Les sujets, tout en murmurant contre le souverain, s'affligent encore de lui déplaire et le souverain frappe ses sujets d'une main légère, ainsi qu'un père châtie ses enfants ».

chinoise, habitué aux interventions publiques, tremble et bégaye devant son père³⁸⁸. Il est maintenu dans un état régressif dont sa femme se joue et que son fils constate avec consternation³⁸⁹. Englué dans une minorité qui semble ne jamais devoir prendre fin, Damien ne parvient pas à maîtriser sa propre autorité et ne remplit alors ni son rôle de mari, ni de père³⁹⁰. Sébastien Hauer, force dominatrice, empêche son fils de grandir et de prendre pleinement sa place dans la société³⁹¹. La puissance du père se mesure à l'impuissance du fils. La force de la démonstration consiste à ne pas accabler Hauer, conseiller d'Etat affable et courtois, des défauts d'un despote. Aucun soupçon d'abus ou d'arbitraire ne vient ternir son aura³⁹². C'est par la seule perspective de son fils, terrorisé et inhibé, que Pascal Bonitzer décrit l'Autorité. Une autorité naturelle par essence, qui n'a pas besoin d'être caricaturée pour être montrée et qui existe par elle-même. Une puissance qui sans recourir ni à la force, ni à la persuasion implique l'obéissance³⁹³.

Retranché au Conseil, forteresse des secrets de l'Etat³⁹⁴, le père est en outre inaccessible et son autorité est inatteignable³⁹⁵. Il œuvre dans un espace réservé, garantie de son existence légitime et de son autorité³⁹⁶. Nombre de barrières, visibles et invisibles se dressent ainsi entre Damien et Sébastien Hauer. Sans doute le portique de sécurité érigé dans le hall d'entrée du Palais-Royal constitue-t-il le plus efficace symbole d'une autorité protégée par

³⁸⁸ Crainte qui rappelle la *Lettre au père* de Frantz Kafka : « L'impossibilité d'avoir des relations pacifiques avec toi eut encore une autre conséquence, bien naturelle en vérité : je perdis l'usage de la parole (...) je pris une manière de parler saccadée et bégayante », Frantz KAFKA, *Lettre au père*, folio, Gallimard, 2014, p. 27-28.

³⁸⁹ La mère dénigre le père devant le fils en le renvoyant à sa propre position de fils : « Je sais que c'est un supplice pour toi de demander un service à ton père ». C'est l'enfant qui rééquilibre la situation et qui tente de rendre sa virilité à son père : « Maman, pourquoi tu gueules ? Papa te dit qu'il va le faire ».

³⁹⁰ « Pourquoi tu fais rien ? » lui lance sa femme au réveil dans une des premières scènes du film. La formule est à double sens ; elle reproche à Damien de ne pas agir en faveur de Zorica, mais aussi de ne rien faire pour la retenir alors qu'elle glisse lentement vers l'adultère.

³⁹¹ Ce dont il s'assure subtilement et non sans quelque perversité : « Sinon toi avec Vera, ça va ? »

³⁹² Car sinon, le pouvoir apparaît comme tyrannique : « Personne ne voit plus dans le souverain le père de l'Etat, et chacun y aperçoit un maître », Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, op. cit.

³⁹³ Ce qui correspond à l'essence même de l'autorité : « S'il faut vraiment définir l'autorité, alors ce doit être en l'opposant à la fois à la contrainte par force et à la persuasion par arguments », Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture*, Gallimard, 2006, p. 123.

³⁹⁴ Plus que toute autre institution, le Conseil d'Etat est le cœur secret du pouvoir : « Une de ses fonctions est de conseiller l'exécutif, de partager ses secrets », Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat*, op. cit., p. 58.

³⁹⁵ « L'autorité, érigée comme forme de gouvernement, suppose une distanciation entre le corps social et les organes décisionnels » : Denis ALLAND et Stéphane RIALS dir., *Dictionnaire de culture juridique*, op. cit., p. 112.

³⁹⁶ Bruno Latour évoque lui aussi dès l'avant-propos de son ouvrage, le secret qui caractérise le Conseil d'Etat : « Le droit n'a pas avec la clarté ni avec le savoir la même relation facile : il se peut que le secret lui soit nécessaire. Quel malheur, quelle bévue si l'enquêteur allait, par une volonté de savoir mal placée, mettre fin à l'obscurité indispensable au maintien d'une institution qui lui garantit, en fin de compte, son existence légitime », Bruno LATOUR, *La fabrique du droit, Une ethnographie du Conseil d'Etat*, op. cit., p. 8.

l'institution³⁹⁷. En effet, après s'être attardée sur la façade, la caméra est placée à l'intérieur afin de filmer l'arrivée de Damien au Conseil d'Etat. On ne voit encore rien du hall, si ce n'est la base des colonnes et, occupant tout l'écran, le portique, fourches caudines qu'il faut franchir en déclinant son identité et le motif de sa visite. Moins visibles, les usages internes à l'institution ne constituent pas moins d'utiles protections. Le service de l'Etat, priorité à laquelle nul ne songerait à se mesurer semble à lui seul justifier l'indisponibilité des conseillers³⁹⁸. Aussi Damien ne cesse-t-il de courir après ce père qu'il ne peut atteindre³⁹⁹, qui reporte ses rendez-vous, écourte un déjeuner, le reçoit entre deux portes, sans autre excuse que ses hautes responsabilités devant lesquelles tous doivent impérativement s'incliner⁴⁰⁰. Rien, pas même la programmation d'un dîner en famille, n'échappe aux contraintes, feintes ou réelles, de l'emploi du temps de Sébastien Hauer, qui trouve dans la consultation de son agenda la meilleure parade⁴⁰¹. L'homme public et le père sont ainsi confondus. Cantonné dans l'antichambre du pouvoir, Damien attend, espère une audience dont le maître seul orchestre le rythme. Enfin, on ne saurait minimiser la courtoisie, l'extrême politesse, qui règnent au Conseil et qui érigent aussi une infranchissable barrière destinée à tenir l'autorité à distance⁴⁰². L'onctuosité du verbe et des manières, le silence feutré des couloirs, qui contrastent étrangement avec la violence des situations concrètes que les conseillers sont amenés à trancher⁴⁰³, ne vise qu'à éviter les affrontements directs, à étouffer les éclats de voix. Au besoin, un jeune assistant roué aux usages du Conseil vient mettre fin à l'entrevue⁴⁰⁴. La détresse des individus, pas plus celle de Damien face à son père que celle de Zorica dont il plaide la cause n'atteignent

³⁹⁷ L'image récurrente du portique accompagnera d'ailleurs le parcours émancipateur de Damien.

³⁹⁸ Dialogue entre Damien et son père : « Malheureusement, je n'ai que 10 mn à te consacrer – Ben, on devait pas déjeuner ? - Service de l'Etat ! » et plus tard, « Papa, une minute. - Navré je n'ai pas cette minute ».

³⁹⁹ Jean-Pierre Bacri joue un personnage toujours essoufflé.

⁴⁰⁰ Tandis qu'il ne tient aucun compte de l'emploi du temps de son fils, lui fixant par texto - donc arbitrairement - un rendez-vous au moment précis que Damien lui avait signalé comme indisponible. Néanmoins soumis, ce dernier quitte plus tôt son travail pour se plier aux horaires de son père.

⁴⁰¹ Sébastien Hauer à son fils : « Viens dîner à la maison. Pas cette semaine, on a deux soirées... et non... la semaine d'après... ».

⁴⁰² Rachel VANNEUVILLE, « Le Conseil d'Etat au tournant du siècle, raison politique et conscience légale de la République », *op. cit.*, p. 97 et s : « Cette posture est indissociable d'une sociabilité où la courtoisie et l'affabilité des manières sont de rigueur : nul besoin que les hommes qui entrent au Conseil d'Etat partagent les mêmes convictions, les mœurs de l'institution sont un instrument de conciliation des différences, sorte de seconde nature que tous sont enjoins d'endosser ».

⁴⁰³ Une réalité rapidement saisie, comme une indiscretion, quand à travers une porte entrouverte, on perçoit les bribes d'un jugement dans une affaire de regroupement familial.

⁴⁰⁴ Un jeune assistant vient chercher le président pour l'informer que le rapporteur et l'assesseur sont dans le bureau. D'un ton on ne peut plus courtois, avec un bienveillant sourire, le père s'excuse : « Je suis désolé », puis presque affectueusement : « On s'appelle ? »

Sébastien Hauer, qui arbore en toute circonstance le même sourire affable⁴⁰⁵. Rien ne doit venir altérer le visage lisse qui sied à l'autorité du père-juge.

Si nul n'a accès aux méandres de sa pensée, au cheminement tortueux de son raisonnement, c'est parce que ses actes et ses décisions ne supportent pas la contradiction. Le père est infailible. Tel le Conseil d'Etat « creuset de probité et de science », « raison politique et conscience légale de la République⁴⁰⁶ », le père se dresse en arbitre incontestable, toujours à l'écart pour mieux se placer au-dessus des querelles et sauvegarder les libertés. Les compétences techniques autant que les vertus morales qu'on lui prête l'érigent naturellement en pacificateur. Le père, même incompris, est celui qui sait et qui, dès lors, ne saurait mal faire. A l'image du père de la psychanalyse, Sébastien Hauer qui par ses fonctions est étroitement associé à la production législative en amont⁴⁰⁷, de même qu'il exerce en aval le contrôle de la légalité⁴⁰⁸, incarne la Loi⁴⁰⁹. Une loi toute monarchique de surcroît, puisque la même autorité la produit et en contrôle l'application, puisque le Conseil d'Etat est à la fois juge et partie⁴¹⁰. C'est donc bien un pouvoir absolu, au sens historique du terme, que l'on prête à Hauer. Il est maître du droit puisqu'une simple intervention de sa part pourrait mettre un terme à la menace d'expulsion qui pèse sur Zorica. Si nul ne songe en la matière à la voie du recours légal, celle de l'excès de pouvoir par ailleurs brièvement évoquée à l'écran dans le cadre d'une autre affaire⁴¹¹, c'est que le pouvoir de Sébastien Hauer apparaît comme délié des lois ; c'est l'absolutisme du prince, garant d'un ordre dont il peut lui-même s'absoudre⁴¹². A travers le portrait de Sébastien Hauer se retrouvent les caractères de l'autorité légitime, ceux qui lui valent sa transcendance : le charisme, le savoir, la tradition.

En plaçant au cœur du Conseil d'Etat, ce père omnipotent, dominateur, inaccessible et infailible, Pascal Bonitzer représente la figure archétypale de l'Autorité drapée dans les attributs du pouvoir, et dont la force même tient au symbole. Paternité qui n'existe pas dans la réalité. On a dit déjà à quel point le Conseil d'Etat semblait retranché du monde.

⁴⁰⁵ « C'est très émouvant » ose-t-il en reposant le dossier que lui tend Damien.

⁴⁰⁶ Rachel VANNEUVILLE, « Le Conseil d'Etat au tournant du siècle, raison politique et conscience légale de la République », *op. cit.*, pp. 97 et s.

⁴⁰⁷ Chaque projet est entièrement disséqué en section avant d'être présenté au Parlement.

⁴⁰⁸ Il contrôle la légalité des textes et réprime les abus de l'administration.

⁴⁰⁹ Au lendemain de la Révolution, la loi est élevée au titre de concept transcendant ; elle est l'autorité.

⁴¹⁰ « Juge suprême, il contrôle, l'activité administrative grâce à un droit dont il est en grande partie créateur », Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*, p. 362.

⁴¹¹ L'affaire en cours traite d'un refus de visa dans le cadre d'un regroupement familial qui donne lieu à la condamnation de l'Etat.

⁴¹² « Dès lors la question pourquoi des lois, se traduit par pourquoi des pères ? » : Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6, op. cit.*, p. 148.

Pour mieux signifier encore la distance entre l'univers aseptisé de ce *pater* et la réalité, Pascal Bonitzer n'hésite pas à recourir aussi à d'autres indices, moins institutionnels. Cette paternité symbolique s'épanouit en effet dans un monde parfaitement désincarné, aux nourritures éthérées et aux pratiques sexuelles déroutantes. Sébastien Hauer salive avec jubilation à l'idée d'une délicieuse glace au thé, tandis que chez Zorica, on cuisine de la tête de veau ; et s'il aime à se faire « sucer les orteils » par un serveur japonais androgyne, on se laisse aller, dans la famille de Damien, à une sexualité pulsionnelle aux manières moins exotiques⁴¹³. Loin du visage mal rasé de Damien, de ses colères explosives et de son air bougon, père raté mais réel, le *pater* siège dans un monde théorique et sans chair. Sébastien Hauer fait figure de Référence fondatrice, tout à la fois paternelle et normative, garante de l'ordre symbolique articulé sur le principe généalogique. Pourtant dans ce décor figé aux relents passéistes, ne s'agit-il pas plutôt des vestiges d'une autorité dépassée ? Car dans la vie de Damien tout n'est que chaos, preuve d'une autorité qui a abdiqué et dont la légitimité s'effrite⁴¹⁴. Au point que bientôt, derrière cette paternité de façade Damien décèle l'autre visage du père.

Du père déchu au parricide

Au fil des rendez-vous ratés, la conscience de Damien s'éveille et son regard s'aiguise. Son univers symbolique vacille. Vient le temps des questionnements qui précède celui du basculement.

Ce sont d'abord les confidences à peine esquissées de sa mère, rencontrée dans les jardins du Palais-Royal qui alertent Damien sur l'homme réel qu'a été et qu'est encore son père. Dans une opposition traditionnelle, l'image maternelle contraste avec la figure du père et vise assurément à renforcer la démonstration⁴¹⁵. C'est une femme simple, accessible et disponible que Damien retrouve sur un banc, sous les fenêtres du Conseil d'Etat. En

⁴¹³ La simple dégustation d'huîtres chez Damien et sa femme Vera entraîne un couple de convives à séjourner dans la salle de bain de leurs hôtes au-delà du raisonnable.

⁴¹⁴ « Si la royauté n'est que l'extension et l'image de la paternité, il lui appartient de s'en attribuer les droits, mais aussi d'en réfléchir les devoirs. Or envers des enfants mineurs, et la minorité est l'état permanent de tout peuple Quel père s'attribuera le droit d'abdiquer son devoir ? », Marquis de VILLENEUVE-HAUTERIVE, *De l'agonie de la France. Examen de la situation morale, matérielle, politique de la monarchie française 1835-1838*, 1839.

⁴¹⁵ Françoise HERITIER, « Figures du père », *Revue des deux mondes*, mai 2001, p. 16-19 : « L'époque actuelle présente comme universel le modèle qui attribue la tendresse et la douceur à la mère, la force et l'autorité au père ». Cette très courte scène qui n'a attiré aucune remarque des critiques a pourtant une réelle importance, puisqu'elle replace le modèle du père dans une approche très classique, presque caricaturale aujourd'hui.

grand-mère attentive, elle a apporté un cadeau pour Noé, son petit-fils. La conversation est facile et affectueuse. Quand Damien s'étonne de la pérennité de leur couple, elle évoque l'amour fou de sa jeunesse, l'irrésistible séduction de Sébastien Hauer puis, avec une pointe de tristesse, une longue vie d'abnégation⁴¹⁶. Cette épouse délaissée pour des motifs souvent moins nobles que le service de l'Etat a dû, maintes fois, fermer les yeux. Le respectable conseiller d'Etat est à la ville un mari « épouvantable ». L'empathie que Damien éprouve alors pour sa mère qui lui livre, à mots couverts, sa frustration de femme, change imperceptiblement le regard qu'il porte sur son père. Derrière la figure paternelle, il voit aussi l'époux. Premier éclat dans le verni, ces confidences offrent inconsciemment à Damien l'accès à la sexualité de son père.

La découverte de l'homosexualité de Sébastien Hauer par son fils donne lieu à une scène remarquable, comique tout en étant touchante et crédible, qui doit beaucoup à l'interprétation tout en finesse des deux protagonistes. Ayant rejoint son père au restaurant japonais, Damien tente pour la nième fois de plaider la cause de Zorica. Tandis qu'il cherche ses mots et son souffle pour évoquer la menace de l'arrêté d'expulsion, il observe son père, dont les manières précieuses et le sourire extatique trahissent une excitation sans rapport avec le tragique de la situation décrite mais qui est vraisemblablement due à la présence sensuelle et familière du serveur. Stupéfait et amusé en même temps par ce manège, Damien ose : « Papa, tu es *gay* ? ». Sans se départir de sa belle assurance, ce conseiller d'Etat, qui n'entend l'histoire personnelle de Zorica qu'à travers le filtre des « Balkans⁴¹⁷ », esquive ; il a horreur des catégories. Peu importe d'ailleurs la réponse. Le mythe vient de s'effondrer. Suspect d'homosexualité le *pater* vient de perdre sa virilité symbolique et par suite de rendre - enfin ! - la sienne à son fils⁴¹⁸. Moins que la condamnation morale, c'est très précisément cette satisfaction émancipatrice qui apparaît à l'écran à travers le sourire, plus amusé que gêné, de Damien. Derrière le masque de l'autorité paternelle perce l'homme, dans son humanité et ses contradictions. Voyant dans son père un semblable et non plus un symbole, Damien n'a plus peur. Il peut enfin agir.

⁴¹⁶ La mère à Damien : « Quel homme épouvantable ! Tu ne sais pas comme j'ai été tolérante ».

⁴¹⁷ Sébastien Hauer lors d'une conversation avec Damien : « On en n'aura jamais fini avec les Balkans... au moins, la civilisation chinoise... »

⁴¹⁸ Ce que confirme une scène ultérieure au cours de laquelle, Damien qui, après une sérieuse cuite, s'éveille auprès du serveur asiatique, ami de son père, se montre terrorisé à l'idée qu'il aurait pu, même involontairement, avoir avec ce dernier une relation sexuelle. Damien : « Vous n'avez pas abusé de la situation ? » ; le serveur : « Je n'abuse jamais d'aucune situation monsieur » ; - « Ouf ! Et donc ? » - « Donc, je vous ai sucé les orteils ».

Dans une ultime tentative, car il est désormais fermement décidé à obtenir une réponse, il se présente une nouvelle fois au Conseil d'Etat. Rien n'a changé au Palais-Royal, si ce n'est la détermination de Damien qui tient au simple changement de regard qu'il porte sur son père⁴¹⁹ et qui l'incite à forcer les barrages. Ce qui était attribut de puissance est devenu simple élément d'un décorum suranné. Il contourne le portique de sécurité sans plus d'égard pour le portier, gravit l'escalier quatre à quatre, écarte les assistants et fait irruption dans la salle de réunion où se trouve son père, en plein travail. Devant les visages sidérés et inquiets, il n'hésite pas à interrompre la séance : « Messieurs, je vous demande de nous laisser seuls, il s'agit d'une urgence ! ». Devant tant d'assurance, Sébastien Hauer tente, dans une ultime parade, de déstabiliser son fils, par la colère d'abord, puis le mépris⁴²⁰. Mais Damien insiste pour que son père l'écoute cette fois. Celui-ci, démasqué dans ses faiblesses et son décor de pacotille n'a plus d'échappatoire. Sans se départir pourtant de son calme olympien, il entraîne Damien dans la bibliothèque et de là, gagne avec lui la salle d'assemblée par un passage secret. Pascal Bonitzer exploite alors avec pertinence le décor réel du Palais-Royal. Car le passage dérobé existe bel et bien. Il servira la métaphore cinématographique. Ce passage, emprunté avec le père, tient lieu de rite initiatique. Damien perce alors le mystère de l'autorité. C'est en égal cette fois qu'il se trouve face à son père, dans la salle de l'assemblée générale qui est aussi celle du Jugement ; et c'est là que Sébastien Hauer avoue son impuissance devant le dossier que lui tend Damien⁴²¹. Contrairement au pouvoir qu'on lui prête, il n'a pas les moyens d'aider Zorica. Il ne peut activer son réseau relationnel sans risque d'être déconsidéré⁴²². Tout ce que Damien avait pris jusque-là pour des marques de mépris qui lui étaient réservées, lui apparaît désormais comme autant de dérobades visant à éviter cet aveu d'impuissance. Sébastien Hauer ne détient qu'une autorité de façade ; il est un élément du décor, une marionnette dont un pouvoir plus puissant et beaucoup plus dissimulé, tire les ficelles.

⁴¹⁹ L'équilibre de la relation d'autorité est en effet fragile. Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture, op. cit.*, p. 123 : « La relation autoritaire entre celui qui commande et celui qui obéit ne repose ni sur une raison commune ni sur le pouvoir de celui qui commande, c'est la hiérarchie elle-même dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité et où les deux ont d'avance leur place fixée ».

⁴²⁰ Sébastien Hauer à Damien : « C'est quoi cet esclandre, tu crois qu'on peut entrer ici comme dans un moulin ? » ; puis se faisant plus paternel : « T'as une sale tête ! ».

⁴²¹ Damien : « Tu ne feras rien ? » ; Sébastien Hauer : « Parce qu'il n'y a rien à faire ! ».

⁴²² « Tu me demandes d'appeler Henri mais il se trouve qu'Henri a été trop sollicité, il oppose désormais une fin de non-recevoir à toutes les demandes... y compris celle de ses plus proches amis, parmi lesquels j'ai l'heur de me compter. Si j'insiste, je me déconsidérerais à ses yeux. ».

Ce pouvoir, réel mais invisible, est incarné par Henri Hortense, haut fonctionnaire élégant, puissant et énigmatique⁴²³. C'est lui, l'ami haut placé, que Sébastien Hauer refuse de contacter pour venir en aide à Zorica. Ayant emprunté le passage secret qui lui donne accès à la face cachée du pouvoir et de la paternité⁴²⁴, Damien décide de prendre directement rendez-vous avec « le grand homme » et lui téléphone.

Un autre monde dont les manières et l'environnement contrastent radicalement avec les lourdeurs du Conseil d'Etat s'ouvre à lui. Henri Hortense est étonnamment disponible. Rappelant à Damien qui s'excuse de l'importuner que « la phrase, *je n'ai pas le temps* (est un) signe infaillible de médiocrité absolue⁴²⁵ », et qu'il « a toujours le temps » pour le fils d'un vieil ami, il lui fixe rendez-vous dès le lendemain matin, dans ses bureaux au 18 place des Etats-Unis. C'est donc dans un immeuble cossu mais parfaitement anonyme que sévit Hortense. Ici, pas de plaque sur la porte, pas d'inscription en façade, pas de portique de sécurité. Une secrétaire haut perché sur ses talons Louboutin le conduit, à travers des couloirs clairs décorés d'œuvres d'art contemporain, jusqu'à la serre tropicale qui tient lieu de salle d'attente. Les manières d'Hortense et la tonalité même des conversations sont plus décontractées qu'au Conseil. Il ose la familiarité, la provocation. Hortense vient d'ailleurs très simplement à la rencontre de Damien et engage avec lui une conversation presque amicale. Se rendant prochainement en Chine, où « se décide le niveau de puissance mondiale », il est très intéressé par ce que ce spécialiste de l'Asie pourrait lui en dire. Flatté qu'on reconnaisse ainsi ses compétences et qu'on l'écoute, Damien se montre intarissable et propose à Hortense de lui remettre prochainement une note sur la question. Mais quand la conversation vient sur le cas de Zorica, un appel téléphonique opportun l'interrompt. Hortense met un terme à l'entretien ; le travail l'appelle. Ils n'auront parlé que de la Chine. On comprend alors en même temps que Damien, les vrais motifs de l'étonnante disponibilité d'Hortense.

Tous ces contrastes qui opposent le monde du Conseil d'Etat à l'univers d'Henri Hortense ne visent qu'à révéler ce qui distingue l'autorité institutionnelle du vrai pouvoir. Celui qui agit sans se montrer. La luxuriance raffinée des bureaux d'Henri Hortense est discrète.

⁴²³ Pour renforcer le côté énigmatique d'Henri Hortense, on entend d'abord la voix d'un personnage avant de le voir apparaître, à l'écran, de dos. On l'identifie, sans que son nom soit prononcé, par les initiales H. H. brodées sur sa chemise.

⁴²⁴ « Les dorures et l'ombre, le prestige et le mystère, le Conseil d'Etat, comme Janus, a deux visages... Percée dans un mur de la bibliothèque, une porte donne sur le saint des saints, la salle d'assemblée générale » : Eric ARNOULT et François MONNIER, *Le conseil d'Etat, Juger, conseiller, servir, op. cit.*, p. 47.

⁴²⁵ Formule qu'il attribue, non sans quelque cynisme de la part du réalisateur, à Sébastien Hauer : « Votre papa à une vieille formule... ».

Exclusivement réservée au bien-être de ce haut fonctionnaire, elle n'est nullement destinée à impressionner le public et ne constitue en rien une marque ostentatoire de puissance. Henri Hortense qui officie dans l'ombre mais à un niveau de « puissance mondiale » n'a pas besoin de la protection d'un bâtiment officiel ni de la légitimation d'un titre ou d'une fonction précisément identifiée. Tandis que Sébastien Hauer croule sous les ors et les marbres qui masquent son impuissance, Henri Hortense évolue, en plein cœur de Paris, dans un jardin exotique, qui évoque une forme de liberté et d'indépendance : celle d'un pouvoir qui ne s'embarrasse ni de formes, ni de traditions, ni de vestiges. Le rapport au temps qui oppose les deux figures du pouvoir, celle de Sébastien Hauer et celle d'Henri Hortense, révèle que si l'autorité du premier a besoin de la légitimation d'un long passé figé⁴²⁶, le pouvoir de l'autre en revanche dispose de l'avenir. Le vrai pouvoir a tout son temps, il est sûr de sa croissance⁴²⁷. Enfin, ce pouvoir se suffit à lui-même. Le seul espoir d'une faveur fonde l'allégeance dont il se nourrit. Il suscite l'obéissance et la soumission, non pour les services qu'il rend effectivement mais pour les bienfaits qu'on en attend. Dès lors, il se sert mais ne sert pas. C'est la cruelle leçon qu'en tire Damien. Pas un instant Hortense n'a eu l'intention de l'aider et encore moins de se soucier des « Balkans⁴²⁸ ». Il est parfaitement indifférent à la « misère du monde⁴²⁹ ». Il a en revanche besoin des compétences de Damien pour négocier des accords commerciaux avec la Chine. C'est là la seule cause de l'entretien, qui n'aura pas de contrepartie⁴³⁰. Si l'on se fie aux multiples allusions à leur affection⁴³¹ et surtout au surnom de « vieille cocotte » dont Henri Hortense affuble Sébastien Hauer, il existe entre les deux hommes

⁴²⁶ « Contrairement à notre concept d'une maturité orientée vers l'avenir, les Romains pensaient que la maturité était dirigée vers le passé. Si l'on veut rapporter cette attitude à l'ordre hiérarchique établi par l'autorité et se représenter cette hiérarchie dans l'image familière de la pyramide, c'est comme si la pyramide n'avait pas son sommet dans la hauteur d'un ciel situé au-dessus (ou, comme dans le christianisme, au-delà) de la terre, mais dans la profondeur d'un passé terrestre » : Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture*, Gallimard, 2006, p. 163.

⁴²⁷ Bertrand de JOUVENEL, *Du pouvoir, Histoire naturelle de sa croissance*, Genève, 1945 : « Le pouvoir est autorité et tend à plus d'autorité, il est puissance et tend à plus de puissance. Rien ne peut l'arrêter dans sa marche. Il reçoit le concours des volontés ambitieuses ».

⁴²⁸ Il utilise la même formule que Sébastien Hauer : « On n'en aura jamais fini avec les Balkans ».

⁴²⁹ Sébastien Hauer à Damien à propos d'Hortense : « Il ne peut plus, pour reprendre une formule célèbre et d'ailleurs assez mal citée, prendre sur lui toute la misère du monde ! ».

⁴³⁰ L'extrême courtoisie des échanges contraste avec la violence sourde de l'issue de l'entretien. Car Damien est remercié avec un sourire. Hortense ne prend pas le dossier, ne note même pas le nom, mais promet : « Je verrai ce que je peux faire ».

⁴³¹ Hortense à Damien : « Comment va le vieux singe ? Je parle de votre père, ne le prenez pas mal, c'est très affectueux de ma part » ; ou encore : « Sébastien ne parle que de vous ; il est très fier de vous... de votre spécialité... ».

une familiarité qui excède les mondanités de simples rapports professionnels⁴³². La relation amicale et intime qu'ils entretiennent, que le scénario prend soin de souligner à maintes reprises, sert à illustrer les rapports complexes de connivence qui unissent, au sommet de l'Etat, l'autorité institutionnelle et le pouvoir occulte. Les conseillers d'Etat sont puissants certes, mais leur pouvoir réel tient moins à leurs prestigieuses fonctions qu'à leur réseau relationnel⁴³³. Ils appartiennent à une catégorie dirigeante⁴³⁴, moins immédiatement visible et dont l'activité et l'influence sont plus diffuses⁴³⁵. En dépit du prestige de l'institution qu'il incarne, Sébastien Hauer est étroitement dépendant d'un réseau relationnel dont il tire en partie sa puissance. Ces liens très resserrés entre le Conseil d'Etat, la haute administration, le monde politique et le secteur privé, qu'incarne Hortense, relativisent non seulement la légendaire neutralité du Conseil mais aussi son excellence morale⁴³⁶. A mesure que Damien ouvre les yeux sur le véritable pouvoir de son père, le citoyen se questionne sur l'indépendance notoire du Conseil d'Etat.

Dès lors le titre énigmatique du film prend sens⁴³⁷. Chercher Hortense invite à un parcours initiatique et émancipateur, qui passe par la désacralisation du pouvoir institutionnel et la démystification de la figure paternelle. L'enjeu consiste à ne pas se laisser abuser par les signes manifestes du pouvoir mais à en chercher le véritable siège derrière les apparences. Les frontons des bâtiments publics les plus emblématiques, les institutions elles-mêmes servent parfois de leurres et dissimulent un pouvoir occulte, celui de l'homme de cabinet qui loin du faste officiel s'accommode mieux de l'ombre. De même que les attributs

⁴³² Il n'y a aucun doute sur la connaissance intime que les deux hommes ont de leur sexualité respective... le sobriquet de « vieille cocotte » dont Hortense gratifie Sébastien Hauer au téléphone est éloquent : « Allo Seb, vieille cocotte ! ».

⁴³³ « Le Conseil d'Etat est une élite administrative qui participe tant par ses fonctions officielles que par ses fonctions officieuses au pouvoir que la catégorie dirigeante des hauts fonctionnaires exerce sur la société » : Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*, p. 366.

⁴³⁴ Marie-Christine Kessler a démontré que le Conseil d'Etat n'appartient pas à une classe dirigeante unique mais qu'il est assurément « un groupe parmi d'autres, capable d'influencer le pouvoir politique ». Il entre dans la définition des catégories dirigeantes » : Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*

⁴³⁵ Raymond ARON, « Catégories dirigeantes ou classes dirigeantes ? », *Revue française de sociologie politique*, février 1965, p. 12 : « Les minorités qui occupent des positions ou accomplissent des fonctions telles, qu'elles ne peuvent pas ne pas avoir d'influence sur le gouvernement de la société ».

⁴³⁶ « De même l'existence de liaisons entre le Conseil d'Etat et le secteur économique privé peut paraître une marque de connivence entre technocrates publics et managers privés » : Marie-Christine KESSLER, *Le Conseil d'Etat, op. cit.*

⁴³⁷ La critique s'est en effet interrogée sur le sens de ce titre. Il rappelle assurément un poème de Rimbaud : « L'un des poèmes en prose les plus mystérieux de Rimbaud se termine dans les *Illuminations* par « Trouvez Hortense ». Longtemps les spécialistes ont glosé sur la personne ou l'entité qui se cachait derrière ce « Hortense ». On a parlé d'une amoureuse, de masturbation, d'homosexualité. Selon une découverte récente, l'explication serait plus simple. « Je vais voir Hortense serait tout simplement une façon déguisée dans la langue populaire des Ardennes, que Rimbaud connaissait bien, de dire « je vais aux cabinets » (www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/cherchez-hortense/). Pied de nez de Pascal Bonitzer aux hommes de cabinet ?

symboliques de la puissance paternelle n'abritent pas toujours la bonne autorité. C'est en partant à la rencontre d'Hortense que Damien perce aussi les secrets de son père. Atteint dans les attributs de sa paternité, à savoir sa virilité et son pouvoir effectif, Hauer choit de son piédestal et se trouve dès lors dépourvu de son autorité. Voyant désormais en lui une « vieille cocotte », homme de paille d'un pouvoir plus puissant et plus influent, il se libère de sa tutelle et se trouve lui-même.

L'image du père déchu, révélée par la rencontre d'Hortense, dresse également le constat d'échec de l'autorité traditionnelle qui se satisfait des bénéfices faciles d'une légitimité de façade mais qui a perdu, par négligence, l'effectivité de son pouvoir. L'Etat, pas plus que le père, ne jouent plus dans la société leur rôle de Référence qui consiste à articuler la différence des sexes et des générations. L'enchaînement générationnel fondé sur le principe généalogique donne à chacun sa place dans la famille, mais aussi dans la société. Or, le père et l'autorité publique, ici confondus, se montrent également incapables, dans l'espace public autant que dans l'espace privé, de préserver l'ordre symbolique dont ils sont garants. Ils n'assument plus la fonction parentale ; ce qui laisse place à une confusion générationnelle. C'est la raison pour laquelle la vie de Damien est un tel désordre, que personne n'y tient sa place ni son rôle ; que tout est transgression. Le film invite alors à penser la problématique de l'interdit : adolescence sans limite, adultère de la femme, homosexualité du père, irresponsabilité des parents. Face au chaos⁴³⁸, quand l'Etat n'est plus le garant du principe généalogique, ne reste, selon Pascal Bonitzer, que la révolte.

Comme fréquemment dans l'Histoire, la Révolution, qui est ici aussi la révolution intérieure d'un homme, se manifeste d'abord par une émeute de rue. A peine vient-il de quitter les bureaux d'Henri Hortense que Damien croise Zorica, cette jeune femme menacée d'expulsion qu'il n'a pas pu aider. Il lui avoue humblement son impuissance - il s'agit bien de cela -, tandis qu'elle lui confie que résignée, elle vient de s'engager dans un projet de mariage, censé mettre un terme à ses inquiétudes. Il est sur le point de la laisser partir quand il lui fait une étrange déclaration d'amour : « Aurore, cet enfant vous savez, j'aurais aimé vous le faire... Ben, au revoir et bon voyage ». Ce désir spontané et quasi inconscient de paternité qui pourrait passer pour le fantasme de quinquagénaire qui refuse de vieillir, constitue en fait l'expression de sa virilité retrouvée, qui trouve d'ailleurs l'occasion immédiate de se manifester. En effet, au moment même où il quitte Zorica-

⁴³⁸ L'impression de chaos est renforcée par la mise en scène (très critiquée) de Pascal Bonitzer qui raconte l'histoire en recourant à une succession de scénettes, dans l'ordre chronologique mais sans logique narrative, correspondant pourtant à l'éclatement de la vie de Damien.

Aurore, une patrouille de police procède, dans la rue, à un contrôle d'identité. Pour faire diversion et protéger la fuite de son amie, Damien provoque les forces de l'ordre, crée le scandale et se fait embarquer. Zorica a disparu. Cet acte de rébellion civique, généreux bien que peu risqué au demeurant compte tenu du statut social de Damien, a pleinement engagé ce dernier. C'est un homme en état de choc mais profondément transformé qui ressort du commissariat quelques heures plus tard. La coïncidence n'est pas fortuite. Seule la démystification de la figure paternelle qu'a permise la rencontre avec Hortense a pu provoquer le réveil de la conscience civique de Damien. La désobéissance civile constitue alors la première manifestation de cette émancipation. Damien n'est plus assujéti puisqu'il a perçu les failles du pouvoir ; le citoyen qu'il est devenu peut alors procéder symboliquement à l'élimination de ce père en qui il ne croit plus et de son autorité aliénante : c'est le meurtre annoncé du père.

Damien se rend une dernière fois au Conseil d'Etat. On le retrouve cette fois assis dans le bureau de son père. Le lieu est exigü, décati, à l'image du père qui a perdu sa prestance. C'est un vieillard fatigué, portant un appareil auditif et pleurant sa récente rupture amoureuse, qui reçoit son fils. La caméra s'attarde sur les objets du décor : une pendule, un buste, des livres et un vase qui pourrait être une urne funéraire, et évoquent un passé révolu, le temps qui passe et la mort prochaine. Le rapport de force s'est inversé⁴³⁹. Pourtant, se rattachant désespérément aux vestiges de son image, le père tente : « Qu'est-ce que je peux faire pour toi ? ». Damien recourt à une métaphore ; celle d'un tramway bondé qui exige, chaque fois qu'un nouveau passager monte, qu'un autre soit expulsé. Face à Sébastien Hauer qui fait mine de ne pas entendre, il insiste, posant alors une arme sur le bureau : « Tu me demandes ce que tu peux faire pour moi. Ma réponse : disparaître ! ». Il exprime par-là cette loi anthropologique, rappelée par le mythe d'Œdipe, selon laquelle les pères doivent céder la place aux fils, afin qu'ils deviennent pères à leur tour⁴⁴⁰. Le pragmatisme romain, dans sa conception toute politique de la famille avait traduit très rigoureusement cette exigence, en instituant en droit, une *patria potestas* viagère. Seule la mort du *pater* libérait le fils de la *potestas*, l'investissait des biens paternels et le faisait accéder à son tour à ce statut. Peu importe que cet homme ait fondé une famille et soit déjà

⁴³⁹ Yan THOMAS, « *Parricidium*. I. Le père, la famille et la cité (La lex Pompeia et le système des poursuites publiques) », p. 689 in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité*, 1981, volume 93-2 : « Sous-jacent à cet imaginaire du parricide, se dessine le thème du conflit de générations tel qu'il s'exprime à Rome éthiquement et juridiquement, dans l'inversion du rapport normal entre le père et le fils ».

⁴⁴⁰ Ce que le fils de Damien a déjà compris, quand il menace : « Et si tu m'emmènes me faire coupe les cheveux chez eux, je te tue ».

père, tant que son *pater* restait vivant, il restait in *patria potestate*. Dans ce contexte le parricide constituait le seul moyen de résoudre le conflit des générations où le statut de fils oscille entre la liberté du citoyen et la sujétion de *l'in potestate*. Yan Thomas a montré ce lien particulier entre la puissance paternelle et la mort qu'avaient instauré le droit et la culture patriarcale romains⁴⁴¹. De même qu'il a établi la nature politique plus que parentale du *parricidium*⁴⁴². Phénomène qui trouve encore ses prolongements dans l'identification du régicide au parricide dans l'Ancienne France⁴⁴³.

Attestant de la rémanence de cette souveraineté archaïque, Sébastien Hauer figure emblématique du *pater familias* romain, se comporte comme tel et ne laisse pas à son fils d'autre issue que le parricide qui peut désormais n'être que symbolique mais reste une étape obligée. C'est l'enjeu du conflit œdipien ; et c'est précisément ce que le film met en scène. En pénétrant une dernière fois au Conseil d'Etat, Damien, fils devenu rebelle, est armé au propre comme au figuré pour une ultime confrontation avec son père. Un dialogue lapidaire évoque alors l'inversion des rôles. Voyant l'arme que Damien a introduite au Palais Royal, Sébastien Hauer s'étonne : « On t'a laissé entrer avec ça ? ». Question à laquelle Damien répond : « Je ne passe plus les portiques ». Ainsi rien ne peut s'opposer au cours des générations. Les constructions institutionnelles ont pu, comme autant de protections, retarder l'échéance. Mais Sébastien Hauer ne peut échapper à son destin. Le père doit mourir ; il doit mourir symboliquement. « C'est écrit dans son rôle »

⁴⁴¹ Yan THOMAS, « La peur des pères et la violence des fils : images rhétoriques et normes du droit », *Droit et cultures*, 1982, n° 4, p. 19 : « Il est indispensable en revanche de comprendre que le modèle de la famille romaine est suspendu à cette prérogative symbolique ; que l'idée d'un acte ultime et sans appel de souveraineté domestique assure la cohérence d'un droit familial construit sur la notion de pouvoir *potestas* ; que ce pouvoir est menacé, et ne peut pas ne pas se représenter comme tel. Toute majesté implique le crime de lèse-majesté ; la réflexion romaine sur la notion de *maiestas* est née d'une casuistique du *crimen maiestatis*. Pour la même raison, la *patria potestas* est inséparable du *parricidium* ». V. aussi de manière plus générale : « *Vitae necisque potestas*, Le père, la cité, la mort », *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), Rome, Ecole française de Rome, 1984, p. 499-548, (Publications de l'Ecole française de Rome, 79).

⁴⁴² Yan THOMAS, « *Parricidium*. I. Le père, la famille et la cité », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité, op. cit.* : « Comme on le verra, le champ du pouvoir se prête beaucoup mieux à la notion de parricide que le champ de la parenté », p. 652 ; « Sans cette vision d'ensemble articulée sur les grandes lignes d'opposition que laissent apparaître les codes moraux et les normes juridiques, on n'a aucune chance de comprendre cette notion criminelle et derrière, la notion complexe de représentations et d'attitudes qui s'investissent dans les textes où l'on nous dit qu'un fils a tué son père », p. 647.

⁴⁴³ A deux reprises, *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert identifie le régicide au parricide. D'une part, dans l'article « lèse-majesté (jurisprudence) » d'Antoine Gaspard Boucher d'Argis : « Celui qui ose attenter à la personne du roi est traité de parricide parce que les rois sont considérés comme des pères communs de leurs peuples », vol. 19, p. 864 ; d'autre part, dans l'article « Parricide (jurisprudence) » du chevalier de Jaucourt : « On qualifie pareillement de parricide tout attentat commis sur le personne du roi parce que le souverain est regardé comme le père de ses peuples », vol. 24, p. 812.

écrit Pierre Legendre⁴⁴⁴ dans une lecture « cinématographique » du droit qui trouve ici son illustration.

En posant la rébellion civique comme préalable à l'acte final d'émancipation, en situant le meurtre symbolique du père au cœur du Conseil d'Etat, Pascal Bonitzer restitue au parricide toute sa dimension politique⁴⁴⁵. Symétrique de la *patria potestas*, loin de n'être qu'un crime familial relevant de l'homicide, il appartient, comme « transgression fondamentale, qui met en cause l'ordre des pouvoirs plus que le lien du sang ⁴⁴⁶», au genre des crimes contre l'autorité. Ce parricide symbolique renvoie à une référence idéologique qui joue du modèle paternel comme paradigme et fondement du pouvoir. En sortant du Conseil d'Etat, Damien rejoint Zorica, sans doute pour lui faire un enfant.

Par sa révolte, le fils devient père à son tour. Le propos filmique est sur ce point d'une étonnante limpidité. Le message de Pascal Bonitzer est tout à la fois politique et familial. Il nous dit que, dépourvue des attributs du pouvoir dans lesquels elle persiste encore à se draper, la paternité institutionnelle apparaît bien faillible et que le parricide reste encore le passage obligé de la Révolution, qu'elle soit individuelle, politique ou sociale⁴⁴⁷. Il contribue à sa manière à la réflexion contemporaine relative à la « crise de l'autorité » dont certains ont annoncé la fin⁴⁴⁸. Révélant au contraire la permanence des anciens *habitus* mentaux, il invite non pas à rejeter l'autorité, mais à chercher, loin des modèles institutionnels érodés, tels le père ou le Conseil d'Etat, le siège d'une autorité bienveillante. Bien que le concept ait été dévoyé par les hommes qui en étaient investis, il importe de renouer avec la bonne autorité qui libère au lieu d'aliéner. Une autorité qui ne se montre pas mais qui, toujours présente veille et accompagne... telle la silhouette à peine esquissée du vieux chinois⁴⁴⁹, nouvelle figure paternelle qui, en retrait, suit du

⁴⁴⁴ « Cela veut dire que l'issue du conflit œdipien est structurellement agencée et sue par avance : le père doit mourir symboliquement ; il doit mourir comme fils narcissique, cela est prévu dans son rôle » : Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, leçon 6, op. cit.*, p. 207.

⁴⁴⁵ On rappelle que le personnage interprété par Jean-Pierre Bacri s'appelle Damien, ce qui peut s'entendre comme une allusion à l'attentat contre Louis XV, perpétré par Robert-François Damiens, déclaré « dûment atteint et convaincu du crime de parricide par lui commis sur la personne du roi ».

⁴⁴⁶ Yan THOMAS, « *Parricidium*. I. Le père, la famille et la cité », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité, op. cit.*

⁴⁴⁷ Le parricide fondateur et libérateur de notre Révolution française ne nous a pas appris autre chose. Sur ce point V. Michael WALZER, *Régicide et Révolution, le procès de Louis XVI*, Payot, 1989.

⁴⁴⁸ « Car c'est à mon avis le fait que l'autorité a disparu du monde moderne qui nous incite et nous fonde à soulever cette question » : Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture, op. cit.*, p. 121.

⁴⁴⁹ Damien confie à Zorica sa passion pour la Chine : « Avant je n'existais pas. Puis brusquement le ciel s'est dégagé et il y avait ce vieux chinois immobile, en bleu, qui regardait... qu'est-ce qu'il regardait ? Qu'est-ce qu'il voyait que je ne voyais pas, que je n'ai jamais su voir ? Un jour peut-être je le retrouverai et alors là, je comprendrais tout. ».

regard Damien et Aurore sur le quai de la gare où ils viennent de se retrouver, au moment où ils s'engagent dans une nouvelle vie.

Familles immigrées et modèles alternatifs de vie de famille dans le cinéma européen⁴⁵⁰

Daniela BERGHAHN

Professeur au département Media Arts

Royal Holloway, Université de Londres

A l'ère de la mondialisation et d'une mobilité transnationale plus importante, la famille immigrée ou diasporique est de plus en plus portée à l'écran – mais ce thème a été négligé dans les études cinématographiques. Alors qu'il existe un grand nombre d'études sur la représentation de la famille à l'écran dans le cinéma hollywoodien, la famille dans le cinéma européen a reçu peu d'attention de la part des universitaires⁴⁵¹. Ce chapitre a

⁴⁵⁰ Ce chapitre est tiré d'une recherche sur « *The Diasporic Family in Cinema* » (La diaspora familiale au cinéma), généreusement financée par les « *Arts and Humanities Research Council* » (Conseil de recherche pour les arts et les humanités) de Grande-Bretagne. Pour plus de détails sur ce projet voir www.farflungfamilies.net

Le titre original de l'article est : « *Immigrant Families and Alternative Models of Family Life in European Cinema* ». L'ensemble fut traduit par Brigitte BASTIAT et Frank HEALY.

⁴⁵¹ Il existe un nombre significatif de travaux consacrés à la représentation de la famille (en général blanche et américaine) dans le cinéma hollywoodien : Mike CHOPRA-GANT, *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family, and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London, I. B. Tauris, 2006 ; Sarah HARWOOD, *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997 ; Murray POMERANCE (ed.), *A Family Affair: Cinema Calls Home*, London, Wallflower Press, 2008 ; Elizabeth G. TRAUBE, *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies*, San Francisco and Oxford, Westview Press, 1992 ; Tony WILLIAMS, *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, Cranbury, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1996. Concernant les familles indiennes dans le cinéma populaire en hindi, V. Rachel DWYER, *All You Want is Money, All You Need is Love: Sexuality and Romance in Modern India*, London and New York, Cassell, 2000 ; Sangita GOPAL, *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011; Patricia UBEROI, *Freedom and Destiny: Gender, Family, and Popular Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2006. La construction culturelle de la maternité et de la figure de la mère dans le cinéma hollywoodien, V. Lucy FISCHER, *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1996 et surtout dans les mélodrames (maternels) et les films de femmes : Mary Ann DOANE, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 ; Christine GLEDHILL (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, 1987 ; Ann E. KAPLAN, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London and New York, Routledge, 1992 - a évidemment exercé une plus grande fascination sur les chercheurs/ses en cinéma (féministes) que la figure du père. Jusqu'à présent, Stella BRUZZI, *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London, BFI Publishing, 2005 et Gershon REITER, *Fathers and Sons in Cinema*, Jefferson, NC, McFarlane, 2008, demeurent les seules investigations de la période de l'après-guerre à Hollywood. Par ailleurs, les enfants ont suscité plus d'intérêt comme en témoignent ces trois ouvrages publiés récemment : Emma WILSON, *Cinema's Missing Children*, London,

pour but de compléter la recherche existante sur la famille au cinéma en analysant la représentation filmique des familles immigrées dans le cinéma européen contemporain, en particulier dans le cinéma germano-turc, anglo-asiatique et franco-maghrébin. Il est basé sur le postulat que la parenté est une question universelle mais que ses structures et systèmes de valeurs et de croyance sont culturellement spécifiques et que ceci justifie une approche comparatiste.

L'idée qui sera proposée ici est que les films sur les familles immigrées cristallisent une réaction émotionnellement ambivalente face à la diversité ethnique croissante des familles en Occident. Construites comme étant l'Autre/Autruï à cause de leurs ethnicité, langue, religion et diverses structures de parenté, les familles immigrées sont fréquemment perçues comme une menace pour la cohésion sociale des sociétés occidentales. En même temps, elles incarnent un désir nostalgique lié à la famille traditionnelle, imaginée en termes de liens de parenté élargis et de valeurs familiales supérieures. En confirmant ou en questionnant ces images médiatiques très courantes, les films sur les familles ethniques minoritaires contribuent beaucoup aux débats socio-politiques et juridiques plus larges à propos de l'immigration, la citoyenneté, la diversité ethnique et le succès ou l'échec du multiculturalisme. Trois films récents qui traitent de valeurs et structures familiales alternatives illustreront ceci : le mélodrame familial germano-turc *Die Fremde/When We Leave* de Feo Aladağ⁴⁵² qui aborde la question brûlante des meurtres de femmes pour sauver l'honneur ; la comédie anglo-asiatique *West is West* d'Andy De Emmony⁴⁵³ qui présente une famille élargie et translocale basée dans le Pakistan rural et à Salford au nord

Wallflower 2003 ; Vicky LEBEAU, *Childhood and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008 ; Karen LURY, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, London, I. B. Tauris 2010. Ces études sur les enfants au cinéma dépassent le cadre d'Hollywood en prenant des exemples dans le cinéma européen et mondial. Un nombre d'essais publiés ces dernières années incluant Margit FRÖHLICH, Reinhard MIDDEL et Karsten VISARIUS (eds.), *Family Affairs: Ansichten der Familie im Film*, Marburg, Schüren Verlag, 2004 ; « Portraits de famille », *CinémAction*, dirigé par Marion POIRSON-DECHONNE, 2009 ; Marie-Claire BARNET et Edward WELCH (eds.), *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, Rodopi, 2007, portent à notre connaissance des portraits de famille dans le cinéma européen. Ces derniers, ainsi que *A Family Affair: Cinema Calls Home* dirigé par Murray POMERANCE, London : Wallflower Press, 2008, s'intéressant principalement aux portraits de famille dans le cinéma hollywoodien contemporain, atteste d'une fascination croissante pour la famille à une époque où celle-ci est considérée comme menacée. L'anthologie de Patricia PISTERS et Wim STAAT, *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005 explore l'impact de la mondialisation et des rencontres interculturelles sur la famille alors que *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013) de l'auteur de ces lignes est le premier ouvrage qui analyse la représentation à l'écran des Britanniques noirs et asiatiques, des Maghrébins français et des familles germano-turques.

⁴⁵² *Die Fremde/When We Leave/L'étrangère*, Feo ALADAĞ (Allemagne, 2010).

⁴⁵³ *West is West*, Andy De EMMONY (Grande-Bretagne, 2010).

de l'Angleterre⁴⁵⁴, et le portrait d'une « famille patchwork » (recomposée) franco-maghrébine d'Abdellatif Kechiche dans *La graine et le mulet*⁴⁵⁵ faisant valoir l'argument que les liens familiaux choisis ont plus de valeur que les liens du sang⁴⁵⁶.

Cependant, avant d'analyser ces films, il peut être intéressant de les contextualiser en s'interrogeant sur les facteurs socio-historiques ayant contribué à la place de plus en plus prépondérante à l'écran - ces dix ou quinze dernières années - des familles immigrées. L'émigration et le regroupement familial sont d'une importance cruciale non seulement pour la formation et l'établissement de communautés immigrées, mais également pour le développement d'un cinéma relatif à l'immigration et à la diaspora en Grande-Bretagne, France et Allemagne. Quand, après la Deuxième guerre mondiale, la pénurie de main d'œuvre a mis en danger la croissance économique, beaucoup de pays d'Europe occidentale et du nord ont activement recruté des travailleurs immigrés, en majorité des hommes célibataires, sensés rester quelques années puis retourner dans leur pays d'origine⁴⁵⁷. L'Allemagne de l'ouest a recruté des *Gastarbeiter* (littéralement des « travailleurs invités », euphémisme utilisé dans les premiers temps de l'immigration) venus d'Italie, d'Espagne, de Grèce, de Turquie, du Portugal et de l'ex-Yougoslavie⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ Le terme « translocal » fait référence à une famille qui connaît deux cultures locales mais qui n'est pas forcément enracinée dans ces deux cultures. Par exemple, une partie de la famille de George Khan et de sa famille élargie vit dans un quartier ouvrier blanc de Salford, au nord de l'Angleterre, alors que son autre famille habite dans un village éloigné du Pakistan rural ; cependant il y a un fil reliant les différentes nations, cultures and continents. Contrairement au terme « transnational » qui est plus courant, « translocal » met en avant l'importance d'une localité particulière (selon la définition d'Arjun APPADURAI, V. *infra* note 478), ainsi que la culture matérielle de la vie quotidienne, considérée comme étant plus importante que le fait d'appartenir à un Etat-Nation particulier.

⁴⁵⁵ (France, 2007).

⁴⁵⁶ Les termes de « famille patchwork », qui n'ont pas encore fait leur entrée dans le dictionnaire *Oxford English Dictionary*, sont récemment devenus usuels (surtout dans les pays germanophones) et se réfèrent à un type de famille dans laquelle au moins un des partenaires amène un enfant issu d'une relation précédente.

⁴⁵⁷ Parmi la littérature importante consacrée à l'immigration de l'après-guerre en Europe, ces ouvrages se sont révélés particulièrement utiles : Stephen CASTLES et Mark J. MILLER, *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World* (4^{ème} éd.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 ; Anthony FIELDING, « Migrations, institutions and politics: the evolution of European migration policies », p. 40-62 in Russell KING (ed.), *Mass Migrations in Europe: The Legacy and the Future*, London: Belhaven, 1993 ; Robin COHEN, *Global Diasporas: An Introduction* (2^{nde} éd.), London and New York, Routledge, 2008 ; Deniz GÖKTÜRK, David GRAMLING et Anton KAES (eds), *Germany in Transit: Nation and Migration 1995-2005*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2007 ; Randall HANSEN, *Citizenship and Immigration in Post-war Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Alec G. HARGREAVES, *Multi-Ethnic France: Immigration, Politics, Culture and Society* (2^{nde} éd.), New York and London, Routledge, 2007 ; David HORROCKS et Eva KOLINSKY (eds), *Turkish Culture in German Society Today*, Providence, RI, and Oxford: Berghahn, 1996 ; Russell KING (ed.), *Mass Migrations in Europe: The Legacy and the Future*, London, Belhaven, 1993.

⁴⁵⁸ La République Fédérale d'Allemagne a signé une série d'accords intergouvernementaux qui régulaient le recrutement de main d'œuvre à court-terme entre 1955 et 1968. Cette brève enquête historique se concentre sur la République Fédérale, ou Allemagne de l'Ouest, plutôt que sur République Démocratique Allemande

Quant au Royaume-Uni et à la France, ils recrutèrent activement des travailleurs du sud de l'Europe, la majorité de leurs immigrés venant d'ailleurs de leurs anciennes colonies. Dans le cas de la France, cela incluait ceux venus du Maghreb (Algérie, Tunisie et Maroc) et, dans le cas du Royaume-Uni, de la Jamaïque et d'autres îles des Caraïbes, ainsi que d'Inde et du Pakistan⁴⁵⁹. A bien des égards, leur situation était favorable comparée à celle des travailleurs invités en Allemagne ; non seulement ils avaient développé une familiarité et des affinités culturelles avec les centres métropolitains du fait d'avoir vécu sous un régime colonial, mais ils jouissaient aussi d'un accès privilégié à certains droits civiques, politiques et juridiques. C'est ainsi que beaucoup d'immigrés des colonies emmenaient leur famille avec eux dès le début et prévoyaient un séjour à moyen ou long-terme dans le pays d'immigration⁴⁶⁰. A la suite du ralentissement économique du milieu des années 1970⁴⁶¹, la première vague d'immigration dans ces trois pays s'est arrêtée et le regroupement familial (l'immigration en chaîne des enfants, parents, épouses et autres parents, et l'immigration par mariage) est depuis devenu la forme la plus importante d'immigration légale et le prérequis pour la formation de diasporas, à savoir des communautés immigrées qui se sont installées et ont créé de nouveaux foyers dans ces pays.

(Allemagne de l'Est), où les modèles d'immigration étaient différents. Dans le but de compenser l'exode massif de sa main d'œuvre vers l'ouest (estimé à un chiffre allant de 10 000 à 20 000 résidents d'Allemagne de l'Est par mois) avant la construction du mur de Berlin le 13 août 1961, l'Allemagne de l'Est a recruté des travailleurs contractuels issus des pays frères socialistes, notamment de Pologne, Hongrie, Mozambique, Cuba, Vietnam du Nord et Angola, entre autres. L'immigration vers la RDA s'effectuait à une bien plus petite échelle et, bien que accueillis dans la presse comme étant des « amis socialistes » et des invités étrangers, les contractuels vivaient en réalité séparés des citoyens de la RDA dans des logements construits exprès et appartenant à l'usine. Une rotation de principe de trois à cinq ans était appliquée et le regroupement familial n'était pas envisagé par la politique d'immigration de la RDA. Après la réunification allemande en 1990, les « amis socialistes » vivant encore dans les nouveaux états fédérés furent encore moins les bienvenus, confrontés au chômage, à la suspension prématurée de leur carte de séjour et à une xénophobie violente : V. Deniz GÖKTÜRK, David GRAMLING et Anton KAES (eds), *Germany in Transit: Nation and Migration 1995-2005*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2007, p. 65-103 ; www.migration-online.de

⁴⁵⁹ L'Algérie a obtenu son indépendance après la guerre d'indépendance en 1962 et, comparé aux immigrés du Maroc et de la Tunisie, pays ayant été décolonisés dans les années 1950, on a accordé aux Algériens un statut unique en ce qui concerne l'immigration (V. Alec G. HARGREAVES, *Multi-Ethnic France: Immigration, Politics, Culture and Society* (2ème éd.), New York and London: Routledge, 2007 ; Stephen CASTLES et Mark J. MILLER, *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World* (4ème éd.), Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Après le départ du gouvernement britannique d'Inde en 1947, le pays a été divisé en République d'Inde laïque et en état musulman du Pakistan. La Jamaïque, Trinidad et Tobago ont obtenu leur indépendance du Royaume-Uni en 1962.

⁴⁶⁰ Anthony FIELDING, « Migrations, institutions and politics: the evolution of European migration policies », p. 40-62 in Russell KING (ed.), *Mass Migrations in Europe: The Legacy and the Future*, London, Belhaven, 1993.

⁴⁶¹ Le ralentissement économique était largement dû à la guerre au Moyen-Orient de 1973 et à l'augmentation brutale du prix du pétrole.

Le regroupement familial n'a pas seulement changé l'ampleur de l'immigration (avec davantage d'immigrés puisque l'immigration de première génération n'était plus une option), mais aussi toute sa dynamique avec les sociétés d'accueil. L'arrivée des familles signifiait que les immigrés s'installaient de manière permanente (ou du moins aspiraient à le faire) et peu à peu s'intégraient dans le tissu social des pays d'accueil. Le documentaire en trois parties de Yamina Benguigui *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin*⁴⁶² et le film de fiction de Yasemin Samdereli *Almanya, Willkommen in Deutschland*⁴⁶³ retracent de façon exemplaire cette transformation allant de l'existence soumise à la ségrégation de travailleurs immigrés, vivant dans des hôtels rustiques bondés, à l'arrivée de leur femme et enfants puis de l'intégration graduelle de ces familles⁴⁶⁴. On sent leur présence dans tous les aspects de la vie. Ils ont transformé le visage de nos villes, créant ce que Doreen Massey désigne avec sa célèbre formule « *global sense of place* » (un sentiment mondialisé du lieu) dans des quartiers multiethniques urbains⁴⁶⁵ ; ils ont enrichi la culture matérielle de notre vie quotidienne en introduisant une nourriture et une mode ethniques ; et le plus important encore dans le contexte actuel, c'est qu'ils ont revigoré les arts, la littérature et le cinéma.

L'émergence d'un cinéma d'immigrés et diasporique en Europe et, surtout, l'accession à une place de premier plan des familles immigrées à l'écran sont inextricablement liées à l'histoire sociale de l'immigration de l'après-guerre et à la législation européenne sur le regroupement familial. L'arrivée à la majorité de la deuxième génération qui est née et/ou a été élevée dans le pays d'accueil a, tour à tour, conduit au développement d'une culture cinématographique dynamique sur la diaspora depuis environ le milieu des années 1980. Il existe des films plus anciens sur les immigrés, mais ceux-ci n'atteignaient pas la masse critique et, en général, choisissaient une approche totalisante et homogénéisante pour représenter les minorités ethniques. C'est seulement quand les enfants des immigrés de l'après-guerre ont eu l'accès et le contrôle de leur propre image qu'ils ont commencé à combattre cette représentation de leur identité en remplaçant ces images négatives et

⁴⁶² *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin/Immigrant Memories*, Yamina BENGUIGUI (France, 1997).

⁴⁶³ *Almanya - Willkommen in Deutschland/Almanya, Bienvenue en Allemagne*, Yasemin SAMDERELI (Allemagne, 2011).

⁴⁶⁴ Pour une analyse détaillée de ces films, V. Daniela BERGHAIN et Claudia STERNBERG (eds), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, spéc. p. 1 ; p. 69-75 ; p. 86-94.

⁴⁶⁵ Doreen MASSEY, *Space, Place, Gender*, Cambridge, Polity, 1994.

réductrices par des images positives, plus complexes et plus nuancées⁴⁶⁶. Dans le contexte de ce volume dont le titre est *La famille au cinéma*, le plus important est qu'ils ont porté des familles immigrées à l'écran et remis en question notre compréhension de ce qui constitue une famille en représentant des structures et des valeurs familiales alternatives qui ne sont pas facilement réconciliables avec le modèle hégémonique de la famille nucléaire.

When We Leave/L'étrangère: (mélo)drame sur un crime d'honneur

When We Leave, écrit et tourné par la réalisatrice autrichienne Feo Aladağ, est centré sur la question brûlante d'un crime d'honneur commis dans une famille germano-turque⁴⁶⁷. Le film raconte l'histoire d'Umay qui, après un avortement clandestin et la maltraitance (violente) de la part de son mari, s'enfuit de chez elle et de sa famille élargie à Istanbul, emmenant avec elle son jeune fils Cem. Quand elle se présente à la porte de ses parents à Berlin, Umay ne reçoit pas l'accueil chaleureux qu'elle avait espéré. Ses parents, Kader and Halyme, montrent peu d'empathie et insistent sur le fait qu'une épouse doit rester avec son mari. « Aujourd'hui il te bat, demain il te caresse », dit le père d'Umay. Tant qu'à Cem, un fils appartient à son père, quoi qu'il advienne ! Néanmoins, Kader and Halyme sont déchirés entre leur amour pour Umay et le code d'honneur traditionnel qu'ils ne réussissent pas à remettre en question de façon fondamentale. En découvrant que ses parents ont l'intention de faire se retrouver Cem et son père en Turquie, Umay s'échappe de sa famille et cherche un abri dans un refuge pour femmes. Peu à peu elle se construit une nouvelle vie en travaillant dans une cantine dirigée par une femme turque à l'esprit ouvert, en suivant des cours du soir et en commençant une histoire d'amour avec un Allemand.

Kader, confronté au dilemme moral face au style de vie occidental et au comportement supposé déshonorant d'Umay, ne parvient pas à remettre en cause l'inégalité entre

⁴⁶⁶ V. Daniela BERGHAHN et Claudia STERNBERG, « Locating migrant and diasporic cinema in contemporary Europe », p. 12-49 in Daniela BERGHAHN et Claudia STERNBERG (eds), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

⁴⁶⁷ Le nom de famille turque de la réalisatrice vient du fait qu'elle est mariée avec le réalisateur Züli ALADAG.

hommes et femmes. Son incapacité à rejeter les rituels archaïques qui le forcent à mettre à mort sa propre fille et a ainsi changer le cours des événements font de Kader une victime et un coupable déchiré émotionnellement. Il charge son plus jeune fils Acar de tuer Umay⁴⁶⁸, mais quand Acar est incapable de remplir sa mission, son fils aîné Mehmet prend le relai et poignarde accidentellement Cem le petit garçon au lieu d'Umay.

L'intrigue est librement inspirée d'un vrai crime d'honneur qui a fait les gros titres de la presse allemande en 2005, quand Hatun Sürücü, une femme turque de vingt-trois ans vivant à Berlin, a été abattue par un de ses frères. Son désir d'indépendance, son refus de porter le voile et sa soi-disant promiscuité étaient perçus comme une atteinte à l'honneur de la famille turco-germanique. « Dès le début, même avant que l'agresseur d'Hatun ne soit identifié, les tabloïds pointaient son meurtre comme étant [...] un « meurtre (lié au port du) de voile⁴⁶⁹ ». La référence au voile impliquait l'Islam dans la pratique des crimes d'honneur et le tabloïd allemand *Bild* a même signalé « elle a été tuée pour avoir enlevé son voile », alors que le journal turc *Zamam* citait un de ses frères déclarant « ma sœur avait commencé à vivre comme une étrangère⁴⁷⁰ ». Cependant, la plus grande fureur fut déclenchée par un adolescent issu de la communauté turco-germanique de Berlin, qui avait justifié ce crime d'honneur auprès d'un journaliste avec une remarque désinvolte citée dans la presse allemande : « Elle n'avait qu'à s'en prendre à elle-même. La pute s'était comportée comme une Allemande⁴⁷¹ ». Des groupes islamiques en Allemagne ont souligné que l'Islam interdisait le meurtre au nom de l'honneur et ont attribué cette pratique aux coutumes rurales et à la loi sur la famille en Anatolie⁴⁷².

⁴⁶⁸ Les crimes d'honneur sont souvent commis par le frère mineur de la victime parce que, en tant que délinquant mineur, il est condamné à une peine de prison plus courte. Cependant, la Turquie a réformé son code pénal en 2006 « et a renforcé les peines avec des emprisonnements à perpétuité pour les crimes d'honneur, indépendamment de l'âge du meurtrier » : Flavia LAVIOSA, « Death is the fairest cover for her shame: Framing honor killings », p. 185-212 in Flavia LAVIOSA (ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

Ces changements juridiques ont eu pour résultat que les familles turques exercent une pression sur leurs soi-disant filles déshonorées pour qu'elles se suicident afin d'épargner aux frères une peine de prison à perpétuité.

⁴⁶⁹ Katherine PRATT EWING, *Stolen Honor: Stigmatizing Muslim Men in Berlin*, Stanford: Stanford University Press, 2006, p. 154.

⁴⁷⁰ Cité par Katherine PRATT EWING, *op. cit.*, p. 155-6.

⁴⁷¹ Cité par Werner SCHIFFAUER, «Deutsche Ausländer: Schlachtfeld Frau», *Süddeutsche Zeitung*, 25 February 2005.

⁴⁷² A propos de la controverse pour savoir si les crimes d'honneur sont liés à l'Islam ou à des coutumes des villages d'Anatolie, V. Mustafa AKYOL, « Islam and liberty », Ted Talk delivered at the University of Warwick (5 March 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=Gk6-TWX-jk0>

Le cas de Hatun Sürücü illustre le fait que dans les médias occidentaux, les crimes d'honneur de femmes sont communément associés à l'Islam et cités comme la preuve d'un choc culturel irréconciliable entre la culture islamique et les démocraties libérales occidentales. Néanmoins, conformément à la *Charia*, les crimes d'honneur ne sont pas permis et, bien que pratiqués dans plusieurs pays islamiques incluant la Turquie et le Pakistan, ainsi que dans des communautés musulmanes de la diaspora, ils sont tout d'abord une tradition culturelle plutôt qu'une pratique religieuse⁴⁷³. En outre, les crimes d'honneur de femmes ne sont pas cantonnés aux « sociétés à dominante musulmane du monde arabe, ni aux communautés musulmanes d'immigrés d'Amérique du nord et d'Europe ; en fait, il existe également de nombreux crimes semblables parmi les groupes à dominante chrétienne d'Amérique latine et d'Europe du sud-est, ainsi qu'en Ouganda, et parmi les communautés hindoues et sikh d'Inde⁴⁷⁴ ». Comme l'explique Flavia Laviola, l'idée fautive que dans certaines cultures - notamment islamiques - les crimes d'honneur sont « légaux » vient du fait que les juridictions ne « poursuivent [pas toujours] les coupables parce qu'elles considèrent la défense de l'honneur de la famille comme une circonstance atténuante, légitimant ainsi ces crimes⁴⁷⁵ ».

When We Leave relie explicitement la question controversée des crimes d'honneur aux traditions des villages d'Anatolie tout en établissant des connections avec l'Islam de manière plus subliminale. A cet égard, le long et ardu voyage de Kader à travers de vastes plaines arides et étendues et montagnes accidentées jusqu'à sa destination finale - la maison de son père dans village de la province de Kayseri en Anatolie centrale - revêt une signification toute particulière.

La maison de la famille dispose d'un confort spartiate. Son intérieur claustrophobe est meublé avec quelques tapis sur le sol et une tapisserie de La Mecque au mur. Peu de lumière filtre à travers la petite fenêtre. Il n'y a ni téléphone ni télévision. L'absence de toute technologie de communication souligne l'isolement et le caractère arriéré du lieu.

⁴⁷³ Akyol MUSTAFA, « Islam and liberty », Conférence « Ted » donnée à Warwick (5 mars 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=Gk6-TWX-jk0> (consulté le 7 septembre 2011); Flavia LAVIOSA, « Death is the fairest cover for her shame”: Framing honor killings”, in Flavia LAVIOSA (ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 185-212 et Veena MEETO et Heidi SAFIA MIRZA, « There is nothing “honourable” about honour killings”: Gender, violence and the limits of multiculturalism”, *Women's Studies International Forum*, 30, 2007, p. 187-200.

⁴⁷⁴ Flavia LAVIOSA, « Death is the fairest cover for her shame”: Framing honor killings”, in Flavia LAVIOSA (ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 187.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

Kader a entrepris ce voyage pour demander conseil à l'aîné de la famille - en tout cas c'est ce que nous supposons. Pas un seul mot n'est prononcé. La conversation entre le père et le fils, bien qu'étant absolument cruciale pour l'évolution du récit, n'est pas théâtralisée. La caméra quitte la pièce, pour ainsi dire, en contemplant l'extérieur de ces habitations primitives en pierres dans ce lieu du bout du monde oublié des Dieux. Quand la caméra entre à nouveau dans la pièce, le père et le fils sont en train de se regarder en silence. Le visage du père de Kader, filmé à contrejour avec la faible lumière filtrée par la fenêtre, reste invisible. Le patriarche est représenté comme un homme sans voix et sans visage – anonyme et pourtant extrêmement puissant. L'expression du visage de Kader révèle que le conseil qu'on lui a donné n'est pas celui qu'il avait espéré. Quand on quitte une culture - c'est ce que le film de Feo Aladağ semble vouloir dire - comment peut-on s'attendre à être capable de transférer ses traditions dans une autre culture ?

La conversation centrale entre Kader et son père n'est pas la seule scène à être enveloppée de silence. Le conseil familial, lors duquel Kader ordonne à ses fils de redresser les torts en tuant leur sœur, est aussi mis en scène sans le moindre son. De cette façon, Feo Aladağ identifie le silence complice du patriarche à propos des crimes d'honneur comme étant la réelle violation de l'honneur familial - plutôt que le comportement supposé répréhensible d'Umay. La pratique barbare des crimes d'honneur représente un secret de famille indicible qui est transmis d'une génération à l'autre (de l'aîné de la famille de Kader et de Kader à ses fils) et d'un lieu à l'autre (de l'Anatolie rurale à la ville de Berlin). Le silence qui imprègne les scènes les plus cruciales du film fait écho au « texte mutique » qui caractérise le mélodrame de Peter Brooks. Afin de mettre en exergue les éléments les plus importants, le mélodrame compte sur la gestuelle, le tableau et sur le « rôle muet » qui crée la signification « en l'absence de mots⁴⁷⁶ ». Le rebondissement inattendu du film à la fin met en lumière l'absurdité des crimes d'honneur. Prévu pour préserver la lignée familiale d'un « dommage irréparable à sa réputation » et pour rétablir « sa place respectée dans la communauté⁴⁷⁷ », le meurtre accidentel de Cem, l'unique petit-fils, met fin à la lignée masculine. Le patriarcat dévore ses propres fils.

⁴⁷⁶ Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, p. 62.

⁴⁷⁷ Flavia LAVIOSA, "Death is the fairest cover for her shame: Framing honor killings", p. 187 in Flavia LAVIOSA (ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.



Figure 1 : *When We Leave*

Légende : Umay (Sibel Kekili) va être tuée au nom de l'honneur de sa famille (*When We Leave*, Feo Aladağ, 2010, © Independent Artists Filmproduktion)

Le récit du film met en relation les structures et valeurs familiales non conventionnelles avec les déplacements de la famille. *When We Leave*, ainsi que les autres films analysés ci-dessous, met au premier plan l'impact de la mobilité transnationale et du déplacement sur la structure et la dynamique familiale. En réalité le déplacement est l'élément le plus significatif sur lequel peut être placée la supposée notion d'Autrui représentée par la diaspora familiale et dont découlent les différences raciales, linguistiques, religieuses.... L'anthropologue Arjun Appadurai propose l'idée selon laquelle dans les sociétés modernes mondialisées, des formes localisées d'appartenance sont devenues souples et négociables. L'accélération de la mobilité transnationale et les conditions de vie urbaines contemporaines ont créé une déconnexion entre le territoire et le local, comprise comme « propriété de vie sociale [et] structure de sentiments⁴⁷⁸ ». Le résultat en est qu'un désir croissant est né pour « incarner le local ainsi que localiser les corps dans des communautés définies socialement et spatialement⁴⁷⁹ ». Les pratiques matérielles de la vie quotidienne, les traditions vestimentaires et culinaires, les rites de passage et d'autres types de rituels sociaux sont d'importants moyens au travers desquels le local peut être incarné et reproduit ailleurs. Le crime d'honneur de *When We Leave*

⁴⁷⁸ Arjun APPADURAI, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1996, p. 182.

⁴⁷⁹ A. APPADURAI, *op. cit.*, p. 179.

représente un tel rituel social et illustre adroitement que les valeurs familiales alternatives sont directement liées à l'expérience du déplacement.

***West is West* : une mise en question des structures familiales patriarcales**

Dans la comédie anglo-asiatique *East is East*⁴⁸⁰ et sa suite *West is West*, toutes deux basées sur des scénarii semi-autobiographiques d'Ayub Khan-Din, la création de culture locale coïncide également avec un voyage. Dans *East is East*, George Khan emmène sa famille élargie, c'est-à-dire sa femme britannique et blanche, Ella, et leurs sept enfants, visiter Bradford, une ville connue pour son importante communauté pakistanaise, alors que dans *West is West*, George et son plus jeune fils Sajid s'envolent pour une expédition pédagogique vers le village Pakistanais natal de George. Les deux voyages constituent des tentatives pour réaffirmer et légitimer son autorité patriarcale, sévèrement ébranlée par sa famille métissée résidant dans un quartier blanc et ouvrier de Salford.

George Khan a quitté le Pakistan, sa première femme et ses deux filles, après la Partition de 1947, et a fondé une nouvelle famille en Angleterre avec une femme britannique blanche, Ella, avec laquelle il a eu six enfants. Les Khan constituent une famille très dysfonctionnelle, les différents membres n'arrivant pas à concilier leurs diverses appartenances culturelles. Les enfants métis s'identifient en tant que Britanniques et même George est affecté par l'enchevêtrement et l'entrelacement des cultures. Son commerce, une boutique de « *fish 'n chips* » appelée « *George's English Chippie* », constitue la quintessence de la Grande Bretagne, mais à chaque fois qu'Ella lui propose une tasse de thé, de manière plutôt symbolique il demande une demi-tasse. Pourtant George refuse de reconnaître ses propres contradictions et tensions et poursuit de manière obsessionnelle les fantasmes de la pureté culturelle, autour d'une part d'un Islam et d'autre part des traditions locales du Pakistan rural d'il y a trente ans.

La suite *West is West* se déroule cinq ans après *East is East*, en 1976. Lorsque son fils cadet, Sajid, traite son père de « Paki » (sale Pakistanais), George ne peut que reconnaître que tous ses efforts pour insuffler un sens d'identité pakistanaise à ses enfants ont totalement échoué. Le seul recours qui lui reste est un voyage pédagogique vers sa terre

⁴⁸⁰ *East is East*, Damien O'DONNELL (Grande-Bretagne, 1999).

natale. Pourtant, comme on pouvait le prévoir, une fois arrivé au Pakistan, George trouve que son village natal, sa première femme et ses filles, abandonnés depuis trente ans, ont beaucoup changé. L'histoire suggère qu'il est impossible de rentrer chez soi, que son pays natal n'est qu'un « lieu mythique de désirs dans l'imagination diasporique » et, *in fine*, « un endroit où l'on ne retourne jamais⁴⁸¹ ».

West is West s'abstient de réitérer l'opposition facile entre une société d'accueil moderne et urbaine et un pays des origines arriéré et rural, qui sous-tend le récit de beaucoup de films concernant les familles dispersées. Il est vrai que l'autre patrie de George est primitive dans le sens où elle n'est pas dotée de toutes les commodités modernes, voire même des installations sanitaires. Le sous-développement en filagramme du Pakistan constitue une riche source d'humour – ce qui serait problématique si ce n'était que les stéréotypes ethniques employés sont rapidement tournés en dérision. - *West is West* souligne le fait que l'éloignement et la pauvreté ne constituent pas forcément une forme de sous-développement.

Dans une réévaluation humoristique des stéréotypes, le village reculé du Punjab se révèle comme un lieu plus moderne qu'il n'y paraît, où le patriarche doit abandonner ses prérogatives et où son pouvoir est transféré aux femmes et à la génération suivante.

Alors que les tentatives de George d'organiser les mariages de ses fils dans *East is East* et *West is West* sont autant d'échecs catastrophiques, son fils adolescent Sajid réussit très rapidement à trouver l'épouse parfaite pour son frère aîné. C'est une femme du sud-est asiatique née à Rochdale en Angleterre qui se trouve par hasard au village pour le mariage d'une amie. Neelam ressemble à l'idole de musique de variété de Maneer, la chanteuse grecque Nana Mouskouri, avec les lunettes carrées noires qui sont sa marque de fabrique. Les lunettes noires servent également de rappel des fiancées peu séduisantes de Bradford que George avait choisies pour ses fils Abdul et Tariq dans une des scènes les plus mémorables de *East is East*. Lorsque Maneer voit Neelam pour la première fois, elle joue (plutôt que produit) de la culture locale en se déguisant en femme traditionnelle du Punjab, tenant en équilibre sur la tête non pas une, mais trois cruches d'eau.

⁴⁸¹ Avtar BRAH, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London and New York: Routledge, 1996, p. 192.



Figure 2 : *West is West*

Légende : Neelam (Zita Sattar) est l'épouse parfaite pour Maneer (*West is West*, Andy De Emmony, 2010, © West is West Distribution Ltd.)

Dans un renversement comique des rôles liés aux stéréotypes de genre, Neelam, une femme franche et émancipée, drague d'abord Maneer, sidéré par le coup de foudre, et plus tard, lorsque les Khans rendent formellement à la famille de Neelam (famille sans présence paternelle) afin d'organiser le mariage, elle devient la maîtresse de cérémonie. George n'a plus rien à faire ou à dire si ce n'est donner son consentement avec un hochement de tête et un sourire.

George perd également sa position d'autorité patriarcale vis-à-vis de Basheera, sa première épouse. Alors qu'à son arrivée, Basheera et sa famille élargie montrent à George la révérence à laquelle il s'attendait, il apparaît rapidement qu'il a perdu l'amour et le respect qu'il espérait trouver. L'envoi d'une lettre de temps à autre et le paiement d'une allocation ne contrebalançaient pas vraiment, pour Basheera et ses deux filles, l'absence prolongée de George et le manquement à ses devoirs familiaux. Basheera tient tête ouvertement à George, abandonnant le rôle traditionnel de la femme réservée. Quant à la réconciliation maritale, elle n'aboutit que grâce à l'intervention de la femme britannique de George, Ella, qui, de manière inattendue, arrive chez Basheera car s'inquiétant de l'absence prolongée de son mari. Même si elles ne parlent pas la même langue, les deux

femmes réussissent à communiquer car leur compréhension et leur rapprochement sont basés sur l'expérience partagée d'avoir aimé le même homme dont l'autorité patriarcale leur a infligé, à toutes deux, des décennies de souffrance.

Grâce à la solidarité féminine et aux liens affectifs, la réconciliation entre les familles de George au Pakistan et en Grande-Bretagne est accomplie. De cette façon, la famille traditionnelle polygame, basée sur la prérogative du patriarche qui l'autorise à prendre plus d'une épouse, est transformée en une famille élargie qui est fondée sur l'acceptation et l'affection mutuelle des deux épouses⁴⁸². Ceci, associé au fait que la famille élargie des Khan est dispersée sur deux continents et comprend des membres qu'elle s'est choisis, comme Tatie Annie, qui n'est pas une parente consanguine mais une amie proche de la famille, et Pir Naseem, un Soufi âgé et charismatique que Sajid choisit comme père de substitution, fait de cette famille une famille choisie, transnationale et postmoderne⁴⁸³. Comme nous le rappelle Deborah Chambers dans son livre *Representing the Family*, « l'idée d'une famille « choisie » fondée sur des modes négociées d'amitié, de dévouement et de responsabilité, plutôt que sur une parenté biologique, donne la priorité à l'affirmation de valeurs personnelles sur des liens biologiques, et donc, a le potentiel d'affaiblir des prétentions de pureté raciale et ethnique⁴⁸⁴ ».

La graine et le mulet : portrait d'une famille multi-générationnelle en patchwork

Comme *West is West*, le portrait d'Abdellatif Kechiche d'une famille élargie franco-maghrébine dans *La graine et le mulet* met également face à face les liens de sang et les liens d'une famille choisie. Ce film a été inspiré par la propre famille du réalisateur,

⁴⁸² Dans l'état musulman du Pakistan, le mariage polygame est légal pour les hommes même si ce type d'union est de plus en plus considéré comme un tabou social. Depuis quelques décennies, des voix féministes et réformistes dans des pays à majorité musulmane ont mené campagne pour des réformes juridiques, exigeant par exemple qu'une femme donne officiellement sa permission auprès d'un tribunal avant que son mari ne puisse prendre d'autres épouses et limitant le droit du mari à un divorce unilatéral.

⁴⁸³ Le terme « famille choisie » a été introduit par Kath WESTON, *Families We Choose: Lesbians, Gay, Kinship*, New York, Columbia University Press 1991, dans le cadre des relations homosexuelles, alors qu'ici nous élargissons son sens, afin d'inclure les structures alternatives de famille fondées sur une filiation choisie et comparable aux filiations post-ethniques de David HOLLINGER, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic Books, 2000, fondée sur un consentement plutôt que la descendance (spéc. note 9).

⁴⁸⁴ Deborah CHAMBERS, *Representing the Family*, London, Sage, 2001, p. 117.

souhaitant que ce film soit un hommage à son père. En effet, Abdellatif Kechiche a quitté la Tunisie pour s'installer à Nice lorsqu'il avait six ans. Le récit tourne autour de la famille multi-générationnelle des Beji, originaire de Tunisie, et installée aujourd'hui à Sète. Slimane, un ancien employé de 60 ans des chantiers navals, vient de perdre son emploi et veut ouvrir un restaurant de couscous sur une vieille péniche dont il a fait l'acquisition avec ses indemnités de licenciement. Séparé de sa femme, Souad, Slimane occupe une petite chambre miteuse dans l'hôtel de sa maîtresse, l'Hôtel de l'Orient. Slimane et Souad ont eu plusieurs enfants, mais Slimane se sent plus proche de Rym, la fille adolescente de sa maîtresse, Latifa, qui l'adore, le considère comme son père et le soutient dans la réalisation de son rêve d'un restaurant de couscous sur l'eau.

Le thème central du film est la filiation, un terme qui est employé habituellement pour signifier une ligne de descendance, particulièrement entre la génération des parents et celle de leurs enfants. Comme l'écrit Stéphane Delorme dans *Les cahiers du cinéma*, le titre du film « La graine et le mulet » constitue le « plus bel hommage à la filiation⁴⁸⁵ – filiation choisie et non subie⁴⁸⁶ », alors que le critique de cinéma Serge Kaganski analyse le titre comme une affirmation d'hybridité culturelle, « la mixité inévitable et potentiellement féconde entre les deux rives de la Méditerranée, entre couscous et bouillabaisse⁴⁸⁷ ». En d'autres termes, le couscous, plat symbolique du Maghreb, fonctionne comme un trope d'appartenance et d'hybridité culturelle. De longues séquences autour de la préparation et de la consommation du couscous soulignent son importance symbolique pour maintenir les liens familiaux. La caméra fétichise la nourriture dans une série de gros plans d'assiettes chargées de grains de couscous au safran et de mulet gris. Elle suit la main de Souad, versant la sauce sur des assiettes pleines jusqu'au bord, les fourchettes et les doigts qui amènent la nourriture des assiettes vers les lèvres, et qui scrute même les bouches grandes ouvertes en train de discuter et de rire, révélant les grains de couscous dorés sur des langues charnues, mastiqués par des dents blanches et nacrées ou couronnées d'or. Ces gros plans transmettent une sensualité brute et terrienne qui, associée aux mouvements

⁴⁸⁵ Le texte original en français a été traduit par l'auteure : « le plus beau des hommages à la filiation – filiation choisie et non subie ». Voir Cristina JOHNSTON, *French Minority Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 89-90, qui traite du concept de filiation dans le discours public et dans le cinéma en France.

⁴⁸⁶ Stéphane DELORME, « Bateau ivre: *La Graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, décembre 2007, p. 11.

⁴⁸⁷ Serge KAGANSKI, « *La Graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 11 décembre 2007. Le texte original en français a été traduit par l'auteure : « la mixité inévitable et potentiellement féconde entre les deux rives de la Méditerranée, entre couscous et bouillabaisse ».

saccadés de la caméra, donnent aux scènes de repas un aspect documentaire et hyperréaliste.

Les deux ingrédients, évoqués dans le titre original en français *La Graine et le mulet*⁴⁸⁸, lient la mère Souad à la graine, qu'elle cuisine mieux que quiconque, et le mulet gris à Slimane. Au début du film, Slimane livre du mulet gris à Souad (qui l'accepte avec une remarque dédaigneuse), à Karima (qui le prend comme un dû et le met au congélateur) et enfin à Rym (qui accepte le don de poisson frais avec enthousiasme). Avant tout, *La graine et le mulet* symbolise la cohésion familiale qui a survécu malgré la rupture conjugale. Même si Slimane est absent du grand rassemblement dominical autour du déjeuner préparé par Souad, elle met une portion généreuse de couscous dans un bol, que Majid et Hamid livrent à Slimane dans sa modeste chambre d'hôtel. Là, en présence de ses deux fils, il partage son repas avec Rym, mangeant avec enthousiasme et déclarant sans cesse qu'elle n'a jamais mangé un aussi bon couscous de sa vie. En réalité, le partage du couscous, préparé par Souad avec amour, intègre Rym dans le cercle familial.

Le lien affectif entre les deux personnages est souligné par le cadrage distinctif : si les visages filmés isolément prédominent, Rym et Slimane sont souvent filmés dans des plans où les deux personnages apparaissent ensemble, afin de révéler leur intimité. L'approche documentariste et réaliste d'Abdellatif Kechiche se focalise sur la minutie de la vie quotidienne, sur des personnages à table, parlant la bouche pleine, riant et se disputant en se lançant des regards éloquents. Le film déborde de plans serrés sur les visages, généralement juste un visage ou une partie de visage, arrangés dans une série de séquences rapides en champ-contre-champ qui capturent les petits gestes et les expressions faciales, communiquant ainsi la texture émotionnelle des relations familiales. Rym et Slimane, en revanche, sont souvent cadrés ensemble et, ce qui n'est pas une coïncidence, lorsqu'elle partage avec lui un bol de couscous lourd de symboles.

⁴⁸⁸ *La graine et le mulet/Couscous/The Secret of the Grain*, dir. Abdellatif KECHICHE (France, 2007).



Figure 3 : *La graine et le mulet*

Légende : Slimane (Habib Boufares) et Rym (Hafsia Herzl) partagent un bol de couscous (*La graine et le mulet*, Abdellatif Kechiche, 2007, © Pathé Production, avec l'autorisation de Abdellatif Kechiche)

Rym, dont le père naturel est absent, est également adoptée par le groupe de d'hommes retraités franco-maghrébins ayant élu domicile dans l'hôtel de sa mère. L'un d'entre eux, Saha, explique à Rym le contrat implicite intergénérationnel et l'esprit de sacrifice qui a motivé les hommes de la première génération à émigrer en France et à continuer de « trimer, même maintenant », pas pour leur propre bien-être, mais « pour vous », pour les générations qui suivent : « Quand on vous voit heureux et tout ça, nous on revit » dit Saha.

Ce qui unit la famille Beji, multi-générationnelle et multiculturelle, c'est leur patrimoine commun (symbolisé par le plat éminemment maghrébin, le couscous) et l'amour par lequel l'ex-femme du protagoniste et sa fille choisie crée une famille patchwork qui remet en question l'importance de la descendance biologique et patrilinéaire sur laquelle les structures familiales patriarcales sont fondées.

Pourtant, la célébration de filiations choisies va au-delà de la famille élargie recomposée. Le film utilise le couscous, élu le troisième plat préféré des Français en 2011, comme symbole d'hybridité culturelle au sein de la société française. Souad expédie son précieux plat du dimanche aux enfants, à un voisin français âgé et à un sans domicile fixe, à qui elle livre personnellement un bol de couscous. Le fait de partager ce plat avec certains

habitants de Sète et l'ouverture d'un restaurant de couscous sont révélateurs de l'intégration de cette famille dans la société française.

*

* *

Dans quelle mesure les films analysés valident-ils les modèles alternatifs familiaux, structures et valeurs familiales différentes du modèle hégémonique de la famille nucléaire ? La famille polygame dans *West is West* n'est polygame que de nom, car George ne vit pas réellement avec ses deux épouses, et finit par rentrer à Salford avec sa femme britannique Ella. Par ailleurs, la famille élargie des Khan diffère de la famille traditionnelle polygame dans la mesure où elle est créée grâce à la réconciliation de Basheera et d'Ella, et non pas comme le résultat de la prérogative d'un patriarche musulman qui l'autorise à prendre plus d'une épouse. De cette façon, *West is West* promeut l'égalité des sexes, limitant la valeur d'altérité supposée de la famille élargie et transnationale des Khan.

Le type alternatif de famille le plus répandu est la famille patriarcale, un type de famille largement aboli en occident à la suite de la deuxième vague du mouvement féministe. Les films qui traitent de familles immigrées ont tendance à ethniciser le patriarcat dans le sens où les patriarches comme George ou Kader sont décrits comme des musulmans opprimant leurs femmes au sein de la cellule familiale et respectant des valeurs incompatibles avec celles de la culture majoritaire occidentale⁴⁸⁹.

Ainsi, le rétablissement du rôle du patriarche musulman dans ces films nécessite qu'il soit dépossédé des marqueurs les plus évidents d'altérité – le pouvoir autoritaire et le dogmatisme religieux – afin de lui assurer une assimilation réussie dans la culture occidentale, définie par l'égalité des sexes et la laïcité. Afin de devenir un vrai occidental, George Khan a besoin de transmettre le pouvoir aux femmes et à la génération suivante, alors que Slimane (qui est tout sauf un patriarche) est déjà totalement dépendant, pour la réalisation de ses ambitions et de ses rêves, des fortes femmes présentes à ses côtés : Rym

⁴⁸⁹ V. Daniela BERGHAIN, "From Turkish greengrocer to drag queen: Reassessing patriarchy in recent Turkish-German coming-of-age films", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7:1, 2009, p. 55-69 et Daniela BERGHAIN, *Far-flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p. 128-49.

lui apporte un soutien moral et matériel lorsqu'il a affaire aux autorités locales afin d'obtenir une autorisation pour son restaurant flottant, tandis que son ex-femme Souad, avec les autres femmes de la famille et des amis, préparent d'énormes quantités de couscous pour la soirée d'ouverture de l'établissement. Slimane est présenté comme un homme faible entouré par des femmes fortes et capables ; il est donc tout sauf un patriarche traditionnel. Le fait qu'il meure en s'effondrant à la fin ne fait que confirmer l'idée qu'il est un patriarche privé de son pouvoir.

Lorsque le patriarche résiste avec entêtement à la passation de pouvoir et insiste sur la continuité des traditions de son village d'origine qui, de toute évidence, n'ont pas leur place en Occident, comme le fait Kader dans *When We Leave*, il est puni et doit apprendre à ses dépens que le patriarcat est une idéologie sans avenir.

La famille franco-tunisienne dans *La graine et le mulet* combine certains traits de la famille élargie traditionnelle (la solidarité et l'entraide, trois générations habitant en contact étroit les unes avec les autres) avec ceux d'une famille contemporaine patchwork, comprenant Slimane, Rym et Latifa. La famille et les amis proches, qui se rassemblent autour de la table de Souad pour le déjeuner du dimanche, et les vieux musiciens maghrébins, qui considèrent Rym comme leur fille, font également partie du cercle familial. Dans le film d'Abdellatif Kechiche, la famille fonctionne explicitement comme un trope de la « France la plus 'métissée'⁴⁹⁰ » dans la mesure où les notions de famille et de parenté sont définies de manière non-essentialiste et où la famille étendue patchwork est fondée sur « des actes décisifs de solidarité⁴⁹¹ » et de choix plutôt que sur les liens biologiques⁴⁹². De cette manière, le film d'Abdellatif Kechiche lance un vibrant plaidoyer en faveur de l'intégration dans la famille nationale d'un Autrui ethnicisé.

⁴⁹⁰ James S. WILLIAMS, "Open-sourcing French culture: The politics of métissage and collective re-appropriation in the films of Abdellatif Kechiche", *Journal of Francophone Studies*, 14:3, 2011, p. 411.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 412.

⁴⁹² Dans sa remarquable étude *Post-Ethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic, 2000, David HOLLINGER opère une distinction entre les filiations involontaires et volontaires qui déterminent l'identité des gens et leur sentiment d'appartenance. Il favorise l'idée d'une société post-ethnique dans laquelle les filiations choisies ou « volontaires » sont aussi importantes que les filiations « involontaires », fondées sur la descendance, et il prétend que les filiations volontaires permettent la formation de nouvelles communautés qui transcendent les frontières ethniques et raciales.

**Le temps de l'adoption dans le western classique :
de l'individu à l'instauration du peuple étasunien**

Sylvain LOUET

Agrégé de lettres modernes

Doctorant en études cinématographiques

Université Paris-Est Marne-la-vallée, LISAA EA 4120

« L'arbre portera des fruits obtenus par greffe⁴⁹³ »

L'adoption est une institution juridique et sociale qui renvoie à deux ensembles de sens. D'une part, sa dimension juridique la désigne comme une institution. Un lien de famille ou de filiation est créé entre l'adopté et le ou les adoptants. En droit de la famille, adopter signifie communément donner à quelqu'un le rang et les droits de fils ou de fille. D'autre part, le terme adoptif (du latin *adoptare* « à choisir »), en parlant d'une entité morale ou d'une chose considérée comme telle, renvoie plus largement à quelque chose qui a été l'objet d'un choix, d'une préférence délibérée, voire envisagée comme définitive. Cette signification oblige à ne pas limiter l'étude de l'adoption à des considérations *stricto sensu* juridiques. Qui plus est, la notion d'adopté, *a priori* passive, se charge d'un sens actif. On songe à la continuité des sens passif ou actif que connaissait le latin : *adoptivus*, *a, um* désigne successivement « adoptif », « adopté », mais aussi « qui adopte ». Aussi Ovide pouvait-il écrire : « l'arbre portera des fruits obtenus par greffe ».

En outre, étudier le motif de l'adoption dans des films étasuniens qui mettent en scène son histoire nécessite de tenir compte de l'évolution du droit aux Etats-Unis, tel qu'il a pu être interrogé par les films. Il convient d'indiquer combien la pensée juridique de l'adoption a peu à peu évolué aux Etats-Unis où les lois ont développé un droit visant à prendre en compte l'individu, y compris l'adopté. Si l'adoption informelle demeure la norme jusque

⁴⁹³ « *adoptivas arbor habebit opes* » dans OVIDE, *L'Art d'aimer [Ars amatoria]*, Livre 2, v. 652, Paris, Imprimerie de Carpentier-Méricourt, 1829, p. 188.

dans les années 1850 (une famille proche prenait en charge l'orphelin), avec l'accroissement du nombre des adoptions, il est peu à peu apparu nécessaire de donner un cadre légal au processus. Dès lors, l'intérêt de l'enfant adopté a été explicitement souligné et l'adoption devait être approuvée par un juge. Dans cette perspective, en 1929, tous les Etats avaient peu ou prou instauré une législation régissant l'adoption⁴⁹⁴. Ainsi, l'anonymat liminaire et l'enregistrement des documents qui les rendaient par la suite secrets sont devenus des pratiques adoptives récurrentes afin de garantir l'anonymat du processus⁴⁹⁵.

Ces vues de l'adoption en font un motif ancien et récurrent dans la cinématographie étasunienne, en particulier dans le western classique. En effet, ce genre filmique est emblématiquement une fiction d'établissement, notamment quand les personnages choisissent de s'installer dans un territoire, pour y fonder une famille ou la faire vivre et survivre. Ils trouvent ainsi une terre, voire une patrie adoptive, et se font, éventuellement, adopter (dans le sens d'admettre) par leurs voisins. Certains westerns font aussi de l'adoption la matrice créatrice d'une Nation qui sait accueillir les enfants ou apprend à le faire, afin de repousser le spectre de la délinquance. A travers le thème du pardon, la Nation semble ainsi se construire peu à peu en adoptant (dans le sens d'accepter des individus comme des citoyens en puissance) toutes sortes de personnages, y compris d'anciens hors-la-loi. Certains westerns attribuent donc à l'adoption une puissance intégrative. Le rachat des personnages témoigne du pouvoir résilient, voire thaumaturge, de l'adoption. L'adoption permet de commuer le mal en bien, et les mérites obtenus par les souffrances des justes adoptants paraissent profiter à l'ensemble de la communauté.

Toutefois cette double rhétorique, instituante et intégrative, ne se fait pas sans dissonance. Certes, quand des personnages acceptent ou revendiquent une adoption, celle-ci peut assurer le surgissement de la justice institutionnelle en repoussant la violence privée et son temps fermé, entropique et obsessionnel. C'est le cas dans *Three Godfathers*⁴⁹⁶ où, après avoir traversé une contrée sauvage biblique, un lieu de souffrance et de rédemption, la nouvelle

⁴⁹⁴ Stephen B. PRESSER, « The historical background of the American law of adoption », *Journal of Family Law*, 1972, 11, p. 466.

⁴⁹⁵ A partir des années 1920 et jusque dans les années 1940, les Etats ont progressivement modifié leur législation afin de garantir la pérennité de la confidentialité de l'adoption et pour rendre impossible l'accès à ces informations, hormis pour une raison juridiquement justifiée (« *good cause* »). Voir Joan Heifetz HOLLINGER, « Aftermath of adoption. Legal and social consequences », p. 13-15 in Joan Heifetz HOLLINGER, *Adoption law and practice*, New York, Matthew Bender & Co., Inc., 1991.

⁴⁹⁶ *Le Fils du désert*, John FORD (Etats-Unis, 1948).

famille, fruit d'une adoption ouverte, arrive dans un bourg, sous l'égide de la résilience personnelle et du respect de la communauté.

Cependant, à travers la question de l'adoption, d'autres films abordent celle du métissage. La problématique du métissage culturel de l'adopté est alors redoublée par le motif de la terre, à la fois sauvage et habitée, domestiquée mais toujours près de redevenir sauvage. Dans *The Searchers*⁴⁹⁷, l'adoption assumée de l'autre, Indien, rappelle aussi la dangereuse proximité des espaces encore sauvages et de la violence. A travers l'adoption, le western montre la puissance ambivalente du peuple des blancs dont la culture assure leur domination par son pouvoir d'attraction, alors que les blancs eux-mêmes sont capables de sauvagerie. Dès lors, dans ce film, la question du métissage culturel ne débouche pas sur une union interraciale qui engage l'adopté.

Enfin, dans *The Unforgiven*⁴⁹⁸, l'intégration de la descendance indienne à la Nation se réalise à travers une adoption secrète et la violence, après un massacre d'Indiens et l'élimination d'un fantôme blanc ensauvagé, représenté par un homme errant depuis la guerre de Sécession. L'établissement pacifié des descendants des blancs et de ceux des Indiens est ainsi rendu possible à travers une forme de purification par la violence réciproque. L'établissement des personnages prend désormais la voie d'une probable union interraciale, pleinement assumée, entre l'Indienne adoptée et son frère blanc d'adoption.

***Three godfathers* : l'adoption ouverte pour expier un crime et bâtir un nouveau monde**

Dans certains films, l'adoption est un moyen et un motif de résilience. Qu'un hors-la-loi adopte un enfant né dans le désert du Colorado et prenne le risque de se sacrifier pour le sauver, qu'il réclame d'en devenir le parrain et qu'un juge accède à cette demande, et il semble ainsi expier sa vie passée et contribuer à bâtir un nouveau monde. C'est sans doute pourquoi la nouvelle *The three Godfathers*⁴⁹⁹ a été maintes fois adaptée. Le film

⁴⁹⁷ *La Prisonnière du désert*, John FORD (Etats-Unis, 1956).

⁴⁹⁸ *Le Vent de la plaine*, John HUSTON (Etats-Unis, 1960).

⁴⁹⁹ Peter Bernard KYNE, *The three Godfathers* [1913], Cosimo Classics, 2007, 96 pages.

éponyme de 1948 est un remake de *Marked Men*, réalisé vingt-huit ans plus tôt par le même Ford, avec Harry Carey, décédé en 1947, auquel la nouvelle version est dédiée. L'adoption, on le verra, se fera sous l'égide des morts aimés et respectés, en accord avec leur mémoire.

En 1948, John Ford présente trois hors-la-loi, poursuivis dans le désert : Robert Hightower, William, dit « Abilene Kid », et Pedro. « *The Three Bad Men* », comme se plaît à les appeler le narrateur de la nouvelle, ont attaqué la banque d'une petite ville d'Arizona, la Wickenburg National Bank, avant de se rendre près de la montagne Bill Williams, un lieu emblématique. Mais Abilene Kid est touché à l'épaule. Traqués par le Shérif, les braqueurs doivent traverser un désert. Or, lors d'une tempête de sable, leurs montures s'enfuient. Leur seul salut est de rejoindre un point d'eau. A leur arrivée, ils découvrent une femme (Mildred Natwick) à l'intérieur d'un chariot. Son mari, par ignorance et impatience, a détruit la source et a abandonné son épouse qui attend un bébé. Pedro aide la mère à accoucher avant qu'elle ne meure. Auparavant, elle aura demandé aux trois hommes de devenir les parrains de son fils.

La situation de l'enfant abandonné par le père à une mort assurée n'est pas sans rappeler la *vitae necisque potestas*⁵⁰⁰, jadis reconnue aux pères Romains. Celle-ci était une prérogative singulière : cette puissance de vie et de mort sur le fils, indéfinie, n'était pas énoncée sur un mode hypothétique suivant une prescription de la loi pénale, mais dans l'absolu. Le film met en scène cette survivance : la situation de la mort prescrite montre que la sauvagerie est toujours prête à dicter leur conduite aux hommes. Surtout, l'adoption se fera en regard de ce pouvoir du père biologique de l'enfant, le *pater familias* qui possède un droit de vie et de mort sur son enfant. L'adoptant, on le verra, se pliera, lui, au droit des Etats-Unis, peu à peu détaché du droit romain, car mettant en avant l'intérêt de l'enfant⁵⁰¹.

L'adoption, d'abord informelle sur le plan juridique, procède ici à la fois du don, confiant, de l'enfant aux parrains, et de la demande désespérée de la mère. L'adoption, en effet, est moralement contractualisée sous la forme d'une promesse qui a la valeur d'un serment.

⁵⁰⁰ Yan THOMAS, « *Vitae necisque potestas*. Le père, la cité, la mort », p. 499-548 in *Du châtimeut dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), Rome, Publications de l'Ecole française de Rome, 1984.

⁵⁰¹ Alors que le droit étasunien tient compte de l'adopté, « [...] la *vitae necisque potestas* se définit souvent, dans l'absolu, comme le pouvoir des pères. Le sujet qui la subit est passé sous silence », Yan THOMAS, *op. cit.*, p. 507.

L'accord permet de suspendre le mal qui touche le hors-la-loi, d'en inverser le cours, y compris générationnel. Ce n'est sans doute pas un hasard si Robert est incarné par John Wayne, qui apparaît beaucoup plus âgé qu'Abilene Kid : le premier n'a pas su adopter le second pour le conduire sur le droit chemin. *A contrario*, la confiance accordée aux trois inconnus et acceptée par eux semble garantir à l'adopté de naître sous les auspices de l'accord, de la bonté et de la résilience.

A cette fin, l'adoption doit d'abord inscrire l'enfant dans une lignée à travers le don du nom. La mère implore les trois hommes de devenir ce que le narrateur de la nouvelle appelle des « parents de secours⁵⁰² », les parrains de son fils qu'elle baptise alors Robert William Pedro Hightower, lui attribuant le nom de l'un de ses parrains (joué par John Wayne) et leurs trois prénoms respectifs. Par prolepse, l'élection de son nom tend déjà à faire du bandit Hightower le héros d'un nouvel âge. La parenté du père biologique est ainsi effacée par le parrainage qui, en un instant, réécrit l'identité de l'adopté en regard de celle des adoptants. Le film nourrit ainsi le mythe de la *tabula rasa* étasunienne : les conséquences de l'attitude du mari fautif sont symboliquement annulées par l'invention d'une nouvelle identité de l'enfant. Ajoutons que la suite du film montre que l'enfant portera le prénom de deux hommes, William et Pedro, qui seront sans doute morts pour lui sauver la vie. Cette écriture de l'identité en regard des morts est une variante de pratiques anciennes qui fait de ce film un *ricordo* moderne⁵⁰³, une démonstration de ce que tout groupe de parenté s'inscrit dans une lignée qui réunit les vivants et les disparus.

Sur la voie de cette rédemption, Robert, parrain, se place aussitôt dans une situation traditionnelle de père mais aussi au cœur d'une notable évolution de ce rôle. Ainsi le père est déjà défini par les Romains comme le *pater nutritor*⁵⁰⁴, nourrissant et éduquant son enfant. « En quoi consiste son travail ?⁵⁰⁵ », demande *The Youngest Bad Man*, dans la nouvelle, à propos du rôle du parrain. Le film souligne combien le travail parental, qu'on peut définir « en termes de tâches pratiques (occupation) et de charge mentale

⁵⁰² « *A godfather is a sort of reserve parent.* », Peter Bernard KYNE, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰³ Un *ricordo* est un livre de famille florentin de la Renaissance qui cherche à transmettre une expérience, à préparer l'avenir de sa famille, à en retracer la généalogie. Selon leurs propres termes rapportés par Christiane Klapisch-Zuber, les Florentins de la Renaissance « refaisaient » les morts récents de leur famille en donnant leur prénom au premier enfant qui naissait après leur décès. Voir Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1990, chapitre IV.

⁵⁰⁴ Jacques MULLIEZ, « La désignation du père », p. 53-72 in Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000.

⁵⁰⁵ Peter Bernard KYNE, *op. cit.*, p. 45.

(préoccupation, disponibilité)⁵⁰⁶ », n'a pas toujours été l'apanage des mères ou de la seule domesticité. Le rire de Pedro et d'Abilene Kid face à Robert, maladroit mais impliqué, signale le bouleversement des rôles. La pique légère des acolytes engage à la distance : le film traite avec humour cette prise en main de la fonction nourricière par un parrain très soucieux des horaires de biberon. L'œuvre rappelle ainsi ce que l'historien Stephen Frank, en étudiant les pères d'Amérique du Nord au XIXe siècle, a décrit comme un engagement paternel dans la classe moyenne supérieure urbaine. De fait, en quittant l'espace sauvage, Robert entre dans un bourg où il pourra se faire reconnaître comme parrain par la loi et la société civile. Au siècle suivant, les pères seront encore davantage incités à jouer avec leurs enfants, en même temps que la virilité sera de plus en plus associée à une présence du père dans l'espace domestique⁵⁰⁷. Le geste adoptif qui assume une telle fonction nourricière alimente donc le registre comique, tout en étant conçu comme un vecteur d'identification des spectateurs, masculins ou féminins.

Robert exerce d'abord une paternité fondée sur la volonté exprimée par la reconnaissance de l'enfant au moment de sa naissance. Son comportement rappelle un fait juridique bien connu : est père celui qui se déclare tel, selon le principe d'une fiction juridique⁵⁰⁸. Pour préparer cette affirmation, le film a déjà revisité deux adages familiaux. Pour l'Église, est père celui qui a engendré des enfants légitimes dans le mariage (selon la formule du juriste Paul : « *Pater est quem nuptiae demonstrant* » - « Est père celui que désignent les noces⁵⁰⁹ »). La présomption légale de maternité (*Mater certa est*) est, de même, appréhendée à travers le mariage. Or le film prend soin de montrer que Robert aurait pu être l'époux attentionné de la mère mourante. La proximité entre la mère et chaque parrain est soulignée dans le film où la femme est censée avoir entre vingt-huit et trente ans, alors qu'elle n'a que vingt ans dans la nouvelle. Dans l'œuvre de Ford, elle pourrait donc avoir été l'épouse de l'un des parrains, en particulier de Hightower qui, d'une part, donne son nom à son fils et, d'autre part, aurait pu sauver la vie de la mère car

⁵⁰⁶ Anne VERJUS, Marie VOGEL, « Le travail parental : un travail comme un autre ? », p. 4 in « Le travail parental : représentations et pratiques », *Informations sociales*, Paris, Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF), n° 154, 2009.

⁵⁰⁷ Voir Stephen M. FRANK, *Life with Father. Parenthood and Masculinity in the Nineteenth-Century American North*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1998, 256 pages. Et, au sujet de l'engagement paternel aux États-Unis au XXe siècle : Robert L. GRISWOLD, *Fatherhood in America. A History*, New York, Basic Books, 1993, 368 pages.

⁵⁰⁸ Jacques MULLIEZ, « La désignation du père », op. cit., p. 53-72.

⁵⁰⁹ *Digeste*, II, 4-5 ; pour un commentaire précis de cette formule, voir Anne LEFEBVRE-TEILLARD, « *Pater is est quem nuptiae demonstrant*. Jalons pour une histoire de la présomption de paternité », *Revue historique de droit français et étranger*, t. LXIX, 3, Paris, Sirey, juillet-septembre 1991, p. 331-341.

lui sait où trouver de l'eau dans un désert. Par la suite, le hors-la-loi ne doute pas un instant d'être un parrain adoptif, en assumant conjointement les rôles paternel et maternel. Alors que ce dernier déjeune avec le shérif, la femme de celui-ci éprouve une sympathie ostensible pour Robert. Selon elle, le juge, qui doit statuer sur le hors-la-loi et son parrainage, va changer le nom de l'enfant : le regard noir que lui lance Robert est significatif de son état d'esprit d'adoptant. Désormais, il s'inquiète de ce que l'enfant a perdu du poids : ce qui ne serait pas arrivé avec lui, dit-il. Le shérif et sa femme tancent aussitôt Robert pour lui faire signer des papiers indiquant qu'ils acceptent d'adopter l'enfant à sa place. Ce qu'il refuse. Le registre légèrement comique ne peut faire oublier que le déni de la parenté quotidienne (reconnue comme une attention journalière) est ici affirmé par un groupe familial composé d'un couple bien établi : le juge pourrait leur accorder un supplément de confiance face au hors-la-loi célibataire. Mais le film, qui constitue à lui seul une fiction juridique, confirmera en quelque sorte un nouvel adage : Est parrain celui qui se désigne comme tel.

Dans *Three Godfathers*, l'adoption est également associée à l'expiation qui permet à un citoyen de renaître de ses cendres de hors-la-loi. A cette fin, le film souligne que chacun, régi par la loi est, comme le rappelle Alain Supiot, un *homo juridicus*⁵¹⁰. Ainsi, un nouveau personnage, le juge, est là pour avancer que ce sont aussi les états du procès qui dessinent les contours du parrainage. Le juge propose d'abord un accord à Robert, sous la forme d'une variante moderne du jugement de Salomon. Le hors-la-loi sera libéré, dit-il, s'il renonce à ses droits sur l'enfant dont il a sauvé la vie. Mais Robert refuse cette proposition, notamment par respect pour le serment fait à la mère mourante. Il est donc prêt à endurer vingt ans de prison, à condition d'être considéré comme le parrain de l'enfant. A l'image de la vraie mère de l'enfant dans l'apologue bien connu, il donne sa chance à la vie, en se sacrifiant. Sans le savoir, ainsi, il répond ce que souhaitait entendre le juge qui le condamne à la peine minimale de prison (un an et un jour). L'expérience concrète de l'adoption, qui possède déjà une certaine durée et qui a vu Robert affronter le désert au péril de sa propre vie, est donc reconnue et vaut comme une remise de peine partielle.

⁵¹⁰ Alain SUPIOT, *Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Éd. du Seuil, collection « Points. Essais », 2009, 333 p.

Ainsi, quand le film reconnaît en Robert un bon parrain, il retient deux principes de la Déclaration d'indépendance : la liberté et la recherche du bonheur. Ces deux principes reposent sur le jusnaturalisme : l'humanité, même celle qui réunit l'enfant sans parole et le hors-la-loi *a priori* dénué de voix crédible, possède des droits naturels. Et l'ordre politique juste, incarné dans ce film par le juge compréhensif, actualise dans la sphère civile les droits naturels constitutifs de l'humanité. C'est redire que les Etats-Unis se conçoivent comme « la nation de la nature⁵¹¹ ». Tous les hommes y ont le droit de faire entendre leur voix, et d'être reconnus par les autres comme des acteurs politiques à part entière, doués d'une capacité de décision gouvernant leur existence et celle de leurs proches (l'adoptant est alors la voix du petit enfant, de l'*infans*), selon le principe du *self-government* (entendu comme la capacité de chacun à se donner à soi-même la loi de son action).

L'essentiel est que l'adoption a été scellée par une promesse privée, tenue jusqu'au péril de sa vie, puis reconnue sur la scène publique et dans la sphère privée des foyers du bourg. Le film fait donc de la *fides* (la bonne foi et le respect de la parole donnée) la vertu de la fiabilité morale et civique qui conditionne la solidarité sociale dans le respect de la justice et du droit. Cicéron, traitant des vertus cardinales (prudence, justice, courage, tempérance), rangeait déjà la *fides* dans la catégorie de la justice : « Le fondement de la justice est la foi, c'est-à-dire la fidélité et la véracité dans les paroles et les conventions⁵¹² ». La foi était ainsi conçue comme l'honnêteté qui mérite crédit, en lequel s'origine l'Etat : « [r]ien en effet ne maintient avec plus de force l'État que la foi [= crédit] qui ne peut exister sans la nécessité de payer ses dettes⁵¹³ ». Ces éléments sont présents de manière remarquable dans *Three Godfathers*.

Dans un autre film, John Ford montre de nouveau l'intérêt politique du motif de l'adoption, en soulignant cette fois l'ambivalence morale de la puissance du peuple des blancs.

⁵¹¹ Perry MILLER, *Nature's Nation*, Cambridge, Harvard University, Belknap Press, 1967, 298 p.

⁵¹² *Des devoirs [De officiis]*, I, 23.

⁵¹³ *Ibid.*, II, 24.

L'adoption assumée et l'union interracialisée refoulée dans *The Searchers*

*The Searchers*⁵¹⁴ utilise à trois reprises le motif de l'adoption en lui donnant une indéniable ampleur historique.

La première adoption a déjà eu lieu avant l'ouverture du film. Trois ans après la fin de la guerre de Sécession, Ethan Edwards (John Wayne) rentre au ranch de son frère Aaron (Walter Coy). Celui-ci y vit avec sa femme et leurs quatre enfants, deux filles, Lucy (Pippa Scott) et Debbie (Natalie Wood) et deux fils, dont un adopté, Martin Pawley (Jeffrey Hunter). L'origine de ce dernier, qui dit avoir un huitième de sang Cherokee dans les veines, est perceptible dans son nom qui semble lui-même métissé : Pawley n'est pas sans faire songer aux Pawnees⁵¹⁵. Si l'un de ses arrière-grands-parents était Indien, on peut imaginer que les parents de Martin étaient peut-être des amis des Edwards puisque, dans la réalité, l'adoption informelle était souvent le fait de personnes proches. Le spectateur peut aussi penser que les Pawley étaient plus probablement des ennemis des Indiens ou qu'ils leur étaient indifférents et que la famille Edwards avait adopté l'enfant à la suite d'une mort accidentelle, ou due aux tensions entre les communautés de l'Ouest⁵¹⁶. Quoi qu'il en soit, cette adoption, qui semble ne poser aucun problème à la famille, montre les possibilités d'adaptation des descendants des Indiens, la capacité intégrative des blancs et la puissance d'attraction que constitue la culture de ces derniers. Du reste, Martin a totalement oublié celle des Indiens et s'est assimilé à la culture dominante. Si, de manière générale, l'adoption pose la question de la transmission, cette interrogation doit ici être nuancée : si un arrière-grand-parent était Indien et que Martin n'a vécu que chez les blancs, on admet qu'il ne connaisse pas la culture Indienne. Du reste, le film utilise l'adoption comme un repoussoir. Au dîner, les propos d'Ethan trahissent son animosité vis-à-vis des Indiens. Puis le ranch est attaqué par ces derniers. Les parents et leur jeune fils sont tués, et les deux filles enlevées. Ethan part à la recherche de ses nièces avec Martin et Brad Jorgensen, le fiancé de Lucy. Mais Brad et Lucy trouvent la mort. Les deux autres pisteurs (*Searchers*) composent donc une association métissée. Le thème du

⁵¹⁴ *La Prisonnière du désert*, John FORD (Etats-Unis, 1956).

⁵¹⁵ Les Pawnees (ou *Panassa, Pari, Pariki*) désignent une tribu d'Indiens du Nebraska et du Kansas. Au XVIII^e siècle, ils se sont alliés aux Français et ont joué un rôle important dans l'arrêt de l'expansion espagnole en remportant une victoire décisive sur l'expédition Villasur en 1720.

⁵¹⁶ Comme c'est le cas dans *The Unforgiven/Le Vent de la plaine*, John HUSTON (Etats-Unis, 1960).

métissage se prolonge quand ils retrouvent Debbie : elle est devenue l'une des épouses du chef Comanche⁵¹⁷. Cette acculturation, d'abord forcée, paraît ensuite acceptée puisque Debbie, quand Ethan voudra la faire revenir, commencera par refuser de retourner chez les blancs⁵¹⁸. La situation pose clairement la question de l'union interraciale. Etant données ces circonstances, par analogie, on peut rétroactivement estimer que l'arrière-grand-mère de Martin était peut-être une femme blanche elle aussi enlevée pour devenir aussitôt une *squaw* ou être adoptée par des Indiens, ou une Indienne enlevée ou adoptée par une famille blanche, comme cela se faisait assez couramment.

Le deuxième emploi du motif de l'adoption montre que celui que l'on entend adopter peut refuser de l'être, conformément à l'évolution du droit étasunien. Le film crée ainsi une situation assez étonnante. Se croyant près de mourir, Ethan fait lire à Martin son testament : l'ancien soldat lui « lègue » tous ses biens, « n'ayant plus d'héritier de son sang » car Debbie, selon les propres termes d'Ethan, n'est plus « blanche ». La position de ce dernier rappelle celle de William Bradford, premier historien américain, qui insiste sur les dangers du contact avec les Indiens, « peuple sauvage, cruel, barbare et perfide, [...] non contents de tuer ou de prendre la vie, [les Indiens] se plaisent à tourmenter les hommes de la manière la plus sanglante qui soit⁵¹⁹ ». Comme l'historien, Ethan perçoit une aliénation et une menace d'infection [*bewitchment*] dans le contact avec les indigènes, considérés comme barbares et païens. A l'opposé de Debbie (à ses yeux, une Blanche devenue une Indienne), Martin lui semble un Indien devenu un Blanc. Ethan déclare donc « adopter » un descendant d'Indien qu'il avait sauvé et qui a été élevé par son frère et sa belle-sœur,

⁵¹⁷ Le choix de cette communauté est significatif, notamment quand on compare les positions différentes des Cherokees et des Comanches quant aux Blancs. D'un côté, les Cherokees sont l'une des « Cinq tribus civilisées » (« *the Five Civilized Tribes Association* ») qui ont signé des traités, et ont été reconnues par les Etats confédérés d'Amérique. Certains Cherokees étaient d'ailleurs célèbres, notamment Stand Watie, devenu général confédéré pendant la Guerre de Sécession. De l'autre côté, les Comanches représentent davantage des ennemis des blancs. La référence aux Comanches est, en outre, capitale par rapport au motif de l'adoption. Leur population avait en effet augmenté de manière importante grâce à l'abondance de bisons, une affluence de migrants Shoshones, et l'adoption d'un nombre significatif de femmes et d'enfants faits prisonniers dans les groupes rivaux. Mais, au cours du XIXe siècle, les épidémies et l'épuisement de leurs ressources en chevaux et bisons ont failli les faire disparaître. L'enlèvement de Debbie peut donc être perçu comme un enjeu de repopulation du groupe, désormais en bonne voie. La Guerre de Sécession avait déjà rendu disponibles des millions de têtes de bétail.

⁵¹⁸ L'histoire du film semble s'inspirer d'un fait réel : une petite fille, kidnappée en 1836 au Texas, serait ultérieurement devenue la femme d'un chef Comanche. Retrouvée plusieurs années plus tard, elle aurait été ramenée de force dans la communauté blanche malgré ses protestations. Cet événement a inspiré le livre d'Alan Le May, adapté par le film de John Ford.

⁵¹⁹ Cité par Charles BERRYMAN, *From Wilderness to Wasteland. The Trial of the Puritan God in the American Imagination*, Université du Michigan, Kennikat Press, 1979, p. 6.

des Blancs. Après la mort des parents adoptifs de Martin, Ethan entend ainsi exercer une sorte de « *patria potestas* » qui, chez les Romains, fondait le droit à transmettre le capital patrimonial : avec la paternité romaine, seule comptait « la volonté d'un homme de se constituer père⁵²⁰ ». Autrement dit, au seuil de la mort, Ethan entend adopter Martin. Le film suggère ainsi un certain état de survivance du droit ancien, alors même que le droit des Etats-Unis, au XIXe siècle, ne peut se tourner vers le droit anglais, inexistant quant à la question de l'adoption. Mais, de son côté, Martin repousse aussitôt cette offre parce qu'Ethan n'accepte plus Debbie dans la communauté blanche. Le film rappelle ainsi la nécessité d'interroger le geste de l'adoption en regard des valeurs de l'adoptant mais aussi de celui que l'on entend adopter. Le spectateur pouvait être sensible, et être encore aujourd'hui attentif au fait que le film souligne combien il est important de tenir compte de l'intérêt de l'enfant adopté, y compris sur le plan psychologique.

La troisième forme du motif tient à l'adoption par Ethan de Debbie qui, désormais, lui semble Indienne. A la fin du film, Ethan se libère en effet de l'image identitaire que le séjour chez les Indiens lui paraissait avoir imposé à une femme blanche : enfin, il ne voit plus en Debbie la Comanche qu'elle avait été contrainte d'incarner mais la nièce qu'il connaît depuis son enfance. De nouveau, il formule une adoption, en adoptant celle qui, à ses yeux, était devenue une Indienne : il la réintègre dans la communauté blanche. Il le fait à travers un geste qu'il avait déjà accompli plusieurs années auparavant et qui a la valeur d'une reconnaissance et d'une bénédiction. En effet, lors de son retour, au début du film, se trompant sur l'âge de Lucy qu'il avait connue petite, Ethan avait commis une erreur sur l'identité de l'enfant qu'il avait prise dans ses bras : c'est Debbie qu'il avait soulevée au-dessus de lui. Or, grâce à ce même geste, après dix ans de traque et être descendu au plus profond de la vengeance (à travers un montage elliptique, le spectateur devine qu'il a pris le scalp du chef indien), il s'ouvre à un élan salvateur, à une renaissance et à une reconnaissance (« Allons-y, Debbie ! », lance-t-il). En soulevant à nouveau Debbie au-dessus de lui, il renonce *in extremis* à abattre l'enfant, présumée souillée par l'altérité. Ethan assume à nouveau la filiation avec Debbie comme lorsqu'il l'avait élevée au-dessus de lui, enfant, et qu'il s'était alors identifié au père⁵²¹. Ce geste est, du reste, commun à beaucoup de cultures où l'on s'incline ainsi devant l'avenir en élevant au-dessus de soi des représentants de celui-ci. A ce titre, cette attitude est une survivance du droit Romain

⁵²⁰ Jacques MULLIEZ, « La désignation du père », *op. cit.*, p. 28.

⁵²¹ D'autant plus que, lors du retour du soldat, le spectateur comprend qu'autrefois quelque chose s'est passé entre Ethan et Martha qui caresse tendrement la capote militaire d'Ethan sous le regard pudique du mari.

antique⁵²². Seul l'écho inconscient du geste accompli dix plus tôt le conduit à cet attendrissement qui touche à la grâce. Le spectateur, qui possède une mémoire sensible du film, raccorde les deux scènes et en perçoit la portée. L'adoption de Debbie par Ethan apparaît comme le fruit d'un lent cheminement intérieur et comme la réaffirmation sublime de l'intangibilité des liens qui unissent les deux personnages, à travers le temps long du conflit et celui, ponctuel, de la paix retrouvée.

Dans *The Searchers*, le motif de l'adoption et la présence des Indiens servent donc un objectif à valeur historique : mettre à l'essai l'identité des colons et interroger le processus de colonisation. Découvrir que cette terre supposée sainte était déjà habitée posait un problème aux pionniers : que faire des Indiens ? Devait-on les rejeter, les intégrer à sa propre culture ou se fondre dans la leur ? Le film répond en promouvant l'assimilation de Martin, un métis qui s'intègre à la Nation sans pour autant pratiquer le « *racial passing*⁵²³ » ou se marier avec une blanche. Le scénario respecte ici le fait que les mariages interracialisés n'ont été autorisés par la Cour suprême qu'en 1967⁵²⁴. La question de l'union interracialisée est effleurée mais sa réalisation est refoulée : celle qui devait concerner Debbie, quand elle était considérée comme une Indienne, est comme effacée par son retour dans la communauté blanche ; de son côté, *in fine*, Martin s'installe avec une compagne indienne. Mais, symptomatiquement, c'est un personnage métissé par sa propre adoption qui seul survit parmi les descendants masculins de la famille. Ainsi Martin apparaît comme un emblème de l'origine de la Nation : à la fin du film, il s'installe et se tourne, en colon heureux, vers la recherche du bonheur sur place, alors que l'ancien Confédéré repart, éternel errant. Le métissage culturel apporté par l'adoption apparaît ainsi comme le véritable trait d'union entre les divers peuples qui composent la Nation, et entre les périodes historiques, heureuses ou tragiques, qui l'ont instituée. Ainsi l'adoption permet d'explorer et d'expérimenter la possibilité d'intégrer la descendance indienne à la nation américaine alors que l'adoption d'un orphelin indien par un blanc constitue, dans la

⁵²² Sous la République romaine, si un enfant n'était pas désiré, le *pater familias* pouvait le déposer à terre dans un endroit public et à la vue de tous, ce qui permettait à un autre citoyen de prendre l'enfant qui devenait *in mancipio* (sous son autorité). Si, par contre, le *pater familias* prenait l'enfant dans ses bras, c'est qu'il le reconnaissait et l'acceptait.

⁵²³ Le « *racial passing* » consiste généralement, pour certains métis, à tenter de se faire passer pour blanc afin d'échapper aux effets de la ségrégation raciale. Il est toutefois des cas de « *racial passing* » où un blanc voulait se faire passer pour noir, comme Herbert Jeffries.

⁵²⁴ Statuant en 1967 sur l'affaire *Richard Perry Loving, Mildred Jeter Loving v. State of Virginia*, la Cour suprême a décidé que les lois anti-métissage de certains États étaient anticonstitutionnelles parce qu'elles

réalité, un fait exceptionnel⁵²⁵. Ces questions d'acculturation et d'union interracial sont encore poursuivies et approfondies par John Huston en 1960.

De l'adoption secrète à l'union interracial assumée dans *The Unforgiven*

Le coup de force du film tient au fait qu'il établit un lien très étroit entre l'adoption et l'union interracial. A cet égard, quatre moments doivent être distingués.

En premier lieu, quand un inconnu à cheval demande à Rachel son identité, il juge qu'elle n'est pas une Zacharie ; elle le reconnaît elle-même : « Pas de naissance mais, pour maman, je suis la chair de sa chair. » Certes, elle se reconnaît orpheline, mais ne se sait pas encore d'origine indienne. Pour le spectateur de l'époque, il n'est sans doute pas étonnant de voir dans ce film l'adoptée demander ensuite des explications sur ses origines, alors qu'elle éprouve des sentiments amoureux et qu'elle construit son identité de jeune femme. Le film semble se faire ainsi l'écho des critiques du principe de la confidentialité, développées durant les années 1950 : ayant constaté que les adolescents et les adultes éprouvaient des difficultés, sans doute dues au manque d'information, on a mis en avant que la connaissance de sa propre origine, revendiquée comme un droit constitutionnel, est nécessaire à la formation de l'identité⁵²⁶. Les adoptés, devenus adultes, ont formé des groupes⁵²⁷ afin de contester la confidentialité de l'adoption. Les parents naturels eux-mêmes ont commencé à réclamer une participation plus active dans le processus d'adoption et le droit de connaître l'évolution des adoptés. A sa manière, *The Unforgiven* commence par explorer le désaccord communautaire quant au secret et la revendication individuelle de la transparence. L'adoption passée subit d'abord la dénégation. Ben Zachary (Burt Lancaster) revient de Wichita avec des hommes embauchés pour s'occuper du troupeau dont il est propriétaire avec Zeb Rawlins (Charles Bickford), un fermier

violait la clause du Quatorzième Amendement qui garantit l'égalité de tous devant la loi (arrêt 388 U.S. 1).

⁵²⁵ L'adoption d'un orphelin indien par le père Anton Docher à la fin du XIX^e siècle au Nouveau-Mexique constitue un exemple atypique d'adoption aux Etats-Unis. Voir Samuel GANCE, *Anton ou la trajectoire d'un père : l'histoire romancée du père Anton Docher*, Paris, L'Harmattan, coll. « Amarante », 2012, p. 169-171.

⁵²⁶ Paul SACHDEV, *Unlocking the Adoption Files*, Lexington, MA, Lexington Books, 1989, p. 12.

⁵²⁷ L'un des premiers groupes a été constitué par Jean Paton en 1954. Voir Jean M. PATON, *The Adopted Break Silence*, Philadelphia, Life History Study Center, 1954.

voisin. Le fils prodigue retrouve sa sœur Rachel (Audrey Hepburn), sa mère et ses frères. Différents personnages suggèrent que Rachel a été recueillie bébé par Zachary père, qui a été ensuite tué par les Indiens Kiowas en défendant sa ferme et son bétail. L'enfant qui semble avoir été adoptée devient le point de mire de chacun. En effet, dans les environs, rôde un vieux cavalier solitaire, fantomatique et peut-être fou, qui parle de vengeance et fait courir le bruit que Rachel serait indienne. De leur côté, des Indiens Kiowas viennent sur le pas de la porte demander à échanger Rachel contre quelques-uns de leurs chevaux ; elle serait la sœur d'un des guerriers de la tribu, et ils souhaitent que la jeune femme réintègre cette dernière. La situation d'adoption, telle qu'elle est présentée dans ce film, correspond d'abord au modèle d'adoption occidentale qui cultive généralement le secret quant à la famille d'origine et se différencie ainsi d'autres modes d'adoptions⁵²⁸. Le secret est de mise : outre que les Zachary veulent conserver leur fille adoptive, la distance entre les supposées races est telle qu'un rapprochement de celles-ci à travers l'adoption semble impossible.

En second lieu, quand les Indiens viennent chercher Rachel pour tenter de l'intégrer de force à leur communauté, la jeune fille réclame de savoir si elle est ou non d'origine indienne. Cette interrogation, personnelle, est ici politique. Elle vient en effet ébranler la stabilité du groupe de colons que représente sa famille. Au début du film, la solidité et la pérennité de la colonisation sont symbolisées par un lieu d'habitation parfaitement ancré dans son environnement. En effet, la maison des colons est insérée dans le paysage, et se confond en partie avec lui, à tel point qu'une vache vient comiquement brouter le toit de la maison puisque celle-ci est intégrée à la roche qui la jouxte. Le *home* est aussi un monument et un lieu de mémoire : au premier plan, une croix indique : « William Zachary, tué ici en défendant sa famille et son cheptel. » Or les doutes de Rachel quant à son origine viennent remettre en cause la nette distinction des Indiens et des Blancs. Par un déplacement métonymique, ces doutes sont déjà exprimés par Rachel Zachary quand elle décrit son cheval resté un peu sauvage qui ne serait que la moitié d'un cheval, l'autre étant celle d'un méchant Kiowa, indien, selon ses propos. Or ce cheval s'appelle Guipago, et porte donc le nom Kiowa de Lone Wolf, l'un des chefs indiens les plus respectés au moment de la violente transition entre le nomadisme et la vie obligatoire en réserve

⁵²⁸ Un des traits récurrents de l'adoption non occidentale est que l'enfant est le plus souvent adopté dans sa parenté, d'abord par ses grands-parents, par un oncle ou une tante, par un frère ou une sœur, par des cousins, parfois par des voisins ou des proches.

pendant les années 1870⁵²⁹. A travers le cheval, peut-être adopté, peut-être enlevé, le film introduit la notion de métissage. Or celle-ci est ici liée à la question de l'adoption : si Rachel est d'origine indienne, son adoption par des colons fait-elle d'elle une blanche ? Une Indienne ? Une métissée ? Un personnage à moitié sauvage, à l'image de son cheval ? Doit-elle retrouver les Indiens, à l'image de ceux que l'on emmenait de force dans des réserves, ou peut-elle s'intégrer à la communauté blanche comme l'invite à le faire la nation⁵³⁰ ?

En troisième lieu, chacun apprend que les parents Zachary ont effectivement adopté une Indienne. Mais les Zachary ne veulent pas céder et ils défendent l'adoptée comme une propriété, contre les Indiens qui finissent par les attaquer et qu'ils exterminent. Rachel fait alors l'expérience de la distance entre les supposées races. Cette distance semble d'abord dramatique et irréversible (ce que symbolise le maquillage de Rachel en Indienne devant la glace, quand elle cherche, dubitative, l'indigène en elle), et tragique (dans le combat épique qui donne lieu au massacre des Indiens et à la mort de la mère adoptive). Cette distance entre les présumées races met en jeu la conception du lien de parenté explorée par Florence Weber⁵³¹. Celle-ci, en effet, qui distingue trois dimensions du lien de parenté (le sang, le nom, le quotidien), interprète à partir de cette grille de lecture, l'expérience de la parenté que font certains acteurs vivant la dissociation de deux ou de trois composantes de la « parenté pratique », depuis leur enfance ou au cours de leur vie d'adulte. Dans le film, le déni de la parenté quotidienne est ainsi illustré par la réclamation des Indiens qui mettent en avant le sang. L'adoptée, elle, dénie cette valeur puisqu'elle

⁵²⁹ En 1851, le Congrès des États-Unis vote l'*Indian Appropriations Act*, une série de mesures prévoyant la création de réserves indiennes. À la fin des années 1860, le président Grant a mené une politique dite « de paix » pour apaiser le conflit, en déplaçant les différentes tribus de leurs territoires ancestraux vers des parcelles de terres établies pour eux. Mais la politique des réserves indiennes est vite controversée. La superficie des parcelles a souvent été réduite par les colons, à l'application du décret présidentiel. Un rapport remis au Congrès en 1868 fait état d'une vaste corruption parmi les agences fédérales des affaires indiennes, et de mauvaises conditions de vie chez les tribus déplacées. Certaines tribus ont été contraintes à intégrer leurs nouveaux territoires réservés, ce qui a entraîné plusieurs guerres. Voir Imre SUTTON, « *Preface to Indian Country: Geography and Law* », p. 3-35 in *American Indian Culture and Research Journal*, UCLA American Indian Studies Center, vol. 15, Number 2, 1991.

⁵³⁰ À la fin du XIX^e siècle, une série de mesures législatives place les nations indiennes reconnues par le gouvernement sous la tutelle de celui-ci qui gère les fonds et les terres des tribus. Les Indiens non reconnus sont abandonnés à leur sort. L'Indien est considéré comme un mineur qui doit être protégé et pris en charge. L'objectif déclaré est la disparition des collectivités indiennes, par l'assimilation individuelle à la population américaine.

⁵³¹ Florence WEBER, *Le sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, La Courneuve, Éditions Aux lieux d'être, collection « Mondes contemporains », 2005, 264 pages.

accepte que son frère de sang soit tué par les membres de sa famille adoptive et défend, de fait, la parenté par le nom et par le quotidien.

Dans un quatrième temps, l'adoption interracial, reconnue comme telle, permet d'envisager sereinement la confirmation d'une mutuelle sensibilité amoureuse, voire un mariage entre Ben et Rachel, l'adoptée attirée par son frère jaloux des autres hommes⁵³². Jusqu'à présent, la pensée de l'inceste interdisait ce mariage. Autrement dit, la relation amoureuse interracial apparaît comme un moindre mal en regard de l'inceste qui pouvait sembler un « crime généalogique⁵³³ » qui bloquait les échanges sociaux et empêchait d'envisager un mariage entre un frère et sa sœur. La révélation et la confirmation assumée des origines de l'adoption réinscrivent les personnages dans la séparation, tout en les libérant du spectre incestueux. La perspective du mariage, dans le cadre de la loi commune, ouvre celle d'une probable descendance et légitime la plausible parentalité future. Le déni de la parenté par le sang permet ce rapprochement : Rachel aura précédemment choisi de rester auprès de sa famille d'adoption, quitte à tirer à bout portant sur son frère de sang. Certes, la possibilité d'un mariage entre une Indienne et un blanc n'est envisagée qu'après le massacre du groupe des Indiens. L'adoption n'aura pleinement sa valeur intégrative qu'à travers ce massacre et la mort de la mère Zachary. Tel semble être le prix à payer pour que la relation amoureuse interracial devienne possible. Mais, après la découverte et la confirmation des origines de la jeune femme, Ben n'en est que plus épris de Rachel : « *Ma petite peau rouge* » lui susurre-t-il tendrement, en lui caressant le front. La perspective de quelque union interracial permet de déjouer le caractère arbitraire des définitions rigides et excluantes de la nature humaine. En outre, en elle-même, l'union interracial « invite à considérer la sphère domestique du privé comme le révélateur d'un problème public, matière à un affrontement politique⁵³⁴. » Le film choisit justement de transformer un frère et une sœur, qui pourraient se repousser, en de futurs mari et femme qui pourront s'aimer et devront s'aider. Par analogie, cette métamorphose rappelle un mouvement plus profond et politique : « la famille qui fait irruption dans l'espace politique ne se conçoit plus sur le modèle du lien fraternel entre des individus

⁵³² Possessif, il humilie l'Indien Johnny Portugal pour l'avoir vu s'extasier devant les cheveux de Rachel.

⁵³³ Denis SALAS, « L'inceste, un crime généalogique », in « Malaise dans la filiation », *Esprit*, Paris, éditions Esprit, décembre 1996, n° 12, p. 130.

⁵³⁴ Magali BESSONE, « La construction de la citoyenneté américaine : une question de droits ou une question de races ? », in « Agir contre le racisme et la discrimination », *Revue internationale des sciences sociales*, Toulouse, Erès, n° 183, 2005/1, p. 129.

semblables et de même statut ; elle met en jeu des relations où l'égalité n'est pas à postuler mais à accomplir⁵³⁵ ». La question de l'union interracial – encore interdite aux Etats-Unis au moment de la sortie du film - est ainsi assumée par le film.

En somme, à travers le motif de l'adoption, le film dénonce violemment l'intolérance et le racisme. Il le fait d'abord à travers une anamnèse, un récit raconté par Kelsey, plein de rancœur, qui s'avère le prophète du malheur, le cavalier de l'apocalypse semant expressément la zizanie dans le but de faire s'entretuer les deux camps adverses. Comprenant que les ragots de ce vieux cavalier solitaire sur l'origine indienne de Rachel ont fait leur chemin auprès des éleveurs de la région et particulièrement dans l'esprit des Rawlins, Ben décide de capturer l'ancien soldat confédéré pour le faire parler. La corde autour du cou, le cavalier malfaisant raconte que Rachel a été trouvée par Zachary père dans un camp indien après que celui-ci fut ravagé, à titre de représailles, par eux deux et d'autres pionniers blancs ; qu'un peu plus tard les Indiens lui ont enlevé son fils ; qu'il a alors demandé à Zachary père de rendre Rachel aux Kiowas en échange de la libération de son fils mais que ce dernier a refusé⁵³⁶. Depuis, le cavalier a soif de vengeance contre Rachel et ceux qui l'ont adoptée. Qui a rouvert ces hostilités ? Kelsey et sa folie accusatoire sont à l'origine du drame présent. Même si ce n'est pas clairement dit, c'est sans aucun doute lui qui apprend aux Indiens que Rachel était une Indienne (la folie faisant peur aux Indiens qui la respecte en l'assimilant à de la magie, il a pu se rendre au sein de la tribu sans danger). Huston assimile le fanatisme à une maladie contagieuse. Certains cow-boys sont de plus en plus persuadés que Rachel est une Indienne et en parlent à Zeb Rawlins. Celui-ci les éconduit. Charlie, le fils de Zeb, amoureux de Rachel, la demande en mariage. Mais, sur la route du retour, il est tué par des Indiens. La mère Rawlins repousse alors avec horreur Rachel qui était venue lui présenter ses condoléances et, persuadée qu'elle est indirectement responsable de la mort de Charlie, l'accuse en termes violents d'être une Indienne. L'histoire semble se répéter : le clan Rawlins demande aux Zachary de renvoyer Rachel aux Kiowas ; les Zachary refusent, et sont mis au ban de la communauté. Cash Zachary se désolidarise de sa famille et rejoint les Rawlins, dont il est plus ou moins entendu, depuis un certain temps, qu'il épousera la fille

⁵³⁵ *Idem*, p. 129.

⁵³⁶ Une fois encore, le nom est significatif. Le meurtre de Zacharie (un personnage présent dans les cultures chrétienne et musulmane) est motivé d'au moins trois manières différentes. Dans la *Nativité de Marie* (23.1-3), Zacharie est assassiné sur ordre d'Hérode le Grand car il refusait de dire où son fils, Jean (le futur baptiste), était caché.

ainée. Ce fanatisme familial est relayé par la mère de Rachel elle-même, prête à tout pour garder l'enfant qu'elle estime être de sa chair, quitte à précipiter le lynchage de celui qui, seul à part elle, connaît la vérité sur les origines supposées honteuses de la jeune fille. De son côté, pour empêcher Rachel d'aller rejoindre les Indiens (alors qu'elle est tout près de le faire, prête à se sacrifier pour éviter que sa famille adoptive ne soit tuée dans un combat inégal avec ses supposés frères de sang), Ben fait tuer par son plus jeune frère Andy un des trois Indiens venus en pourparlers. Le premier sang versé a donc été celui d'un Indien qui s'était approché avec des intentions pacifiques. Et c'est Rachel qui, à bout portant, tue le dernier Kiowa (son frère biologique supposé et le chef des Indiens) : les liens du cœur sont plus forts que ceux du sang. De leur côté, les Indiens, montrés sans mépris mais au contraire avec une grande noblesse, font aussi preuve de fanatisme, notamment en se faisant massacrer.

*

* *

Dans le western classique, le motif de l'adoption apparaît donc crucial pour quatre raisons. La diégèse des films fait d'abord en partie écho à la réalité passée. Sans céder à la théorie du reflet, on peut avancer que le genre souligne combien les guerres contre les Indiens, les maladies, la pauvreté, les migrations internationale et intérieure (y compris celle des orphelins eux-mêmes⁵³⁷), comme la violence d'une société en mutation rapide lors de la Révolution industrielle ont laissé un nombre incalculable d'enfants errants. De même, dans ces films, les parentés liées à l'adoption ne sont pas originellement choisies : elles sont d'abord la conséquence d'événements dramatiques.

En outre, le public étasunien pouvait trouver dans le motif de l'adoption une résonance personnelle ou sociétale, puisque les rares statistiques décrivant la réalité de l'adoption des années 1950 (une période importante pour la production des westerns) montrent que le nombre d'adoptés était très élevé⁵³⁸. Or ces films interrogent une différence essentielle entre la conception de l'adoption telle qu'elle se déploie dans les histoires racontées et

⁵³⁷ On expédiait en train des orphelins qui pouvaient être adoptés et servir de main d'œuvre. Voir Joan Heifetz HOLLINGER, *Adoption Law and Practice*, New York, Matthew Bender, 1998, chapitre 1.

⁵³⁸ Alfred KADUSHIN, *Child Welfare Services*, New York, Macmillan Publishing, 1980, p. 472.

celle qui régit l'adoption au moment de leur réception. Ainsi, ces derniers marquent une évolution du modèle adoptif entre les XIX^e et XX^e siècles : le passage d'une adoption ouverte, où les agents de l'adoption communiquent entre eux, à une adoption où prime le secret. *Three Godfathers* présente une adoption ouverte, durant laquelle des contacts sont créés entre la mère et l'adoptant qui établissent entre eux des liens très profonds, quoique ponctuels. Certes, avec *The Searchers*, l'adoption est également assumée, mais les liens sont rompus ou pas représentés, entre les adoptants et la famille d'origine, sans compter que les Indiens massacrent la famille adoptive, avant que les deux blancs survivants ne finissent à leur tour par décimer la tribu indienne. Enfin, dans *The Unforgiven*, l'adoption de Rachel, qui demeure longtemps secrète, est présentée comme un acte tabou qui renvoie à un passé violent.

De plus, les westerns donnent à l'adoption un rôle important dans un parcours initiatique d'enfants ou d'adultes. Le motif permet d'explorer la structure de la famille mais aussi les liens sociaux et politiques, en interrogeant les valeurs d'une société. L'individu, adopté ou adoptant, peut passer du je au nous familial et à « Nous, le peuple » [« *We the people* »] qui ouvrent la Constitution américaine. Le motif de l'adoption joue ainsi un rôle spécifique dans la représentation filmique de la famille dans la démocratie étasunienne. Comme l'écrit Alexis de Tocqueville, « [c]hez les peuples démocratiques, de nouvelles familles sortent sans cesse du néant, d'autres y retombent sans cesse, et toutes celles qui demeurent changent de face ; la trame des temps se rompt à tout moment, et le vestige des générations s'efface. On oublie aisément ceux qui vous ont précédé, et l'on n'a aucune idée de ceux qui vous suivront. Les plus proches seuls intéressent⁵³⁹. » L'adoption, en rappelant que les relations entre les êtres sont traversées par des frontières, vient donc s'opposer à ce qui « menace de se développer à mesure que les conditions s'égalisent⁵⁴⁰ ». L'adoption réintroduit de la différence. En ce sens, les trois films soulignent que l'adoption fait le lien entre la famille (qui s'élargit par elle) et la société dans son ensemble.

Enfin, la question de la temporalité est centrale. Après le passé de la disjonction, de la séparation et de la crise, l'individu est censé accéder, à travers l'adoption, à un futur apaisé qui réunit les descendants des anciens ennemis. Si le temps est institué (mesuré et rythmé par les horloges, les calendriers sociaux, les périodes historiques), les westerns

⁵³⁹ Alexis de TOCQUEVILLE, *La démocratie en Amérique* [1840], t. II, Paris, Gallimard, 1951, p. 106.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 143-144.

classiques le rendent instituant, porteur d'un projet collectif, à travers le motif de l'adoption. Instituer une société, comme le rappellent en effet Cornelius Castoriadis et Norbert Elias⁵⁴¹, c'est réorienter sa perception du temps, préciser son horizon temporel. Or, adopter, c'est être confronté au passé, aussi douloureux fût-il, en se tournant vers l'avenir. L'adoption joue donc un rôle mobilisateur et constitue pour le spectateur un moyen de s'identifier aux personnages. Ces films mettent d'abord en scène des personnages enfermés dans la brèche du présent. Quand l'homme est exilé hors du temps et de l'histoire, il est coupé d'un passé auquel il devient étranger, et rejeté d'un futur qui semble ne pas lui faire de place. C'est le cas de Robert dans *Three Godfathers*, de Ethan dans *The Searchers*, de Rachel dans *The Unforgiven*. Or l'adoption, si elle est assumée, tend à bannir cette impasse, à rouvrir les portes du temps social. Dès lors, l'adoption conduit même à l'union interracial. De nouveau, le temps social fait sens et produit de l'Histoire en se distinguant du simple temps physique et biologique voué, par le principe d'entropie, à l'usure. Pour s'instituer, une société doit en effet produire un temps néguentropique, un temps créateur, historique. L'adoption apporte cette double ouverture : un ancrage dans le passé, un élan vers le futur. C'est pourquoi le motif filmique de l'adoption incarne parfaitement l'horizon temporel de cette société qui conserve sa croyance en l'Histoire.

⁵⁴¹ Cornelius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, Collection « Esprit, La Cité prochaine », 1975, p. 277 et s. ; Norbert ELIAS, *Du temps [Über di Zeit]*, 1984], traduit de l'allemand par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996, 223 pages.

Familles et justice : « des médiations imparfaites⁵⁴² » si l'on en croit le cinéma hitchcockien

Françoise BARBÉ-PETIT

Docteur en philosophie

*Maître de conférences à l'Université Pierre et Marie Curie Sorbonne Universités
Histoire et dynamique des espaces anglophones : du réel au virtuel (HDEA, EA 4086)*

Le cinéma hitchcockien, parce qu'il joue sur les affects, a inscrit la famille dans nombre de films, *Murder*⁵⁴³, *Shadow of a Doubt*⁵⁴⁴, *Notorious*⁵⁴⁵, *The Wrong Man*⁵⁴⁶, *Psycho*⁵⁴⁷, *Marnie*⁵⁴⁸, car la famille, en effet, est bien le lieu des premiers émois. Mais avec un sens aigu des renversements, le cinéaste ne manque pas de rappeler que si la famille est ce qui nous est le plus familier, le plus proche, le plus connu, elle est aussi ce qui dégage de l'effrayant. Nous pourrions presque affirmer qu'en son sein advient, selon le terme freudien, de l'*Unheimlich*, c'est-à-dire de « l'inquiétant familial », aussi le crime rôde-t-il au sein des familles revisitées par Hitchcock.

En outre, conscient de la complexité de la réalité, le cinéaste ne montre pas une famille unique et paradigmatique, mais une suite contrastive de familles, celles métaphoriques d'abord concernant la grande famille des comédiens dans *Murder*, puis celles concernant des communautés, celles des ecclésiastiques dans *I confess*⁵⁴⁹, enfin celles à propos desquelles l'expression vie familiale prend tout son sens puisque des liens de parenté rassemblent des personnes portant un même nom sous un toit commun. Ainsi en est-il avec *Shadow of a Doubt* ou *The Wrong Man*, films dans lesquels la vie matérielle

⁵⁴² Paul RICOEUR, *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1988. Selon Ricoeur, la disproportion constitutive de l'homme, ayant à se situer entre un pôle d'infinitude et un pôle de finitude, entraîne à la fois faillibilité et fragilité. L'écart entre le fini et l'infini appelant à la mise en œuvre d'une logique des médiations imparfaites, Ricoeur insiste sur la fragilité du terme médian, considéré ainsi comme le lieu emblématique de la faillibilité humaine. En ce sens, la justice pourrait n'être alors qu'une médiation insatisfaisante, transitoire, améliorable, entre prédateurs et victimes. Dans les films qui concernent la justice, inspirée par cet idéal que serait le juste, consisterait à trouver une médiation entre les torts subis par chacune des victimes et les réparations à obtenir. Ainsi dans *Marnie*, suite aux vols répétés de sa femme, Mark envisage une suite possible de réparations à offrir aux chefs d'entreprise dont le coffre a été visité.

⁵⁴³ Alfred HITCHCOCK, *Murder/Meurtre* (États-Unis, 1930).

⁵⁴⁴ Alfred HITCHCOCK, *Shadow of a Doubt/L'Ombre d'un doute* (États-Unis, 1943).

⁵⁴⁵ Alfred HITCHCOCK, *Notorious/Les Enchaînés* (États-Unis, 1946).

⁵⁴⁶ Alfred HITCHCOCK, *The Wrong Man/Le Faux coupable* (États-Unis, 1957).

⁵⁴⁷ Alfred HITCHCOCK, *Psycho/Psychose* (États-Unis, 1960).

⁵⁴⁸ Alfred HITCHCOCK, *Marnie/Pas de printemps pour Marnie* (États-Unis, 1964).

⁵⁴⁹ Alfred HITCHCOCK, *I Confess/La Loi du silence* (États-Unis, 1952).

s'organise afin de protéger et de favoriser le développement des membres de la famille à travers un quotidien partagé. En son sein, des retrouvailles, des transmissions et des échanges ont bien lieu, enfin à partir de ce vécu commun émergeront aussi des souvenirs dits de famille.

Qu'ils s'agissent des comédiens, des ecclésiastiques ou des membres d'une famille ordinaire, ils se ressemblent tous puisqu'ils sont également liés par une obligation de solidarité morale, des droits et des devoirs étant intrinsèquement attachés à la notion de parenté, qu'elle soit proche, lointaine ou artificielle. Si les familles hitchcockiennes sont variées, il serait toutefois anachronique de dire que le cinéaste a une vision évolutive de la famille. Ses films déploient plutôt une succession de prototypes pour en démontrer l'invivable et l'odieux et c'est à ce titre que la famille rencontre le droit puisqu'en son sein certains droits sont bafoués.

Il y aurait ainsi la famille mono-parentale de Marnie élevée par sa seule mère Bernice, celles avec enfants dans *Shadow of a Doubt* et *The Wrong Man*, celles dont les couples sont sans descendants comme dans *The Paradine case*⁵⁵⁰, celles finalement dominées par des spectres qui hanteront à jamais leur filiation, comme dans *Notorious* où Alicia devra se reconstruire à partir du procès d'un père nazi, jugé et condamné pour atrocités commises. L'être hitchcockien, parce qu'il est imputable⁵⁵¹, est ainsi fréquemment soumis aux jugements de la police puis à ceux des cours de justice⁵⁵².

En conséquence, familles et justice sont liées, mais si les institutions juridiques sont censées protéger les familles et faire valoir les droits de chacun de leurs membres en particulier, il semblerait que certains films du maître veillent démontrer le contraire. Dans *The Wrong Man*, Manny, l'homme accusé à tort, sera accablé par l'engrenage policier puis judiciaire et sa femme Rose en perdra sa santé mentale. Est-ce à dire que les institutions seraient, elles aussi, marquées du sceau de l'inquiétant familial ? Dans son combat pour recouvrer sa dignité, l'individu est-il à jamais seul, sans protection, comme le

⁵⁵⁰ Alfred HITCHCOCK, *The Paradine Case/Le procès Paradine* (États-Unis, 1947).

⁵⁵¹ Nous empruntons à nouveau à Paul Ricœur la notion d'imputabilité décrite dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p 162. Selon lui l'« homme capable peut parler, agir, raconter, s'imputer à lui-même la responsabilité de ses actions. » Au sens objectif, poser un jugement d'imputation revient à remonter d'un fait vers son origine matérielle en suivant la chaîne de la causalité. Il s'agit de l'attribution assez mécanique d'un acte à un agent ; toutefois l'imputabilité n'est pas synonyme de responsabilité. L'être hitchcockien est un sujet imputable, est-il pour autant toujours responsable ?

⁵⁵² ARISTOTE, *L'Éthique à Nicomaque*, livre v. Nous reprendrons au philosophe grec l'idée selon laquelle le juste est cet aspect du bon relatif à autrui, à l'inverse, l'injuste ferait référence à un tort fait à autrui. En ce sens, est injuste celui qui viole la loi ou qui prend plus que son dû, ou encore celui qui manque au principe d'égalité.

célèbre Roger Thornhill confondu à tort avec un certain Kaplan, dans *North By North West*⁵⁵³? Face à des institutions désormais à charge plus qu'à décharge, l'humain semble abandonné à son sort. Quant à la famille, ne se situe-t-elle pas, elle aussi, du côté des institutions néfastes puisqu'elle n'apporte que peu de soutien au héros esseulé ? Toujours dans *North By North West*, Roger Thornhill, poursuivi sans relâche par un gang mafieux, ne peut en aucun cas compter sur sa mère accusatrice, incrédule et défiante à son égard. Que faire alors si ni la famille, ni la police, ni la justice ne viennent porter secours et défendre les droits de chacun ? Ces trois institutions ne pourraient-elles pas alors être subsumées sous une notion inspirée par Paul Ricoeur, celles de « médiations imparfaites⁵⁵⁴ » ? Mais dans ce cas, quelle serait la médiation la moins imparfaite de toutes ? Dans *Murder*, Sir John, incarnation possible des idées d'Alfred Hitchcock, trouverait du côté de l'art une médiation acceptable, puisque l'art seul permet, en faisant rejouer les scènes de meurtre, d'obtenir des coupables la reconnaissance de leurs crimes. Faut-il alors comprendre que, pour Hitchcock, la justice devrait s'inspirer du théâtre et du drame pour favoriser l'émergence de la vérité, évitant en cela l'incarcération de faux coupables ?

C'est à ces questions que nous nous efforcerons de répondre, en gardant présent à l'esprit qu'en homme fasciné par le théâtre, Hitchcock n'a jamais manqué de faire intervenir, à des fins cinématographiques, la théâtralité du judiciaire dans le théâtre familial.

La famille est d'essence théâtrale car le symbolique en elle est affaire de représentations, de mises en scène, de dires hauts et forts, d'échanges de paroles à valeur performative : « ils sont mari et femme⁵⁵⁵, mon fils, tu seras mon héritier⁵⁵⁶. » Comme le rappelle à juste titre Carole Desbarat⁵⁵⁷, le registre de la famille n'est pas de l'ordre du naturel ; d'ailleurs, n'appelle-t-on pas précisément enfant naturel l'enfant né hors mariage, en marge de la famille ? Une stricte orthodoxie n'impose-t-elle pas, en effet, à la famille de s'originer à

⁵⁵³ Alfred HITCHCOCK, *North by Northwest/ La mort aux trousses*, États-Unis, 1959.

⁵⁵⁴ Paul RICOEUR, *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Le Seuil, 1965, p. 51. Lire également Yasuhiko SUGIMURA, « L'homme médiation imparfaite, De L'homme faillible à l'herméneutique du soi », p. 195-196 in Hendrik Johan ADRIAANSE, Paul RICOEUR, Jean GREISCH Dir., *Paul Ricoeur : L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Beauchesne éditeur, 1995.

⁵⁵⁵ "The 1789 Book of Common Prayer in French", Le Livre de Prières Publiques, in justus.anglican.org/resources/.../Fr1789_Marriage.htm

⁵⁵⁶ *Bible*, Genèse 15.

⁵⁵⁷ Carole DESBARATS (Dir.), *Derrière la Porte*, t. 1 : *Les secrets de famille, au cinéma*, St Sulpice-sur-Loire, ACOR, 2001.

partir d'un mariage, fut-il civil ou religieux, afin de former ensuite un cadre à partir duquel naîtraient des enfants dits légitimes ?

C'est parce que la famille n'est pas du côté du spontané, du naturel, de l'immédiat, de la transparence qu'elle suscite autant de secrets, de mensonges et de faux semblants, comme si, pour se maintenir, la famille croyait bon de pratiquer les réticences, les feintes et les non-dits. L'univers hitchcockien ne manque pas d'exhiber à son tour l'artificialité du familial, en montrant qu'il repose sur le maintien d'un faire croire et d'un faire semblant.

La justice dissimulée : *Marnie* ou l'occultation du juridique par la mère

Dans *Marnie*, dans un désir de protection de sa fille, Bernice, prostituée à ses heures, a endossé le crime du marin, son client occasionnel, pour protéger la petite fille qu'était alors Marnie. Ajoutons que Bernice, en mère sacrificielle, n'aurait jamais avoué qu'elle était la véritable auteure du meurtre si Mark, le mari de Marnie, ne s'était emparé de l'affaire en tentant de retrouver les minutes du procès. Conscient que l'énoncé de la loi pourrait être connu de tous, que son accessibilité était de l'ordre du possible, Mark s'est présenté à sa belle-mère Bernice, avec les attendus du jugement. De fait, pour Mark, seul le jugement rendu constituait un appui tangible permettant de contrer la nocivité des secrets de famille. Pour cet homme, le droit, à ce moment du film, aurait dû faire figure de fil à plomb, il aurait dû permettre d'aller plus droit, or, de façon aristotélicienne⁵⁵⁸, la ligne droite qu'il pensait tracer de façon irréfragable allait se courber. En effet, croyant confondre cette mère qui lui semble néfaste, Mark a mis en évidence l'abnégation maternelle ; si Bernice a bien dissimulé à sa fille le jugement rendu, jugement la disculpant elle, mais accablant l'enfant qui aurait asséné seule des coups de tisonnier au marin perçu comme menaçant – c'est uniquement dans un désir de protection.

Pour Aristote, à travers la métaphore de la règle de plomb, flexible mais épousant la forme de la pierre dans l'architecture à Lesbos, se dit la nécessité pour la règle de n'être pas trop rigide. Pour le philosophe grec, il est nécessaire de courber le droit sur le cas afin de rencontrer l'équité ; l'équitable n'étant en effet qu'un correctif de la loi, là où elle se montre insuffisante en raison de son caractère général. Dans *Marnie*, l'épisode de

⁵⁵⁸ ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, V, 1137a31-1138a1.

Baltimore, lieu de la mère de Marnie, montre que si le jugement rendu apporte des éclaircissements nécessaires pour autant tout ne peut être réglé par la loi. Une herméneutique s'impose !

Cette conclusion, le cinéaste va la donner à voir à l'écran, par le jeu sur le déplacement des lignes. Puisque le cinéma est monstration à travers une mise en espace, l'espace qui incorpore cette famille monoparentale va révéler les symptômes familiaux, symptômes suggérés par les ombres, les jeux de lumière, les lignes droites qui deviendront courbes à l'exemple de la fameuse règle de plomb aristotélicienne. De fait, les courbes abondent dans ce film, rampes d'escalier, hublots, lavabos. De la même façon que ce film se développe sous le signe du M de modification, puisque Marnie modifie ses identités à l'infini, ne gardant dans chaque nouveau prénom que la lettre M, l'octogonal des lignes ne cesse de s'incurver comme si le droit n'avait plus droit de cité. Toutefois, de façon oblique mais non explicite, le film ne manque pas de suggérer que le silence maternel, en maintenant un non-dit, priverait Marnie de sa capacité d'émancipation à l'égard du passé douloureux. Dépossédée d'une partie de son histoire par une mère opiniâtrement silencieuse, incapable de rencontrer seule ses symptômes, effrayée par le sang qu'elle aurait fait verser, mais dont elle n'a pas le souvenir, Marnie serait restée à jamais paralysée par la couleur rouge, si son mari n'avait forcé les choses à l'aide du juridique. À ce titre, les phobies de la jeune femme médusée à la vue de taches rouges symboliseraient à l'écran l'aveuglement suscité par cette mère confortant sa fille dans le refus de se confronter au réel, or ce dernier fera systématiquement tâche pour Marnie. De surcroît, et en dépit du sacrifice consenti, Bernice n'entretient pas avec sa fille des rapports particulièrement tendres et affectueux ; bien au contraire, il semblerait qu'elle en veuille toujours à *Marnie* d'avoir modifié sa destinée à jamais, en commettant l'irréparable. Symboliquement la blessure de sa jambe atteste un choc résiduel qui ne cesse de faire retour, signalant l'écart entre imputabilité et responsabilité. Si le crime du marin est bien imputable à Marnie, la mère se sentait-elle, selon la théorie du transfert de culpabilité, responsable puis coupable de cette tragédie ? Aussi, quand Marnie s'approche trop de cette mère ombrageuse, la mise à l'écart s'effectue à partir de la parole suivante : « Marnie, fais attention à ma jambe⁵⁵⁹ ». En outre, à chacune des visites de sa fille et bien que couverte de cadeaux par cette dernière, Bernice semble maussade, irritable et ombrageuse, préférant Jessie l'enfant qui n'est pas à elle mais qui ressemble à Marnie,

⁵⁵⁹ Version originale : «*Marnie, Mind my leg.*»

comme si l'enfant de substitution était préférable à l'enfant de sa chair. Chaque fois, la jeune femme se sent offusquée par la présence de Jessie, cette enfant adoptée par Bernice vers qui vont les égards et les attentions dont elle n'a jamais bénéficié dans son enfance. Jessie fait donc figure d'intruse, de tiers indésirable entre sa mère et elle, rendant à tout jamais l'entente impossible entre les deux femmes.

En bref, dans cette famille monoparentale liant une mère à sa fille, une logique aveugle semblerait l'emporter sur la logique juridique reposant sur l'exposition, la connaissance des faits, leur imputabilité. Bien que la justice ait fait œuvre de justice, en établissant la vérité, en énonçant les responsabilités, ce qui devrait permettre à terme une reconstruction des personnes concernées, le juridique est dans un premier temps rejeté par Bernice au profit d'une logique de l'évitement. Bernice repousse et éloigne toutes les questions, y compris celles de Marnie qu'elle perçoit comme indésirables. En revanche Mark, dans son désir de comprendre le comportement erratique de sa femme, et parce qu'il a la certitude qu'il s'enracine dans un passé douloureux, aura recours à ce qui ressort de la loi, tout d'abord aux services d'un détective, puis plus spécifiquement au juridique, par la lecture et l'analyse du jugement rendu après l'assassinat du marin par Marnie. En somme, bien des années après, à l'occasion d'un second décryptage entrepris par Mark, la seule référence pacifiante sera d'ordre juridique. La lecture des conclusions du rapport judiciaire sera le seul moyen d'accéder à un passé volontairement enfoui. En établissant la vérité, la justice rend seule possible une reconstruction de la jeune femme qui en quête de l'amour de sa mère, relit dans le silence de Bernice la preuve de son immense affection. Aussi dans *Marnie* la famille fait-elle figure de médiation imparfaite, car elle ne donne pas à Marnie la possibilité d'effectuer le difficile passage de la filiation à l'alliance, tant ses repères restent endogames. Bloquée sur le seuil de la maison maternelle, Marnie se caractérise par une incapacité constitutive à quitter l'entre-deux séparant la fille de l'amoureuse. En revanche, la justice revisitée dans ces conclusions, à différents moments du récit a une fonction référentielle, réparatrice et apaisante et apparaît de ce fait comme une médiation bien moins imparfaite que l'institution familiale. Du reste, en alliant famille et spatialité, Hitchcock ne donne-t-il pas à entendre que le juridique est seul à permettre à la famille de quitter les espaces labyrinthiques des blessures d'enfance et les ombres noires de nos identités ?

Les imperfections sont tellement visibles dans la famille hitchcockienne que le personnage réel, en l'occurrence Marnie, est constamment concurrencé par un être idéalisé ; aussi,

Jessie est-elle perçue comme l'enfant rêvé par Bernice. Chez le cinéaste, parce que le réel familial apparaît frappé d'une certaine pesanteur, un être doué d'irréel est convoqué ; ainsi en va-t-il de l'oncle Charlie devenu mythique puisque très absent.

La justice empêchée : *Shadow of a Doubt*

Ce film présente la famille Newton, famille de type nucléaire, qualifiée d'ordinaire⁵⁶⁰, qui se compose d'un père employé de banque Mr Newton, d'une mère au foyer Emma et de trois enfants, dont l'aînée Charlie est l'héroïne du film. Pour la jeune Charlie, admiratrice de son oncle dont elle pense être le double, sa famille on ne peut plus banale serait le lieu de l'ennui, de la routine et de la déprime programmée car en son sein tout tourne autour de trois notions « Repas, vaisselle, lit⁵⁶¹ ». Ne déclare-telle pas d'ailleurs à son père abasourdi : « Nous sommes dans une ornière⁵⁶² » ?

Refusant le réel familial et cherchant à l'enchanter par des aspirations qui le débordent, ne rêvant que d'ailleurs, elle considère que seul son oncle venu de l'est des États-Unis peut réveiller une vie routinière et ennuyeuse à l'excès : « J'avais le cafard. Et oncle Charlie est arrivé et tout a changé⁵⁶³ ».

L'adolescente est en quête d'une métamorphose, d'un saut dans l'inconnu qui l'arracherait enfin à l'épouvantable grisaille du quotidien, à cette dérisoire monotonie qui engourdit les sens. Dans ce contexte morose, son oncle Charlie représentera à ses yeux la fantaisie, le charme, l'enchantement et l'esprit d'entreprise. Or cet oncle est célibataire, comme si toute famille était par essence ennuyeuse. Mais, à la monotonie exténuante du quotidien, la famille ajoute, de façon plus grave encore, des éléments de dangerosité. En arrivant dans cette famille qui attend pourtant tant de lui, Charlie, le jeune frère préféré de la mère, l'oncle aux identités et comportements multiples, va se comporter en prédateur ; après avoir fait disparaître des veuves riches et joyeuses, il n'hésitera pas à faire taire les

⁵⁶⁰ Version originale : Emma : *"He said he wanted a typical American family. I told him we weren't a typical American family."* « Il a dit qu'il souhaitait rencontrer une famille américaine type. Je lui ai dit que nous n'étions pas la famille américaine type. » ; quant à la jeune Charlie, elle déclarera : *"I don't like to be an average girl in an average family."* « Je n'aime pas être une fille moyenne faisant partie d'une famille moyenne. ».

⁵⁶¹ *"Diner, then dishes, then bed."*

⁵⁶² Version originale : *"We're in a terrible rut..."*

⁵⁶³ Version originale : *"I was in the dumps. Then uncle Charlie came and everything changed."*

témoins importuns, dont sa jeune nièce, trop curieuse à son goût. En conséquence, face à la perversité de l'un de ses membres, la famille Newton ne joue pas un rôle protecteur. Les parents de l'adolescente, non seulement n'ont pas su la mettre à l'abri des intentions meurtrières de l'oncle, mais par leur aveuglement ont facilité ses desseins assassins.

La situation devient alors extrêmement délicate pour la jeune Charlie puisque tout ce qui la blesse, la brutalité de l'oncle, ses cachotteries, ses mensonges, sa vision cynique⁵⁶⁴ de la vie, elle ne peut le confier à aucun de ses parents. Sa mère est, de fait, aveuglée par l'amour porté à ce jeune frère dont elle entretient le farniente et les illusions ; quant à son père, bien que présent physiquement, il est absent par la pensée, préférant les scènes de crimes imaginaires à la réalité. Le comble est atteint quand son oncle Charlie sollicite son aide, c'est-à-dire son silence, souhaitant qu'elle ferme les yeux sur ses crimes, au prétexte que le même sang coule dans leurs veines : “ *The same blood flows through our veins*⁵⁶⁵”. Ce film dans lequel famille, transgression, perversion et droit sont mêlés, ne cesse de témoigner de l'importance pour le juridique de la présence d'un sujet glosant, analysant, interprétant les faits, afin de porter au final des jugements. Dans *Shadow of a Doubt*, ce sujet commentateur est incarné par la jeune Charlie. En reprenant l'opposition chère à Kant⁵⁶⁶ entre jugement déterminant et jugement réfléchissant, nous pourrions dire que la jeune femme ne cesse, hélas pour elle, d'avoir à produire des jugements réfléchissants. Pour cette héroïne, la simplicité et l'évidence n'existent pas. Elle n'est pas dans la position d'avoir à subsumer un cas particulier sous une loi qu'elle n'aurait qu'à suivre les yeux fermés. Chaque nouvelle péripétie liée à son oncle l'oblige, au contraire, à ouvrir grands les yeux, à suspendre ses impressions premières, afin de repenser le tout de la situation, car l'oncle Charlie avec habileté et ruse utilise sa sœur comme un rempart et, ce faisant, défie toute détermination. Parce qu'elle veut protéger ses parents, sa mère en particulier, la jeune Charlie se heurte à de l'incommensurable et de l'impensable. Comment, en effet, dénoncer l'assassin quand ce dernier est le frère préféré d'une mère adorée ? Comment extirper le mal sans faire mal à ceux que l'on aime ? Comment protéger une famille sans l'anéantir ?

⁵⁶⁴ Version originale : “*Do you know if you ripped the fronts off houses, you'd find swine? The world's a hell. What does it matter what happens in it?*” : « Sais-tu que derrière la façade des maisons, il n'y a que des porcheries ? Quelle est l'importance de ce qui advient en ce monde ? ».

⁵⁶⁵ « Le même sang coule dans nos veines. »

⁵⁶⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Ed Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985, p. 940, Introduction.

Ce type d'interrogations indéterminées et indéterminables auquel la jeune Charlie est sans cesse confrontée, relève du jugement réfléchissant, jugement pour lequel l'universel de la loi n'existe pas. Paradoxalement, alors que selon Kant la loi se situerait du côté du jugement déterminant puisqu'il y aurait subsumption du singulier sous la loi, le cinéma hitchcockien nous plonge, en raison de la malice profonde des personnages, en raison aussi de la cécité des familles, dans des situations abyssales obligeant à recourir au jugement réfléchissant puisque tout se passe comme si des forces contraires annulaient toute possibilité de décision.

La jeune protagoniste est donc condamnée à adapter son jugement à la particularité des faits, en faisant jouer ses facultés de penser à l'infini, tout en s'efforçant de régler leur conflit, en réduisant l'écart séparant entre et imagination. Placée devant ce criminel singulier, appartenant, qui plus est, à sa propre famille, Charlie junior ne dispose que de sa propre réflexion pour parvenir à un jugement. C'est donc seule qu'elle cherchera l'information, en quêtant, dans la presse exposée à la bibliothèque, les révélations redoutées sur celui qui est, si l'on en croit son surnom, l'assassin des veuves joyeuses. Le journal imprimé a pour elle valeur de vérité et ce n'est pas un hasard si cette vérité est entraperçue dans une bibliothèque publique et gratuite, monument démocratique destiné à l'instruction et à la prise de conscience des citoyens. Pour la jeune fille, il s'agira donc au plus vite de se dissocier d'une autorité parentale qui ne protège plus ses membres. En conséquence, elle considèrera à juste titre que seul ce qu'il lui semblera approprié devra guider son comportement. La jeune Charlie incarnera alors un individualisme radical de type émersonien⁵⁶⁷, ce qui ne l'empêchera pas de se sacrifier à sa famille en affrontant les pires risques mortels pour la maintenir unie et la sauver.

Pour ce qui est de la police représentée par les détectives, elle suit une logique qui lui est propre. Ainsi, pour pénétrer dans la famille Newton, les deux policiers se feront passer pour des enquêteurs, manipulant ainsi chacun des membres de la famille. Quant aux faits, deux tueurs possibles sont suspectés, l'un à l'est, l'autre à l'ouest. La mort accidentelle de l'un d'entre eux libèrera l'oncle Charlie de la méfiance qui pesait sur lui alors qu'il est en réalité l'unique coupable. Une erreur judiciaire a donc bien lieu et la jeune Charlie sera alors seule pour s'opposer à cet oncle assassin devenu libre alors qu'il se sent menacé par

⁵⁶⁷ Charlie junior est une incarnation de la pensée d'Emerson : "*Man is his own star*". Voir Ralph Waldo EMERSON, *La confiance en soi et autres essais*, traduit par Monique Bégot, Rivages poche, 2000, in English, *Self-Reliance* : « L'homme est sa propre étoile », p. 5.

cette nièce qui en sait beaucoup trop⁵⁶⁸. En outre, comme il a fait des dons financiers aux différentes instances de la ville, il est perçu comme un héros par les autorités civiles ou religieuses. Avec l'argent volé aux veuves, l'oncle a acheté les grâces des représentants de la ville qui se sont laissés corrompre facilement. Aussi, lorsque dans le train du retour, il cherchera à tuer sa jeune nièce, c'est lui qui tombera sur la voie et son enterrement en grande pompe, le discours des autorités sur cette mort inattendue rendront compte de la complicité des autorités à l'égard de l'assassin. En conséquence, ni la famille, ni la police, ni les institutions n'auront été capables de le démasquer. Seule la jeune Charlie et Jack son fiancé auront connu la triste vérité concernant cet oncle indigne. La jeune femme reconnaîtra que sans le soutien⁵⁶⁹ appuyé de Jack, elle n'aurait pu porter le poids des faits accablants. Seul un membre extérieur, étranger à la famille, ne se laissant pas abuser par les apparences, pouvait aider la jeune Charlie à surmonter la violence subie au sein de sa propre famille. Du reste, ces certitudes concernant l'oncle, qui ne pourront pas être révélées à l'ensemble de la famille, constitueront pour eux un secret d'autant plus douloureux à porter que cet oncle apparaît aux yeux de la ville comme un héros. L'oncle manipulateur aura donc jusque dans sa mort travesti la réalité.

Si, dans *Marnie* et *Shadow of a Doubt*, la justice et la police se découvrent comme des médiations imparfaites, il semble que dans *The Wrong Man*, elles apparaissent comme destructrices et foncièrement négatives.

⁵⁶⁸ Tania MODLESKI, *The Women who Knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York, Routledge, 1988.

⁵⁶⁹ Version originale : "I couldn't have faced it without someone who knew." « Je n'aurais pas pu supporter cela, sans avoir à mes côtés quelqu'un qui connaisse la vérité ».

La justice devenue visible

The Wrong Man

The Wrong Man met en scène la destruction d'une cellule familiale à la suite d'une confusion malheureuse entre deux individus. Manny, contrebassiste dans un club huppé de New York, parce qu'il a un physique similaire à celui d'un autre homme, va être confondu avec lui. Comme son double, il est grand, mince, porte les cheveux très courts, un pardessus et un chapeau borsalino, mais pour la police, sa singularité sera complètement gommée, il sera l'autre, un autre qu'il ne connaît pas, l'homme des vols à main armée, des braquages, celui qui fait peur et terrorise. Sa personnalité sera effacée car, bon gré malgré, il devra intégrer ce qui se dit de l'autre. Cette méprise entre lui et son double conduira de façon troublante à une identification par des témoins tout autant évasifs que précis. L'arrestation qui en découlera constituera à proprement parler un événement dans la vie de Manny puisque, interrogé par la police, il sera irrémédiablement conduit en prison malgré la fragilité des preuves de l'accusation.

Paradoxalement, les institutions dites protectrices de la citoyenneté comme la police puis la justice lui seront à charge. Alors qu'il devrait être protégé par ces instances supérieures, elles n'auront de cesse de l'accabler, sans pour autant disposer de preuves évidentes. Puisqu'il n'y a rien à en attendre, cela exacerbe un sentiment de déréliction et d'accablement. Le film est ici très proche de la pensée d'Henry David Thoreau, lequel se méfiait grandement de l'État, de ses institutions et de ses lois. Lui-même, en tant que citoyen, avait donné l'exemple en refusant de payer un impôt dont il désapprouvait l'usage. L'État, rappelle Thoreau, trop souvent crucifie l'innocent⁵⁷⁰. Pour autant, le juste ne doit pas se sentir accablé et renoncer au combat. Il doit garder sa liberté de parole en demeurant vigilant. En conséquence, l'auteur de *La Désobéissance civile*⁵⁷¹ avance l'idée qu'une résistance individuelle à un gouvernement jugé inique doit se mettre en place. D'une certaine façon, l'homme de Concord⁵⁷² est à l'origine de cette forme contemporaine de combat qu'est la résistance active associée à la non-violence. Il place la conscience du

⁵⁷⁰ *Ibid*, p.92, "Why does it not cherish its wise minority?... Why does it always crucify Christ, and excommunicate Copernicus and Luther, and pronounce Washington and Franklin rebels." Pourquoi ne chérit-il pas sa minorité de sages ? « Pourquoi crucifie-t-il toujours le Christ, excommunie-t-il toujours Copernic et Luther, déclare-t-il rebelles les Washington et les Franklin ».

⁵⁷¹ *Civil Disobedience*.

⁵⁷² Ville située dans l'état du Massachusetts.

citoyen bien au-dessus des lois d'un pays. En effet, quand les policiers ou les juges appliquent des lois aux dépens du devoir de conscience, ils sacrifient à l'injustice. Le respect non argumenté de la loi nous transforme alors en machines ou en esclaves ayant abdiqué leur conscience au bénéfice de l'État : « Le respect de la loi fait de nous des agents de l'injustice, abdiquant notre conscience au service de l'État, comme des machines ou des esclaves⁵⁷³. »

Pour ne pas être des obéissants serviles, Thoreau incite fortement à réfléchir par soi-même et conseille à l'homme, fût-il seul, de se battre, de résister. Cette pensée est fort proche de l'univers hitchcockien.

Pour le cinéaste, appliquer une loi sans conscience est criminel. De surcroît, face aux insuffisances du juridique, la famille n'offre pas toujours le soutien désiré. Son dernier film, *Family Plot*⁵⁷⁴ ne dément pas cette position, il maintient au contraire l'assertion du complot de famille. Mais alors, comment remédier à ces destructions de l'individu ? La réponse à cette question pourrait se trouver dans *Murder*⁵⁷⁵, film mettant en scène des jurés votant la condamnation pour meurtre d'une innocente.

Murder, une réconciliation enfin possible

Sir John, acteur de grand renom, a jugé, en tant que juré en cour d'assises, que l'inculpée méritait la peine de mort. L'accusée est une actrice, Diana Baring, trouvée hébétée à côté du cadavre d'une autre comédienne. Son absence de réaction, son silence, le sang sur ses vêtements feront d'elle une condamnée à mort idéale. Pris de remords, peu convaincu par la culpabilité de la jeune femme, Sir John, après avoir reconsidéré tous les éléments du dossier, reprend le procès dans ce qu'il a d'irrésolu. Symboliquement le personnage de Sir John rappelle à nouveau la complémentarité existant entre la loi et un sujet porteur du dispositif légal. De fait, la loi suppose pour son application l'existence d'un sujet assumant la position de juge, elle requiert la présence d'un être responsable ayant à assumer des choix. Le cinéma hitchcockien montre en ce sens magistralement le lien oxymorique unissant la loi, en tant qu'obligation obligeante et la subjectivité d'êtres

⁵⁷³ Henry David THOREAU, *Civil Disobedience*, Penguin American Library, USA, 1983, p. 3. "It is not desirable to cultivate a respect for the law, so much as for the right. The only obligation which I have a right to assume is to do at any time what I think right."

⁵⁷⁴ Alfred HITCHCOCK, *Family Plot/Complot de famille* (États-Unis, 1976).

⁵⁷⁵ Alfred HITCHCOCK, *Murder/Meurtre* (États-Unis, 1930).

faillibles ayant à la subir ou à l'utiliser. Sir John va être, dans ce film, ce sujet incarnant la difficulté de prendre des décisions irrévocables en se situant face aux lois générales et abstraites. Autant pour alléger sa conscience que pour sauver de la mort la jeune actrice condamnée à tort, il va devenir l'initiateur d'une reprise de l'enquête. Se faisant aider de Markam, régisseur du théâtre et témoin de certains faits, Sir John va reprendre les investigations, non sans avoir au préalable rappelé la fonction essentielle des artistes : « Nous utilisons la vie pour créer l'art et nous utilisons l'art pour... comment dirai-je ? pour critiquer la vie⁵⁷⁶ ».

L'art, en l'occurrence le théâtre, va permettre d'élaborer une critique de la justice, d'en faire surgir les limites, en rappelant tout à la fois la nécessité de la loi mais aussi son insuffisance. Sir John va ainsi reprendre le jugement rendu à partir de ce qui à travers lui continue à faire problème⁵⁷⁷. Ainsi, la bouteille de cognac vide fait d'autant plus question que la prétendue coupable, Diana Baring, ne buvait pas.

En comédien confirmé, connaissant le théâtre shakespearien, Sir John sait que le recours aux médiations est essentiel. De fait, la feinte, le détour sont nécessaires pour faire accoucher les esprits et obtenir des aveux. Comme le rapport à autrui ne va jamais de soi puisque les sentiments vrais ne peuvent pas se dire spontanément ou immédiatement, seuls les artifices paraissent nécessaires pour laisser advenir ce qui inconsciemment a été refoulé car indicible. Le théâtre, en tant que mise en scène obligeant à une extériorisation, permet seul, en effet, de faire la lumière sur les motivations secrètes, honteuses ou obscures des protagonistes. De cette impossibilité d'exprimer immédiatement ce que l'on éprouve tout le théâtre témoigne, aussi fonctionne-t-il dans ce film *Murder* comme une hétérotopie au sens foucauldien du terme, c'est-à-dire comme un lieu différent à l'intérieur d'un espace familier ou encore comme un contre-espace devenant lieu réel mais hors de tout lieu possible. Parce que le théâtre introduit une altérité dans la quotidienneté, il permet d'exhiber ce qui fait différence, par lui advient l'émergence de la noirceur de la personne. Conscient des possibilités offertes par le théâtre, Sir John se servira de lui comme d'un dispositif, lui permettant de mener à bien sa réflexion. Il reprendra à la pièce *Hamlet* le thème de la représentation théâtrale incluse dans la pièce pour confondre

⁵⁷⁶ Version originale : “*It seems to me Mr Markam, that we artists have a double fonction, we use life to create art and we use art, how shall I put it, to criticize life.*”

⁵⁷⁷ Version originale : “*The brandy was not exploited with sufficient imagination...but the law has no sense of drama* » [La bouteille de cognac n'a pas été exploitée avec suffisamment d'imagination mais la justice n'a pas le sens du drame].

l'assassin. De la même façon qu'Hamlet, par le biais du jeu dramatique, fait réagir le roi Claudius, meurtrier de son père, Sir John pense faire sortir de son silence l'assassin. À son tour, il convoquera le tueur de l'actrice et l'amènera à rejouer la scène du crime. Le jeu scénique, en autorisant une véritable mise en abîme, en donnant le recul nécessaire, rendra possible les aveux écrits de l'assassin qui ensuite se donnera la mort.

Le cinéma d'Hitchcock laisse donc entrevoir le paradoxe suivant : seul le subterfuge des déguisements, le mentir vrai théâtral, le mensonge noble permet à la vérité d'affleurer. La justice se devrait donc d'être plus dramatique, plus théâtrale pour libérer les consciences, et obtenir des aveux, ce qui éviterait à terme les erreurs judiciaires et l'enfermement de faux coupables. Sans l'artifice, sans l'illusion, la clairvoyance ne saurait advenir. L'accusé a besoin d'être aidé, accompagné par le théâtre pour accoucher des vérités souvent horribles dont il est porteur.

Par ce film *Murder* nous est donné à entendre une vérité sur la famille et sur la justice. Ces instances qui incarnent des valeurs positives, d'accueil et de générosité pour la famille, de réparation et de restauration pour la justice, sont dans les faits souvent inadéquates, quand elles ne sont pas totalement invalidantes. Pour les améliorer, *Murder* suggère de les transformer en les rendant moins frontales, moins directes, moins droites. S'il est donné à ce qui est droit la possibilité de s'incurver pour prendre en compte les points aveugles, si l'imagination peut vagabonder, à propos des problèmes irrésolus, et intégrer les vertus du théâtre, alors la famille et la justice, si souvent conjointes dans le monde hitchcockien, peuvent devenir des médiations presque parfaites. La dernière parole du maître, même si c'est pour la regretter, ne serait-elle pas alors : « La justice n'a pas le sens du drame⁵⁷⁸ » ?

⁵⁷⁸ *The law has no sense of drama.*

La table du dîner, un champ de bataille.

L'adolescence et la famille dans les « *teen films* » (films d'adolescents) aux Etats-Unis⁵⁷⁹

Björn SONNENBERG-SCHRANK

M.A. et doctorant en études cinématographiques à l'Université de Cologne

La famille en tant qu'unité fondamentale et culturelle de la société constitue un objet d'étude pour des chercheurs de domaines aussi différents que la sociologie, l'histoire, le droit, l'anthropologie, ainsi que les études culturelles, et les études cinématographiques ou littéraires. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur la représentation cinématographique de la famille, à savoir « la famille au cinéma ». Lorsque l'on analyse les films où la famille apparaît à l'écran, un motif fréquent et récurrent montre l'interaction des familles à table. Il est évident que pour diverses raisons la table du repas n'est pas seulement importante, mais pour des besoins pratiques elle est aussi essentielle puisqu'elle est la façon la plus appropriée d'organiser des gens à l'écran (surtout une famille) et de montrer clairement au spectateur leur affiliation. On pourrait presque dire : pas de famille sans table.

Nous présenterons des approches théoriques de la table du repas afin de souligner son ubiquité comme objet et symbole, avec une parenthèse sur les Beaux-Arts, avant d'aborder la discussion centrale qui porte sur certains films exemplaires dans lesquels la table est l'espace où ont lieu des situations structurantes. Notre échantillon comprend principalement des films américains qui sont organisés autour d'adolescents, puisque pour ces films le fait qu'ils appartiennent à une famille (ou à une structure familiale) est un facteur beaucoup plus important que pour les récits qui s'articulent autour d'adultes, qui, eux, sont plus indépendants.

⁵⁷⁹ Le titre original de l'article est : « *The Dinner Table, a Battle Field. Adolescence and Family in American Teen Films* ». L'ensemble fut traduit par Danièle ANDRE et Frank HEALY.

Les films d'adolescents, dits « *teen films* » constituent un vrai genre américain⁵⁸⁰ qui est fait de différents genres, sous-genres et de cycles, et dont les débuts remontent à la deuxième guerre mondiale. Cet énorme corpus de films et de productions de télévision cible un public d'adolescents, et les emploie souvent comme protagonistes en les plaçant dans leur milieu naturel. Le trope le plus important des « *teen films* » est la quête d'identité et d'indépendance de l'adolescent racontée à travers l'initiation personnelle et sociale qui est associée à un rite de passage à l'âge adulte. Ces films constituent, pour la culture de masse la contrepartie cinématographique au *bildungsroman*, le roman d'apprentissage de la littérature, genre toujours d'actualité et dont les racines remontent aux romans du 19^{ème} siècle.

En réalité les adolescents naviguent principalement dans des espaces contrôlés par les adultes, généralement ceux de leur famille, leur maison, et de leur école. Les adolescents du grand écran ne sont à cet égard pas si différents : les lieux courants de ce genre de récits sont les *Highschools*, c'est à dire des lycées américains (avec leurs couloirs, leurs cafétérias, leurs salles de sport, leur terrain de foot et leurs toilettes, tous typiques et facilement reconnaissables), ou la maison familiale, dans ce cas, le film se transforme en une négociation sur les conventions, les fonctions et la signification de la famille.

Non seulement la maison familiale est architecturale, une extension matérielle de la sphère privée, mais la famille nucléaire est aussi (comme unité sociétale dans un contexte plus large) « une petite société dans La Société ». La famille peut être comprise comme un microcosme de la société et en tant que tel elle suit la même subdivision ; ainsi la maison familiale (comme lieu cinématographique et réel) est divisée en deux parties, une sphère publique et une sphère privée. Cette division correspond à la structure binaire établie dans la Grèce antique de l'*oikos* et de la *polis* : les sphères privées et publiques, ou la sphère personnelle et sociale, étudiées notamment par Hannah Arendt ou par Jürgen Habermas, dans différents contextes historiques et sociétaux⁵⁸¹. En ce sens, les lieux dans lesquels les protagonistes évoluent sont chargés de sens et de pouvoir d'agencement. A y regarder de

⁵⁸⁰ L'adjectif *américain*, impliquant la diversité multinationale du continent entier et comprenant le Nord et le Sud de manière égale, sera utilisé dans cet article uniquement pour nommer les Etats-Unis. Nous précisons que nous ne nous joignons pas à l'hégémonie linguistique des Etats-Unis.

⁵⁸¹ Hannah ARENDT, *Vita Activa oder vom Tätigen Leben* [1981], 6ème édition, Munich: Piper 2007 ; Jürgen HABERMAS, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society* [*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, [1962], Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

plus près, chaque appartement ou maison familiale devient un musée ethnologique qui démontre, affiche ou même permet aux spectateurs de tirer des conclusions concernant le contexte culturel à partir duquel ces lieux émergent. Afin d'illustrer l'idée de la division en espace privé et public de la famille et des adolescents, voici quelques exemples.

La chambre est l'espace privé le plus évident. Les théoriciennes de la culture féministe que sont Angela McRobbie et Jenny Garber, dans leurs travaux sur ce qu'elles appellent « *bedroom culture* », la culture de la chambre⁵⁸², ont observé que cette dernière est liée à la personnalité de ses habitants. Dans la perspective de l'individu (ici l'adolescent), la chambre représente un espace privé et personnalisés à l'intérieur de l'environnement collectif (c'est à dire non privé) qu'est la maison familiale. Dans les films et programmes de télévision populaires, la cuisine est généralement considérée comme l'espace de la mère, ange du foyer, et le garage celui du père, la salle à manger est le seul espace qui appartient collectivement à la famille, qui est sa sphère publique, pour ainsi dire⁵⁸³.

Afin d'examiner la notion de famille dans un contexte cinématographique, nous allons nous concentrer sur les représentations cinématographiques de la salle à manger familiale et de sa pièce maîtresse, la table du repas. C'est la table qui avant tout incarne la famille comme idée et en tant qu'unité sociale et culturelle ; en organisant les membres de la famille dans l'espace, la table donne forme au développement des personnages et à la dynamique de leurs relations.

⁵⁸² Concernant le rôle de la chambre dans la participation de filles adolescentes aux subcultures, elles écrivent : « la culture des ados peut facilement être intégrée dans la maison, elle nécessite simplement une chambre et un tourne-disque et la permission d'inviter des amis ; mais dans cette adaptabilité même elle pourrait offrir aux filles l'opportunité de prendre part à un rituel quasi-sexuel... La culture offre également la possibilité de s'exposer à la fois en privé et en public – la chambre recouverte de posters ou le concert de rock. » (186-87) Angela MCROBBIE and Jenny GARBER, "Girls and Subcultures", p. 177-88 in Stuart HALL and Tony JEFFERSON (Eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* [1975], New York: Routledge, 2006.

⁵⁸³ Cependant il faut faire une distinction, puisque les espaces comme la cuisine ou le garage sont semi-privés, semi-publics, selon qui y fait quoi. Lorsque d'autres membres de la famille les traversent, ils deviennent publics (par exemple lorsque quelqu'un va à la cuisine pour prendre quelque chose dans le réfrigérateur, ou doit chercher quelque chose dans le garage). Mais lorsqu'on dit qu'ils appartiennent respectivement à maman ou à papa, comme étant leur domaine spécifique et qu'il est associé aux rôles spécifiques qu'ils y accomplissent, ils deviennent également des espaces privés – ainsi que des espaces sexospécifiques.

Le pouvoir d'agencement de la table du dîner : un bref aperçu historique

La table joue un rôle central dans beaucoup de films. Située dans la salle à manger, elle est l'espace collectif dans un environnement qui est globalement privé et impénétrable – l'espace où la famille se rassemble, où sont accueillis les invités (qui, bien sûr, ne seraient pas invités dans la chambre à coucher ni dans le garage).

Les scènes de repas et les réunions familiales ou sociales autour de la table comme représentatives de l'institution sociale, et rites de rassemblement, au centre desquelles se trouvent la table, sont fortement associées à la famille nucléaire (bourgeoise), une structure socio-matérielle organisée autour de la monogamie et de la propriété privée. La famille bourgeoise telle qu'elle nous est présentée dans ce type de récit, est une construction postindustrielle du 19^{ème} siècle qui a été par exemple minutieusement étudiée par Friedrich Engels, surtout dans *L'Origine de la Famille, de la propriété privée, et de l'Etat*⁵⁸⁴. Néanmoins, même si le rituel du repas pris à table peut être considéré comme un

⁵⁸⁴ *The Origin of the Family: in the Light of the Researches of Lewis H. Morgan* (*L'Origine de la famille : à la lumière des recherches de Lewis H. Morgan*) contient les réflexions d'Engels et de Karl Marx concernant le livre de Lewis H. MORGAN, *Ancient Society (La Société Archaique)* de 1877 dans lequel il retrace l'histoire des constructions de la famille de la sauvagerie à la barbarie, puis à la civilisation moderne. Son analyse est étroitement imbriquée aux visées communistes d'Engels et de Marx et attribuée à la famille en tant qu'institution un pouvoir constitutif pour des constructions sociopolitiques comme l'Etat (comme le feront plus tard, par exemple, Michel Foucault, Louis Althusser et d'autres philosophes Marxistes) : « Dans la constitution grecque des temps héroïques ... favorise l'accumulation des richesses dans la famille et fait de celle-ci une puissance en face de la *gens* ; ... bref, la richesse est prônée et estimée comme bien suprême, et les anciennes règles gentiles sont profanées pour justifier le vol des richesses par la violence. Il ne manquait plus qu'une seule chose ; une institution qui non seulement protégeât les richesses nouvellement acquises par les particuliers contre les traditions communistes de l'ordre gentile, qui non seulement sanctifiât la propriété privée si méprisée autrefois et proclamât cette consécration le but suprême de toute communauté humaine, mais qui mît aussi, sur les formes nouvelles successivement développées d'acquisition de propriété, autrement dit, d'accroissement toujours plus rapide des richesses, l'estampille de la légalisation par la société en général ; une institution qui non seulement perpétuât la naissante division de la société en classes, mais aussi le droit de la classe possédante à exploiter celle qui ne possédait rien, et la prépondérance de celle-là sur celle-ci. Et cette institution vint. L'État fut inventé. »

(Chapitre IV, citation de <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1884/origin-family/ch04.htm>, consulté le 27 Septembre 2013, Traduction française :

<http://www.marxists.org/francais/engels/works/1884/00/fe18840000.htm>)

« La différence entre riches et pauvres s'établit à côté de la différence entre hommes libres et esclaves : nouvelle scission de la société en classes qui accompagne la nouvelle division du travail. Les différences de propriété entre les chefs de famille individuels font éclater l'ancienne communauté domestique communiste partout où elle s'était maintenue jusqu'alors et, avec elle, la culture en commun de la terre pour le compte de cette communauté. Les terres arables sont attribuées aux familles conjugales afin qu'elles les exploitent, d'abord à temps, plus tard une fois pour toutes ; le passage à la complète propriété privée s'accomplit peu à peu, parallèlement au passage du mariage apparié à la monogamie. La famille conjugale commence à

symbole de la famille bourgeoise moderne (surtout dans les récits cinématographiques), son histoire est beaucoup plus ancienne, remontant probablement jusqu'aux hommes des cavernes assis autour du feu. Le feu, par nécessité et pour des raisons pratiques, était un lieu de protection et de chaleur, mais en même temps représentait un lieu communautaire avec une architecture hiérarchisée dans laquelle le statut social d'un membre de la communauté s'exprimait par sa proximité du foyer.

Une des situations dans lesquelles la table est la plus fondatrice, au moins pour les sociétés judéo-chrétiennes, est bien sûr La Cène (Fig. 1).

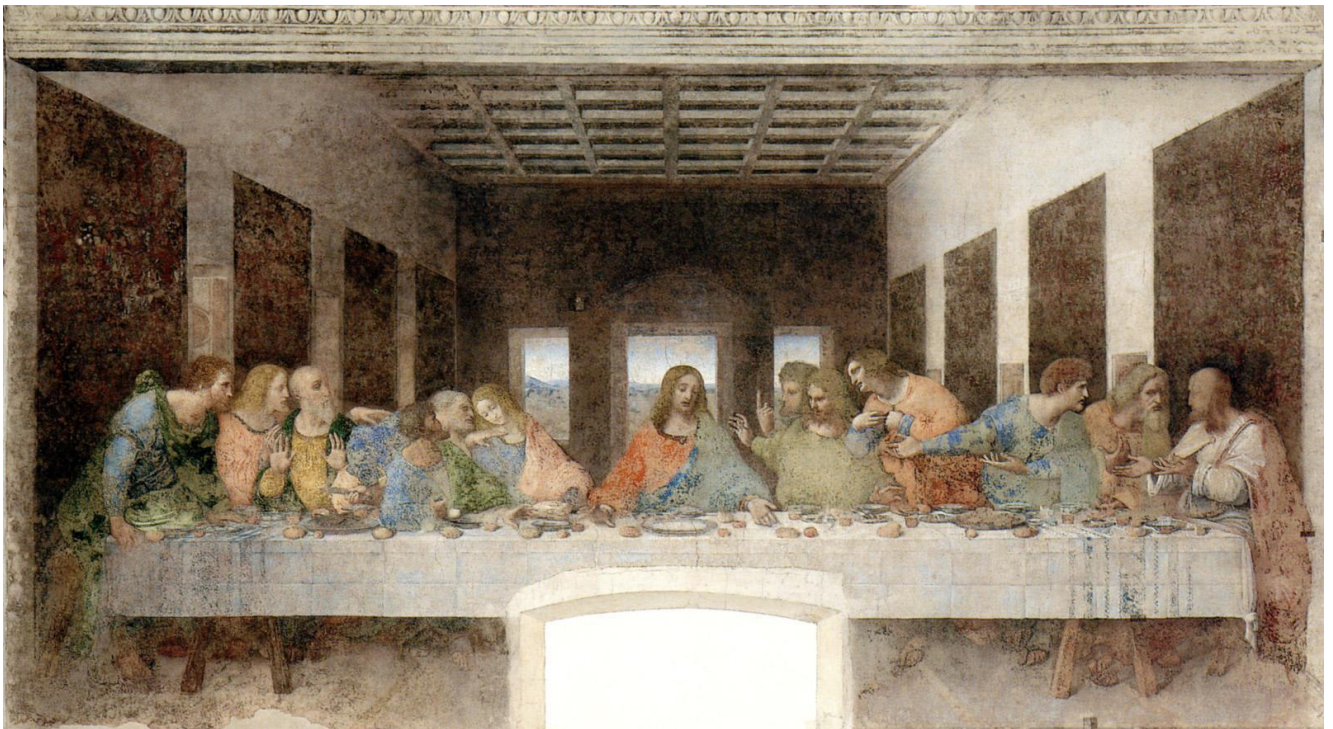


Figure 1 : Leonardo da Vinci (1452-1519): *The Last Supper - L'Ultima Cena*. Localisation : Milano, Santa Maria delle Grazie, Refettorio. Période : 1495-1498. Crédit photographique : (C) Pinin Brambilla Barcilon, Pietro C. Marini: Leonardo, *L'Ultima Cena*, Mailand: Electa, 1999. Format: 460 x 880 cm, Technique/Matière: Tempera and oil on wall, PID: bern-feafeed157609f12a47e8aff5cff2148a1d59b46, Source : EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Source : <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-feafeed157609f12a47e8aff5cff2148a1d59b46>, dernière consultation 30 septembre 2013. Reproduit avec autorisation.

devenir l'unité économique dans la société. »
(Chapitre IX, citation de <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1884/origin-family/ch09.htm>, consulté le 27 Septembre 2013, traduction française : <http://www.marxists.org/francais/engels/works/1884/00/fe18840000.htm>)

La Cène fait référence au dernier repas que Jésus a partagé avec ses apôtres à Jérusalem la veille de sa trahison et crucifixion. Comme sacrement rituel central dans le système de foi des chrétiens et dans sa chorégraphie liturgique, il est rejoué régulièrement lors de l'Eucharistie, la Sainte Communion, la Cène, le dernier repas du Seigneur, ou bien d'autres encore. Le rituel et son symbolisme sont moins importants pour ce projet que la narration et son cadre : la coutume d'un repas partagé et le rassemblement d'un groupe spécifique à table - dans ce cas précis les apôtres - est ce qui met le feu aux poudres ou déclenche les événements qui suivent, ce qui définit la dynamique des relations entre les participants et ce qui révèle finalement les tensions et conflits latents. Ici, les protagonistes sont révélés et un côté de leur personnalité qui était jusqu'alors resté caché refait surface : c'est pendant le repas que Jésus prédit que Judas l'Ischariote est sur le point de le trahir⁵⁸⁵, qu'il sera ensuite renié par l'apôtre Pierre, et bien entendu qu'il va mourir. La Cène est un thème prédominant de l'art chrétien depuis des siècles, et le pouvoir d'agencement de la table et de la situation du repas, sa capacité d'agir comme un catalyseur d'événements, de vérités et de révélations, résonne toujours dans ces médiations.

Outre cette (tristement) célèbre Cène, il existe de nombreux autres moments décisifs et bien connus dans l'histoire culturelle et intellectuelle de l'humanité lors desquels la table est porteuse d'une idée universelle et à laquelle chacun peut se sentir connecté. Roi Arthur, par exemple, rassemble ses chevaliers autour de la table ronde (fig. 2), une forme qui aplanit la structure hiérarchique que confère une table rectangulaire dont un des bouts est clairement réservé au chef.

⁵⁸⁵ Cf. Matthieu 26 : 24-25, Marc 14 : 18-21, Luc 22 : 21-23 et Jean 13 : 21-30.

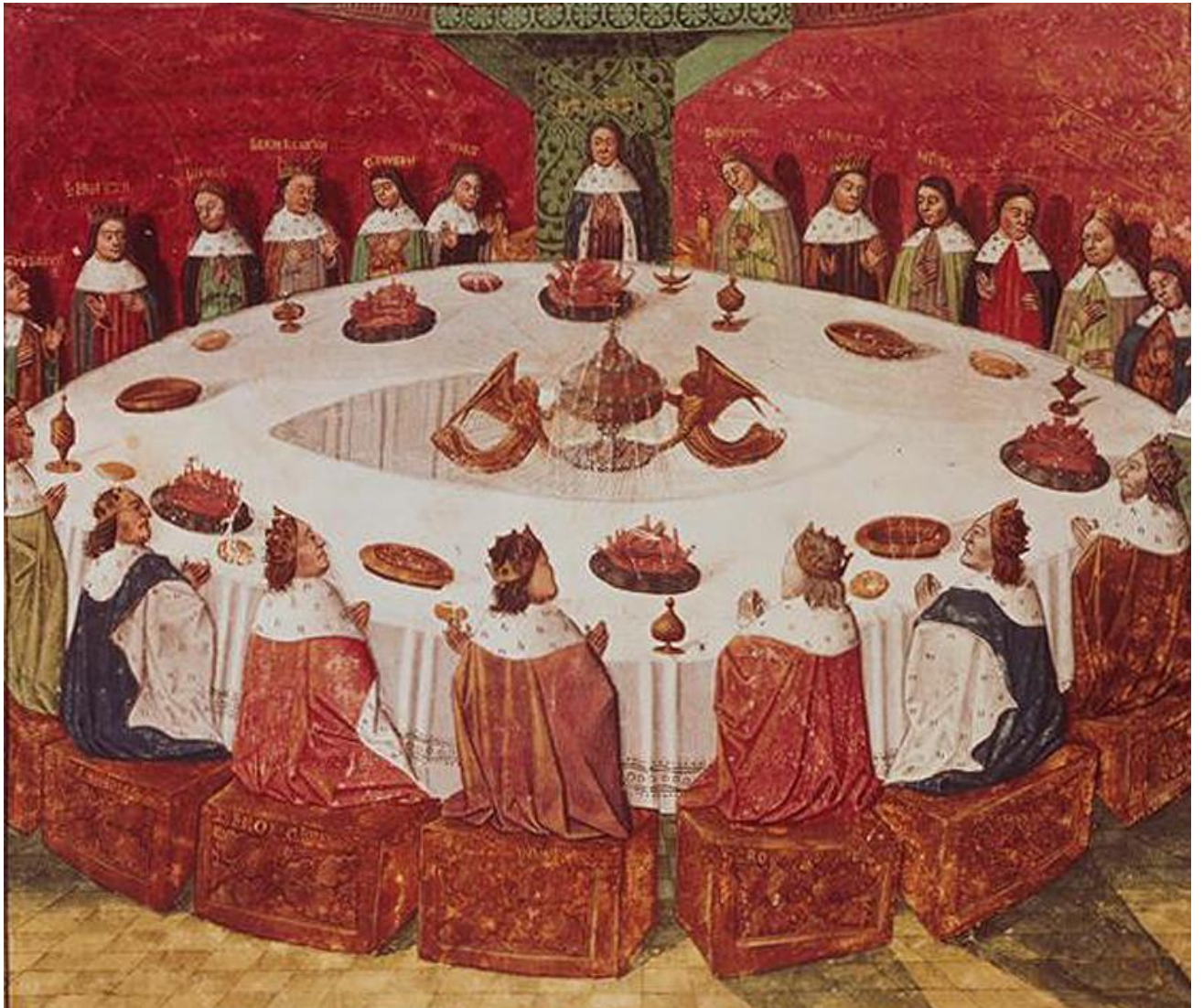


Figure 2 : Auteur Anonyme : *Les chevaliers de la Table Ronde*. Cote cliché: 01-015060, Fonds: Miniatures et enluminures, Crédit photographique : (C) RMN-Grand Palais/Agence Bulloz. Période : 13e siècle, Bas Moyen Âge (Europe occidentale), Technique/Matière : peinture sur papier, Localisation : Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF). Reproduit avec autorisation.

Ce n'est pas par hasard que la table semble être, dans de très nombreux cas, représentative de ce à quoi chacun peut se sentir lié précisément parce qu'il s'agit d'un objet familier : la table est un objet que chacun ou presque chacun peut facilement se représenter ou peut-être même possède. Dans *La République*, Platon se sert déjà de la table comme cas type pour expliquer la relation de l'objet à l'idée, d'un objet matériel à la nature de cet objet :

« Prenons donc celui que tu voudras de ces groupes d'objets multiples. Par exemple, il y a une multitude de lits et de tables. G. - Sans doute. S. - Mais pour ces deux

meubles, il n'y a que deux Formes, l'une de lit, l'autre de table. G. - Oui. S. - N'avons-nous pas aussi coutume de dire que le fabricant de chacun de ces deux meubles porte ses regards sur la Forme, pour faire l'un les lits, l'autre les tables dont nous nous servons, et ainsi des autres objets ? Car la Forme elle-même, aucun ouvrier ne la façonne, n'est-ce pas ? G. - Non, certes⁵⁸⁶ ».

Dans *Le Capital*, Karl Marx l'emploie comme exemple dans sa réflexion sur le fétichisme de la marchandise : « Néanmoins la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous le sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une toute autre affaire⁵⁸⁷ ». Récemment Bruno Latour, dans *Enquête sur les modes d'existence*, dans son approche de la culture matérielle par les objets, poursuit cette idée de la table comme entité double lorsqu'il parle des « deux tables » d'Eddington, qui réconcilient la complexité et la simplicité simultanée des objets familiers, solides. Les « deux tables » (« objet du quotidien » et « table scientifique ») ont été utilisées par le physicien britannique Arthur Stanley Eddington dans sa célèbre allégorie de 1927 dans laquelle il émet très à propos le postulat suivant :

« J'ai même entendu parler d'hommes ordinaires qui avaient l'idée qu'ils pouvaient mieux comprendre le mystère de leur propre nature si les scientifiques pouvaient

⁵⁸⁶ Partie V, p. 40, citation de <http://www.elopos.net/elpenor/greek-texts/ancien-grece/plato/plato-politeia-5.asp?pg=40>, consulté le 27 Septembre 2013, Traduction française : *La République*, livre X, 595c-599a, tr. fr. R. Baccou, coll. GF.

⁵⁸⁷ « Si l'on fait abstraction de leur valeur d'usage, les marchandises ne conservent plus qu'une propriété, celle d'être des produits du travail. Mais, de par cette abstraction, le produit du travail, lui aussi, s'est déjà modifié. Si nous mettons à part sa valeur d'usage nous faisons également abstraction des éléments matériels et des formes qui en font une valeur d'usage. Ce n'est plus une table, une maison, du fil, ni un objet utile quelconque. Toutes ses propriétés sensibles sont effacées. Ce n'est plus non plus le produit du travail de l'ébéniste, du maçon, du fileur, ni d'un autre travail productif déterminé. Ce n'est plus que le produit du travail humain en général, du travail humain abstrait... Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques. En tant que valeur d'usage, il n'y a en elle rien de mystérieux, soit qu'elle satisfasse les besoins de l'homme par ses propriétés, soit que ses propriétés soient produites par le travail humain. Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature de façon à les rendre utiles. La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins, la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une toute autre affaire. A la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser. » (*Capital, Section 4. The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof*, citation de <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#200>, consulté le 27 Septembre 2013, Traduction française :

http://www.communisme-bolchevisme.net/download/autres/Marx_Le_Capital_Livre_I.pdf

trouver un moyen de l'expliquer en des termes aussi compréhensibles que la nature d'une table⁵⁸⁸ ».

Les deux tables d'Eddington auxquelles Bruno Latour répond sont également utilisées par Graham Harman, par exemple dans *La Troisième Table*⁵⁸⁹ qui est une introduction à sa « *object-oriented philosophy* » (philosophie de l'objet).

Bien sûr il y a aussi la « *tabula rasa* », le concept épistémologique de l'esprit humain dans son état le plus primitif, le plus vierge. Ce concept est aussi fréquemment utilisé dans de nombreuses langues comme figure de style et tournure idiomatique, la métaphore de faire table rase signifiant faire place nette et recommencer. La table comme objet est une plaine, une surface sur laquelle l'information est triée, ordonnée, organisée, ou présentée sous forme de tableau.

En 2002, Walter Seitter, philosophe et historien autrichien des médias a publié *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen* (VDG Weimar; Auflage: 1 (22. November 2002) *La Physique des Médias. Matériel, Appareils, Présentations*) dans lequel il présente un inventaire de toutes sortes d'objets familiers et d'entités qui nous entourent, parmi lesquels la table. Il déclare que la table détient un pouvoir « radical-médial » avec sa fonction de présentation, réalisation, transformation, traitement et stockage d'informations

⁵⁸⁸ «... mes deux tables. L'une d'elles m'a été familière dès mon plus jeune âge. C'est un objet banal de cet environnement que j'appelle le monde. Comment dois-je la décrire ? Elle a une extension ; elle a une relative permanence ; elle est colorée ; surtout elle est substantielle. Par substantielle je ne veux pas dire simplement qu'elle ne s'écroule pas lorsque je m'appuie dessus ; je veux dire qu'elle est constituée de « substance » et par ce mot j'essaie de vous transmettre une conception de sa nature intrinsèque. C'est une chose ; non pas comme l'espace, qui est une simple négation ; ni comme le temps, qui est — Dieu sait quoi ! ... Après tout si vous êtes un homme ordinaire doué de bon sens, que vous ne vous souciez pas trop des scrupules scientifiques, vous serez sûr que vous comprendrez la nature d'une table ordinaire. J'ai même entendu parler d'hommes ordinaires qui pensaient qu'ils pourraient mieux comprendre le mystère de leur propre nature si les scientifiques pouvaient trouver un moyen de l'expliquer en des termes aussi compréhensibles que la nature d'une table. ... La Table n° 2 est ma table scientifique. Je ne la connais pas depuis aussi longtemps et je ne me sens pas très familier avec elle. Elle n'appartient pas au monde dont j'ai parlé auparavant - le monde qui apparaît de manière spontanée autour de moi lorsque j'ouvre les yeux, mais je ne vais pas parler ici de sa part d'objectivité ni de sa part de subjectivité. Elle fait partie d'un monde qui s'est imposé à mon attention par des chemins plus détournés. Ma table scientifique est composée essentiellement de vide. Répandue de façon clairsemée dans ce vide... Ma deuxième table n'a rien de substantiel. Elle est composée essentiellement de vide... » (*The Nature of the Physical World*, p. ix-x).

⁵⁸⁹ *The Third Table - 100 Notes-100 Thoughts Documenta 13 85*, éd. Hatje Cantz, Ostfildern, 2012.

et donc « chaque table est porteuse d'une 'sociologie', d'une sociologie historique, en réalité⁵⁹⁰ ».

Si nous prenons en compte la citation célèbre de Marshall McLuhan, à savoir que « le message, c'est le médium⁵⁹¹ », et le raisonnement de Seitter pour qui la table est en réalité un médium (et même un médium très puissant, « radical-médial » à multiple facettes, et historico-sociologique), il devient très instructif de considérer la table (cinématographique) comme un médium et de déterminer quels sont les messages qu'elle véhicule ou contient.

Écrans et tables : discussion autour d'exemples filmiques

Le corpus dans lequel choisir des exemples de représentations cinématographiques de tables et de repas est sans fin car la table a tout d'abord pour fonction de rassembler les gens mais aussi d'organiser et de structurer tout groupe quel qu'il soit, comme les digressions sur le folklore, les récits bibliques, et les images fixes issues de l'histoire de l'art et de l'iconographie le prouvent. Il y a de très nombreux exemples, tels les sitcoms de l'après-guerre, dans lesquels l'homme ramène chez lui son patron et espère que les qualités d'hôtesse de son épouse feront une assez bonne impression pour lui permettre d'obtenir une augmentation ou quelque autre faveur, comme dans *I Dream of Jeannie*⁵⁹². La prémisse pour qu'une telle situation soit possible est la juxtaposition du « moi public » (la *persona* professionnelle dans son environnement de travail) et du « moi privé » (la *persona* privée chez lui), qui sont toutes les deux reliées à des espaces bien spécifiques et qui normalement ni ne se chevauchent ni n'interfèrent l'une avec l'autre. Seule la table

⁵⁹⁰ «... un instrument qui sert pour travailler, manger, écrire, jouer et ainsi de suite. Mais est-elle un médium réel ? Oui : dans un sens plus restreint, et en même temps élémentaire, même radical. Les fonctions médiales de transfert, de traitement, et de stockage d'information constituent dans leur ensemble la présentation, réalisation, et représentation. La table sert de base, de racine pour tout ceci, cette présentation, cette réalisation des objets eux-mêmes. Tel est le pouvoir radical-médial de la table – et c'est ce pouvoir qui permet les fonctions instrumentales multiples sous-entendues de la table. La table ne réussit pas cette réalisation par elle-même, mais en coopération avec les êtres humains et peut-être d'autres média... Chaque table est porteuse d'une « sociologie », d'une sociologie historique en réalité. » p. 77.

⁵⁹¹ Marshall MacLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964], New York: Routledge, 2003.

⁵⁹² *Jeannie de mes rêves*, Sidney SHELDON (É.-U., Screen Gems Television, Sidney Sheldon Productions, 1965-1970).

comme intermédiaire a le pouvoir de rapprocher ces deux sphères, ou de souligner combien elles divergent, combien elles sont antithétiques.

*Guess Who's Coming For Dinner?*⁵⁹³ (1967, cf fig.3), fut porteur pour Sidney Poitiers, la plus grande (voire même la seule) star afro-américaine de l'époque.



Figure 3 extraite de *Guess Who's Coming to Dinner?/Devine qui vient dîner ?* de Stanley KRAMER (Columbia Pictures, E.-U., 1967). Reproduit avec autorisation.

Dans ce film, il rencontre pour la première fois les parents de sa fiancée blanche. Le film traite de la juxtaposition d'une Amérique blanche et d'une Amérique noire, et de la question du mariage inter-racial. Cette dernière était à l'époque de sa sortie au plus fort du mouvement pour les droits civiques, en accord avec l'air du temps. Le motif du repas est utilisé comme le moment le plus approprié pour une telle juxtaposition non seulement dans la trame du récit mais aussi dans le titre. Et la table autour de laquelle a lieu le repas est surtout un endroit de juxtapositions, il est très rare que quoi que ce soit de positif s'y produise, mais il est très courant que les dysfonctionnements et les désordres, les conflits ou même la folie s'agissent sous sa surface.

Un exemple assez osé illustrant ce propos de manière assez extrême est le film de Tobe Hooper, sorti en 1974, *The Texas Chainsaw Massacre*⁵⁹⁴, sans doute l'un des films les

⁵⁹³ *Devine qui vient dîner ?*, scénario de William ROSE, réalisation de Stanley KRAMER, avec Sidney Poitier, Katharine Hepburn, Katharine Houghton et Spencer Tracy (Columbia Pictures, E.-U., 1967).

plus choquants et déstabilisants jamais tournés. Tobe Hooper fait de la famille et de la table où ils prennent les repas un lieu de folie et d'horreur. Son film s'inspire de la vie de Ed Gein (1906-1984), le tristement célèbre meurtrier et voleur de cadavres de Plainfield (dans le Wisconsin), dont se sont inspirés un certain nombre d'artistes, comme par exemple Robert Bloch pour le personnage de Norman Bates dans son roman *Psychose*⁵⁹⁵ de 1959 et Alfred Hitchcock dans son adaptation cinématographique éponyme de 1960⁵⁹⁶. Ce qui était innovant et choquant dans *Psychose* (entre autres) était le déplacement de la terreur. L'endroit où se passe l'horreur ne se situe plus dans un château effrayant, sur une île tropicale, dans une maison hantée ou dans le laboratoire d'un savant fou, mais il s'agit de la famille nucléaire elle-même : la folie et l'horreur ne menacent pas la famille de l'extérieur, elles font partie de la famille. L'intrigue au cœur de *Massacre à la tronçonneuse* se concentre sur un groupe de jeunes gens qui s'égarèrent dans le Sud profond et arriéré et sont brutalement assassinés les uns après les autres par le psychopathe à la tronçonneuse surnommé *Leatherface* (visage de cuir - un homme costaud dont le visage n'est jamais vu par les spectateurs car il est caché sous un masque fait avec la peau des visages de ses précédentes victimes). La jeune femme capturée doit non seulement faire face à un tueur psychopathe, mais aussi à une famille toute entière de cannibales fous et difformes qui se réunissent joyeusement autour d'un festin avec leur invitée/victime (cf fig.4).

⁵⁹⁴ *Massacre à la tronçonneuse*, scénario de Kim HENKEL et Tobe HOOPER, réalisation de Tobe HOOPER, avec Marilyn Burns, Gunnar Hansen et al. (Vortex/Bryanston Pictures, E.-U., 1974).

⁵⁹⁵ Robert BLOCH, *Psycho*, New York: Simon & Schuster, 1959.

⁵⁹⁶ *Psychose*, scénario de Joseph STEFANO, réalisation de Alfred HITCHCOCK, avec Anthony Perkins, Vera Miles et al., (Universal Pictures, E.-U., 1960).



Figure 4 extraite de *The Texas Chainsaw Massacre/Massacre à la tronçonneuse* de Tobe HOOPER (Vortex/Bryanston Pictures, E.-U., 1974). Reproduit avec autorisation.

Comme dans *La Cène*, c'est la scène de repas qui a le pouvoir de dévoiler le caractère de ses participants et de révéler les dynamiques des liens relationnels, les hiérarchies, l'idéologie ou les conflits : aussi dérangés soient-ils, les Sawyers (la famille de *Leatherface*) se comportent à leur manière comme une famille normale. Ainsi *Leatherface* tient le rôle de la mère qui, le tablier autour de la taille, sert la nourriture, le vieux patriarce siège en bout de table, cependant leur comportement à table, leur façon

d'interagir, de traiter leur invité, ou la nourriture qu'ils mangent font d'eux tout sauf des êtres normaux.

Il en va à peu près de même dans une des scènes clés du film de Brian De Palma, *Carrie*⁵⁹⁷ (*Carrie au bal du diable*, fig.5).

⁵⁹⁷ *Carrie au bal du diable*, scénario de Lawrence D. COHEN d'après *Carrie* de Stephen KING, réalisation de Brian De PALMA, avec Sissy Spacek, Piper Laurie et John Travolta (United Artists, E.-U., 1976).



Figure 5 extraite de *Carrie/Carrie au bal du diable* de Brian De PALMA (United Artists, E.-U., 1976).

Reproduit avec autorisation.

Dans cette adaptation du roman éponyme de Stephen King, paru en 1976, Carrie, une jeune fille, très isolée dans son lycée, développe des pouvoirs de télékinésie dont sont responsables ses premières menstruations. Pour ce qui est de la composition des images, la scène est parfaitement construite - certes peu subtile, mais parfaite dans son évidence.

Carrie et sa mère, qui élève seule sa fille et dont la santé mentale est instable, finissent leur diner et discutent du bal de fin d'année pour savoir si Carrie pourra ou non s'y rendre, situation des plus courantes dans les films d'adolescents ou de famille. L'effet révélateur du repas de famille peut être vu à différents niveaux : derrière elles, ombre presque menaçante au-dessus de leur tête au centre de la pièce, se trouve une réplique du célèbre tableau de Leonard De Vinci, « Le dernier repas », *La Cène*, qui non seulement souligne les valeurs chrétiennes fondamentalistes de la mère, mais rappelle aussi le sens ci-dessus mentionné du dernier repas et sa place dans notre mémoire culturelle commune. Le positionnement de Carrie et de sa mère font que les tables des deux repas (le leur et celui du tableau de la Cène) se confondent comme si les deux personnages se trouvaient avec les apôtres à la table du Christ. Elles sont chacune assises à un bout de la table ne pouvant pas être plus éloignées l'une de l'autre : la table visualise leur relation et symbolise la distance émotionnelle entre la mère et la fille. La lumière provient uniquement des trois bougies posées sur l'autel en-dessous du grand tableau, et des deux bougies posées sur la table du repas, la table elle-même devient la source d'où provient la lumière (bien entendu, une table éclairée aux bougies rappelle des scènes romantiques dont les connotations sont plutôt positives, ou bien encore tous ces repas porteurs de sens tels que ceux des demandes en mariage, des conversations tendres entre père et fille, des images auxquelles cette situation tendue et terrible porte gravement atteinte).

C'est autour du dessert, une part de tarte aux pommes, qu'éclate un conflit accentué par des éclairs assez suggestifs. Mais Carrie ne veut pas manger de tarte par crainte de faire une éruption d'acné. L'acné, tout comme les premières menstruations de Carrie (avec lesquelles s'ouvre le film), ou son intérêt tout nouveau pour les garçons ou pour le bal de fin d'année, sont ce qu'il y a de plus normal et naturel chez une lycéenne - cependant sa mère est persuadée que « *Pimples are the Lord's way of chastising you* » (« l'acné est le moyen que Dieu a trouvé pour te garder chaste »). Elle accentue ainsi ce que le tableau représentant la Cène, les bougies sur l'autel et l'atmosphère pour le moins gothique avaient déjà suggéré. La mère se révèle castratrice, fondamentaliste dégénérée et elle punit Carrie en lui jetant au visage le contenu de sa tasse. Ce faisant elle éteint les bougies, plonge la table encore un peu plus dans les ténèbres et en accroît le côté négatif, la seule lumière provenant désormais des éclairs qui zèbrent le ciel. Elle envoie Carrie dans son placard où, pour la punir, elle l'enferme très souvent avec une statue étrange et très symbolique qui évoque tout à la fois la crucifixion de Jésus Christ et le saint et martyr des

débuts du christianisme, Saint Sébastien, communément peint attaché et transpercé de multiples flèches, rappelant la proximité de la foi, de l'(auto) flagellation et du sacrifice, ce qui une fois de plus souligne l'utilisation délibérée de la métaphore de la Cène. Mais cette fois cependant, Carrie refuse d'obéir et utilise ses pouvoirs de télékinésie qu'elle vient de découvrir. Ainsi elle se dévoile également à sa mère. Comme la scène du repas dans la version originelle de la Cène révélait Judas et Pierre et était à l'origine des événements suivants, c'est là aussi la scène du repas qui définit les relations entre Carrie et sa mère, qui révèle leur personnalité (l'une à l'autre et au spectateur), et qui préfigure les tragiques événements qui vont suivre : Carrie humiliée au bal sème la destruction et fait de cette scène nocturne de massacre du bal de fin d'année une des plus mémorables et tragiques de toute l'histoire du cinéma.

Le philosophe marxiste Louis Althusser voyait la famille (ainsi que l'église, l'école ou les mass média) comme un « appareil idéologique d'Etat » (AIE) dans lequel une génération transmet à la suivante des idéologies dominantes de formation sociale, de division du travail (par exemple entre les hommes et les femmes, entre travail intellectuel et manuel), ou comme plus simplement : les écrits culturels qui forment nos comportement et réalité sociaux⁵⁹⁸.

Pour Althusser, la famille, bien plus que dans sa fonction à constituer un État par l'entremise de la reproduction biologique, est un lieu de reproduction idéologique. Ce mode de pensée n'est pas propre à Althusser, ou aux discours marxistes/gauchistes sur le pouvoir et l'État. En 1951, la contribution majeure de Talcott Parsons à la théorie sociale fut son enquête sur la socialisation des enfants⁵⁹⁹. Dans son modèle, « la socialisation » ou « se socialiser » impliquait d'adopter un rôle social, et d'avoir une fonctionnalité bien définie au sein du système social. La famille et l'école ont bien souvent été perçues comme « les deux principales institutions par lesquelles les enfants se socialisaient⁶⁰⁰», « des appareils d'Etat idéologiques » selon Althusser ou des « mécanismes de socialisation » pour Parsons. Ce sont les mécanismes impliqués dans les processus de fonctionnement « normal » du système social⁶⁰¹. David Oswell en conclut que « comme la

⁵⁹⁸ Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays [Lénine et la Philosophie, 1971]*, New York: Monthly Review Press, 2001.

⁵⁹⁹ Talcott PARSONS, *The Social System*, Glencoe, IL: Free Press, 1951.

⁶⁰⁰ David OSWELL, *The Agency of Children. From Family to Global Human Rights*, Cambridge: Cambridge UP, 2013, p. 91.

⁶⁰¹ V. T. PARSONS, *op. cit.*, p. 205.

télévision dans les années 1950 et 1960 a connu un véritable essor et a été regardée par de plus en plus de monde, les mass média ont souvent été considérés comme le troisième facteur institutionnel clé de socialisation dans la modernité⁶⁰² ».

Dans son analyse critique de l'influence des institutions privées et publiques sur l'être humain, l'historien américain Christopher Lasch⁶⁰³ pointe très clairement du doigt la famille et son rôle dans cette reproduction idéologique : « si la reproduction de la culture était seulement une question formelle d'instruction et de discipline, elle pourrait être laissée aux seules mains des écoles. Mais elle nécessite aussi que la culture soit ancrée dans la personnalité. La socialisation fait que l'individu désire faire ce qu'il doit faire, la famille est l'agent auquel la société confie cette tâche délicate et difficile⁶⁰⁴ ».

*Welcome To The Dollhouse*⁶⁰⁵ de Todd Solondz, sorti en 1995, est un autre film dramatique traitant du passage à l'âge adulte. La famille y est dépeinte comme un très puissant appareil d'état idéologique, comme un lieu où le pouvoir et le contrôle sont exercés. Deux scènes de repas y sont centrales et révèlent exactement le même arrangement de table statique (fig.6).

⁶⁰² David OSWELL, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰³ Christopher LASCH, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: Norton, 1978.

⁶⁰⁴ *Ibid*, p. 4.

⁶⁰⁵ *Bienvenue dans l'âge ingrat*, scénario et réalisation de Todd SOLONDZ, avec Heather Matarazzo, Brendan Sexton Jr., Eric Mabius, and Matthew Faber (Suburban Pictures/Sony, E.-U., 1995).



Figure 6 extraite de *Welcome to the Dollhouse/Bienvenue dans l'âge ingrat* de Todd SOLONDZ (Suburban Pictures/Sony, E.-U., 1995). Reproduit avec autorisation.

En bout de celle-ci se trouve le patriarche, la disposition définit très clairement une hiérarchie de sexe et d'âge. La table sert de médium qui établit l'immuable ordre social (ou la formation sociale) de l'unité familiale par le plan de table et littéralement par les ordres donnés. Le sens de circulation du pouvoir est unidirectionnel, du sommet vers la base.

La mère de famille, Madame Weiner, veut que sa fille, Dawn, détruise un vieux cabanon qui se trouve dans la cour arrière du pavillon de banlieue qu'ils habitent afin de faire de la place en vue de célébrer leur anniversaire de mariage avec toute la famille réunie dans le jardin familial. Dawn ayant fait de ce cabanon l'antre où elle peut retrouver Ralph, son unique ami, il est compréhensible que ce lieu soit important pour elle et sa construction identitaire. Quand elle refuse d'obtempérer, elle est punie : elle est privée de dessert et son cabanon est quand même détruit - qui plus est avec l'aide de ses frère et sœur (qui se partagent le dessert dont Dawn a été privée pour son attitude rebelle). Le dessert en lui-même n'est pas si important, ce qui l'est est le fait que Dawn soit ostracisée en ne recevant pas sa part du gâteau : le gâteau est le symbole de l'appartenance au groupe et Dawn est le seul membre de la famille à qu'il n'est pas permis de prendre vraiment part au rituel du

repas. Le spectateur s'attendrait à ce que ses frères et sœurs se montrent solidaires ou soient compatissants avec elle, mais ils sont bien plus pressés de manger le gâteau, et par là de consolider tout à la fois la peine d'exclusion ou d'étrangeté de Dawn, et leur propre statut de membre de la famille et non d'extérieur à celle-ci. Contrairement à Dawn, ils jouent correctement selon les règles du système de punitions et de récompenses, ce qui une fois de plus rappelle l'idée de la « reproduction idéologique » : ils se comportent comme ils sont supposés le faire, ils désirent ce qu'ils sont censés désirer (fig.6).

Dans l'autre cas, la mère (sur un ton très péremptoire) ordonne à ses deux filles de se dire qu'elles s'aiment. Dawn refusant cette confession forcée, sa punition consiste à rester à table, ce qu'elle fait pendant des heures jusqu'à ce qu'elle soit envoyée au lit bien longtemps après le coucher du soleil par une mère en colère et énervée. La table devient le médium par lequel la punition et la domination sont exercées (dans les deux directions : les parents utilisent la table pour lui ordonner d'y rester assise, mais elle peut aussi l'utiliser pour exprimer sa rébellion et son refus d'abdiquer, presque comme un mouvement de grève). Contrairement à Carrie, Dawn n'est pas enfermée dans un placard, ou envoyée se coucher sans terminer son repas : elle doit rester assise jusqu'à ce qu'elle accepte d'obéir et de se soumettre à la hiérarchie familiale.

(fig.7)



Figure 7 extraite de *Welcome to the Dollhouse/Bienvenue dans l'âge ingrat* de Todd SOLONDZ (Suburban Pictures/Sony, E.-U., 1995). Reproduit avec autorisation.

Bienvenue dans l'âge ingrat est un autre exemple dans lequel une scène autour d'une table à manger familiale définit la dynamique des relations au sein de la famille et des

personnages respectifs. En étant spectateur, nous apprenons comment ses membres vivent et mangent, comment ils interagissent et fonctionnent en tant « qu'appareil idéologique d'Etat » : l'insubordination est sanctionnée, la soumission aux pouvoirs en place est récompensée (avec une part supplémentaire de gâteau). L'idée d'une génération qui transmet à la suivante un système de valeurs suivant un processus de « reproduction idéologique » est illustrée par les diverses manières dont les trois frères et sœurs se conforment ou non à ce qui est attendu d'eux. Les refus de Dawn sont un refus de se conformer aux « mécanismes de socialisation » mis en place par ses parents, mais pour maintenir la structure du pouvoir, une telle transgression se doit d'être punie.

*

* *

Notre histoire culturelle est remplie d'alléchantes tables de repas, qu'elles soient idéelles ou matérielles, et ces représentations couvrent un éventail qui va de la religion et la philosophie à la peinture, la littérature, le théâtre, ou même des installations telles que celles de l'artiste suisse Daniel Spoerri (né en 1930) et ses « tableaux pièges », qui ont fait de lui l'inventeur de ce qui a été appelé le mouvement « *Eat-Art* » (l'art du manger). Il servait par surprise un dîner à un groupe de gens et lorsqu'ils avaient terminé leur repas, il fixait la table dans l'état où il la trouvait, avec ses assiettes et ses plats sales et les restes de nourriture. Spoerri expliquait que « les objets trouvés dans des positions aléatoires en ordre ou en désordre (sur des tables, dans des boîtes, des tiroirs, etc.) sont fixés (« piégés ») comme ils sont. Seul le plan est changé : puisque le résultat est appelé image, ce qui était à l'horizontal est placé à la verticale. Par exemple : les restes d'un repas sont fixés à la table sur laquelle le repas a été pris et la table est accrochée au mur⁶⁰⁶ ». Lui aussi trouvait que la table du repas avait la particularité de révéler beaucoup de choses sur les gens qui s'y étaient rassemblés et sur la tradition humaine de se rassembler autour d'une table pour partager un repas. Le fait qu'il appelle ces objets « tableau piège » ou « *Fallenbild* », ce qui signifie image piégée (ou « image piège » comme on les appelle souvent), donne un double sens intéressant et amusant : Spoerri « capturait » une situation

⁶⁰⁶ V. Wieland SCHMIED and Daniel SPOERRI, *Daniel Spoerri: Coincidence as Master/Le Hasard comme maître/Der Zufall als Meister/Il caso come maestro*, Bielefeld: Kerber, 2004, p. 10.

préalablement animée et horizontale dans l'immobilité et la verticalité de l'image/l'objet ; mais il capturerait aussi les gens qui étaient assis à la table et pour lesquels celle-ci devenait un piège, puisqu'ils n'étaient bien souvent pas au courant que leur réunion informelle et quelque peu privée (l'acte de manger est plutôt du domaine du privé, même quand il se déroule dans la sphère publique d'un restaurant : ce n'est une activité destinée à être observée) serait conservée pour l'éternité et transformée en objet que l'on regarderait.

La table du repas peut assumer diverses fonctions : elle peut être lieu communautaire, un lieu de rassemblement et d'échanges, et elle peut devenir un piège, non seulement dans le sens figuratif des « tableaux pièges » de Spoerri mais bien aussi dans le sens d'un véritable piège comme dans l'exemple préalablement cité de *Massacre à la tronçonneuse* ou de *El ángel exterminador*⁶⁰⁷ de Luis Bunuel, sorti en 1962, et dans lequel les invités d'un dîner semblent, de manière inexplicable, incapables de quitter la pièce, ou un piège au sens d'une arène dans laquelle pouvoir et force sont exercés telle que dans *Carrie* ou *Bienvenue dans l'âge ingrat*. De toute façon il s'agit d'une sphère propice à l'introspection et aux révélations. Que nous regardions le sitcom le plus banal ou le film d'art et d'essai le plus sophistiqué (comme par exemple ceux de Bunuel, dont son film *Viridiana*⁶⁰⁸, mérite d'être cité parce qu'il fut éreinté par les réactionnaires pour son côté « blasphématoire » car il contient une parodie iconoclaste de La Cène), cela ne fait aucune différence, la table à manger et les événements qui s'y déroulent revêtent un sens très particulier. L'échantillon présenté dans cet article est limité aux films américains incluant des adolescents et leur famille, mais il serait intéressant d'étudier quels autres rôles la table du repas peut endosser, et combien ils sont différents dans les cinéma et télévision d'autres pays et cultures, ce tout particulièrement dans les représentations cinématographiques issues d'une histoire différente et qui ne sont pas aussi intellectuellement ancrés dans la tradition chrétienne, et pour l'esthétique, dans les conventions hollywoodiennes.

⁶⁰⁷ *L'ange exterminateur* (Mexique, 1962).

⁶⁰⁸ *Viridiana*, scénario de Luis BUÑUEL et Julio ALEJANDRO d'après le roman *Halma* de Benito Pérez GALDÓS, réalisation de Luis BUÑUEL, avec Silvia Pinal, Francisco Rabal et Fernando Rey (Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI)/Gustavo Alatrisme/Films 59, Esp./Mex., 1961).

La solidarité familiale dans la saga du *Parrain*

Jacques VIGUIER

Professeur de droit public

Université Toulouse I Capitole I

Institut du droit de l'énergie, des territoires et de la communication (IDETCOM - EA 785)

*Le Parrain*⁶⁰⁹, *Le Parrain 2*⁶¹⁰ et *Le Parrain 3*⁶¹¹ constituent une saga tournant autour de la même famille, les Corleone, du nom du village d'où est originaire le Parrain fondateur de la famille, Vito Corleone (Marlon Brando dans *Le Parrain*, Robert de Niro dans *Le Parrain 2*). Au long des trois films, on suit principalement deux personnages : Vito, qui reçoit comme patronyme le nom de son village par une simplification des services de l'immigration, comme on le voit dans *Le Parrain 2* ; son fils Michael (Al Pacino), qui reprend la direction de la famille.

Le réalisateur des trois œuvres, Francis Ford Coppola - qui, d'ailleurs, avait mis Ford entre son prénom et son nom, en hommage à John Ford, au début de sa carrière, puis l'avait retiré, certainement pour montrer son autonomie - les a comprises comme un ensemble dans lequel la famille est omniprésente. Francis Coppola est célèbre pour de nombreuses autres œuvres – il fait partie de la génération très cinéphile⁶¹² des Martin Scorsese, Steven Spielberg et Georges Lucas. Né en 1939, il a réalisé son premier film en 1963, *Dementia 13*⁶¹³. Puis il a enchaîné les œuvres, avec un grand projet destiné, comme le rêvent tous les réalisateurs, à obtenir une autonomie absolue par rapport aux producteurs vus toujours comme castrateurs par les réalisateurs. Ce grand projet consistait en la création de studios lui appartenant. Ce fut l'aventure *Zoetrope studios*, qui se termina hélas par une faillite, conduisant Francis Coppola à réaliser quelques films de commande, sur lesquels il réussira

⁶⁰⁹ *The Godfather/Le Parrain* (États-Unis, 1972).

⁶¹⁰ Francis Ford COPPOLA, *Mario Puzo's The Godfather: Part II/Le Parrain 2* (États-Unis, 1974).

⁶¹¹ Francis Ford COPPOLA, *Mario Puzo's The Godfather: Part III/Le Parrain 3* (États-Unis, 1990).

⁶¹² Comme leurs confrères français, plus jeunes, de la Nouvelle vague. D'ailleurs Steven Spielberg avait attribué à François Truffaut un rôle important dans *Close encounters of the third kind/Rencontres du troisième type*, (États-Unis, 1981), pour bien marquer cette parenté entre les réalisateurs séparés par une génération et l'Atlantique.

⁶¹³ Francis Ford COPPOLA, *Dementia 13* (États-Unis, 1963).

généralement à imprimer son style. Parmi les tournages sinistrés, mais aboutissant à un succès mondial, il y eut *Apocalypse Now*⁶¹⁴, qui obtint la Palme d'Or à Cannes. Distinction qui le place d'ailleurs dans le club très fermé des détenteurs de deux Palmes d'Or, car il l'avait décrochée en 1974 pour *The Conversation*⁶¹⁵. Parmi les films marquants, on peut citer encore *Rumble fish*⁶¹⁶, *The Cotton Club*⁶¹⁷, *Tucker: the man and his dream*⁶¹⁸, *The Rainmaker*⁶¹⁹, mais on pourrait en mentionner bien d'autres.

Dans la carrière de Francis Coppola, les trois *Parrain* occupent une place à part. Reconnaissance de la critique, surtout pour *Le Parrain 2*, adhésion du public, il est rare que les deux éléments se combinent.

Il est difficile de résumer les trois *Parrain*. Chacun possède une intrigue complexe et riche de multiples rebondissements. Pour essayer de se livrer à un simple rappel, il est possible d'indiquer que *Le Parrain* conte l'activité de Vito Corleone (Marlon Brando), âgé et voulant passer la main à ses fils. Le successeur logique, c'est l'aîné, Sonny (James Caan), mais celui-ci est abattu dans un traquenard tendu à un péage d'autoroute. Le cadet, Michael (Al Pacino), qui a suivi des études, et pour lequel Don Vito espère une carrière politique honorable, finit par reprendre les rênes de la famille. Il semblait au départ ne pas se plier à la solidarité familiale édifée dans l'illégalité, il finit par être le successeur qui la reconstruit. Son frère, Fredo (John Cazale) semble y échapper, ainsi que sa sœur, Connie (Talia Shire), ou même sa femme, Kay (Diane Keaton). Quand Vito prend sa retraite, Michael va régler les comptes avec les ennemis de la famille Corleone.

Le Parrain 2, peut-être le plus abouti dans sa structure et son scénario, permet de suivre le destin croisé de Vito Corleone jeune (Oreste Baldini), partant de sa Sicile natale, et le destin de Michael exerçant son autorité de parrain sur la famille au double sens du terme (étroit et large). Une date est donnée au début du film, lorsque le petit Vito est en quarantaine pour la variole : « Vito Corleone, Ellis Island 1901 ». Puis il y a un fondu enchaîné sur un enfant remontant l'allée centrale d'une église pour sa communion : « son petit-fils, Anthony Vito Corleone, Lake Tahoe Nevada 1958 ». Plus tard un carton nous ramène à Vito⁶²⁰, et le film sera une suite d'allers retours entre Vito jeune (Robert de Niro)

⁶¹⁴ Francis Ford COPPOLA, *Apocalypse Now* (États-Unis, 1979).

⁶¹⁵ Francis Ford COPPOLA, *The Conversation/Conversation secrète* (États-Unis, 1974).

⁶¹⁶ Francis Ford COPPOLA, *Rumble Fish/Rusty James* (États-Unis, 1983).

⁶¹⁷ Francis Ford COPPOLA, *The Cotton Club/Cotton Club*, (États-Unis, 1984).

⁶¹⁸ Francis Ford COPPOLA, *Tucker: The Man And His Dream/Tucker* (États-Unis, 1988).

⁶¹⁹ Francis Ford COPPOLA, *The Rainmaker/L'idéaliste* (États-Unis, 1997).

⁶²⁰ Le carton comporte l'inscription suivante : « Vito Corleone, New York City, 1917 ».

et Michael. Vito construit petit à petit son empire appuyé par des amis qui étaient, plus âgés, présents dans *Le Parrain*, comme Clemenza (B. Kearby Jr.), Michael continue à exercer son pouvoir sur la famille. Il s'engage dans des affaires à Cuba, en liaison avec Hyman Roth (Lee Strasberg), qui le trahit. La *Mama* Corleone (Morgana King) meurt et Michael fait tuer son propre frère Fredo, qui l'avait trahi, lui aussi.

Le Parrain 3, alors que les deux premiers s'enchaînaient, nous fait faire un saut dans le temps. Nous nous trouvons en 1979 (quinze ans entre le deuxième et le troisième *Parrain*) avec une grande cérémonie, celle de la remise à Michael d'une distinction de l'Église catholique, l'Ordre de Saint Sébastien-le-Martyr. Michael a créé la Fondation Vito Corleone, dont sa fille Mary (Sofia Coppola) est présidente. Al Pacino défend son empire contre la concurrence non avouée de Don Altobello (Eli Wallach) et de Don Lucchesi (Enzo Robutti). Michael veut absolument être reconnu par l'Église à laquelle il a fait des dons. Ce qu'il avait promis autrefois à Kay, il essaie de le réaliser, mais il est trop tard pour leur couple, Kay étant remariée à un juge. Michael adore, comme tout père, sa fille ; il ne voit pas d'un bon œil qu'elle fréquente un fils naturel de son frère Sonny, Vincent Mancini (Andy Garcia), membre de la famille, violent et impulsif. Quand à Anthony Vito (Franc d'Ambronsio), il ne veut pas s'occuper des affaires familiales, mais devenir chanteur d'opéra. Il doit chanter en Italie « *Cavalleria Rusticana* ». Celui qui va reprendre les rênes de la famille, c'est Vincent Mancini. Amoureux de Mary, il aura dû rompre avec elle, selon le désir de Michael, pour pouvoir reprendre la tête du clan. Cela n'empêchera pas la mort de Mary, touchée par des projectiles qui devaient atteindre son père.

La famille est au centre des *Parrain*, famille de sang, famille de cœur, famille d'intérêt. Cependant il est difficile d'en traiter tous les aspects, en particulier ceux qui touchent au clan, qui est la famille élargie, dont Vito Corleone, puis son fils, Michael, puis Vincent Mancini seront les chefs successifs.

Une famille constitue une entité juridique. Le couple est uni par le lien juridique et le lien social du mariage et s'occupe des enfants. Et il en découle logiquement une solidarité familiale forte entre les différents membres du groupe cellulaire. Nous aurions pu élargir à la solidarité à l'intérieur du clan, mais dans le cadre d'une courte étude, nous nous focaliserons surtout sur la solidarité dans le groupe familial restreint. Certes la solidarité du clan au sens large existe ou elle est imposée à ses membres, au risque de voir éliminer celui qui n'obéirait pas suffisamment ou, plus grave, qui serait traître à son camp. La

solidarité apparaît naturelle entre la famille au sens étroit et la famille au sens large. Au cours de la scène de mariage, dans *Le Parrain*, on voit ces hommes de main « attendrissants », l'un faisant danser une petite fille, l'autre - Clemenza (Richard Castellano) - se lançant dans une danse endiablée, puis réclamant à boire. Dans *Le Parrain 2*, quand on fait connaissance avec un Clemenza maigre, il y a déjà une solidarité avec Vito, puisqu'il lui offre un tapis, celui-ci ayant caché des armes qui lui appartenaient. Et Pentangeli (Michael V. Gazzo), le « successeur » de Clemenza, insiste sur le fait de vouloir fonder sa famille, mais Michael lui rappelle qu'il fait partie de la famille Corleone. Par ailleurs Michael veut aussi être parfaitement reçu dans la grande famille constituée par l'Église catholique⁶²¹.

C'est donc le cadre étroit qui sera choisi pour étudier cette saga qui s'étale du début du XX^e siècle aux années soixante-dix. Cette solidarité familiale dans les films doit beaucoup à la solidarité familiale du clan Coppola dans la vie⁶²². Le père de Coppola est compositeur, sa sœur, Talia Shire, interprète la sœur de Michael, Connie, et sa fille, Sofia Coppola, Mary, la fille de Michael⁶²³.

La famille Corleone, au sens étroit, est fortement fondée sur la solidarité autour du premier *Parrain*, Vito, même s'il y a des hauts et des bas, en particulier dans les rapports entre les frères et sœurs. Cependant la survie de la famille elle-même est fondée sur cette solidarité. Le sénateur Geary (G. D. Spradlin) dans *Le Parrain 2*, parle de « vous et de votre foutue famille ». Même ceux qui croient pouvoir y échapper se la voient imposer et

⁶²¹ On voit dans *Le Parrain 3* Michael, qui tient à se voir reconnaître par la grande famille de l'Église, en se faisant décorer d'un ordre ecclésiastique grâce au directeur de la Banque du Vatican, l'archevêque Gilday (Donal Donnelly), certainement, en espérant racheter tous ses crimes, mais ce n'est pas aussi simple. On peut s'interroger d'ailleurs sur le fait de savoir si Michael est croyant ou pas. La question n'est jamais directement posée. On peut parfois penser qu'il accomplit les rites, qui correspondent à sa personnalité de plus en plus hiératique, sans y croire vraiment. En même temps, dans *Le Parrain 3*, son attitude devant le cercueil de Don Tommasino laisse à penser qu'il croit. Il dit : « Donnez-moi une chance de me racheter et je ne pécherai plus jamais ». Peut-être sa foi s'est-elle déclarée en vieillissant, comme cela arrive à de nombreuses personnes ?

⁶²² « Le fait de travailler avec des membres de ma famille était un des choix qui a fait du film ce qu'il est. Si ma sœur, ma fille, mon père ne s'étaient pas impliqués, le film aurait été totalement différent » in « Entretien de Iannis Katsahnias et Nicolas Saada avec Francis Ford Coppola », *Les Cahiers du cinéma*, n° 442, p. 29.

⁶²³ « J'avais toujours en tête ma propre famille quand j'ai écrit le scénario. C'était déjà le cas pour les deux premiers *Parrain*. Ma sœur Talia, par exemple, joue le rôle de Connie Corleone. Quand je faisais des choix dans l'écriture du scénario des trois *Parrain*, je les basais en général toujours sur quelque chose que j'avais connu personnellement. Maintenant j'ai vieilli : j'ai un fils et une fille. Je me suis efforcé d'écrire ces personnages en m'inspirant de mes enfants. J'avais même au départ pensé donner le rôle de la fille de Michael à ma fille, parce qu'elle lui ressemble. Puis je me suis dit qu'il fallait une actrice plus expérimentée. J'ai donc choisi Wynona Ryder et quand, plusieurs mois plus tard, elle s'est révélée indisponible, il me semblait qu'au bout du compte ma fille convenait pour le rôle. » in *Les Cahiers du cinéma*, op.cit., p. 28. Dans les bonus du DVD, James Caan confirme que « Francis est quelqu'un de très famille » et Eleanor Coppola, la femme de Francis, dit que Diane Keaton s'est inspirée d'elle pour interpréter Kay.

ils finissent par l'accepter. En étudiant la famille comprise au sens étroit du père, de la mère, des frères et sœurs, nous sommes conduits à évoquer la solidarité dans le couple, puis la solidarité dans le rapport parents-enfants et enfin la solidarité dans la fratrie.

La solidarité dans le couple

Le lien juridique et le lien social du mariage a connu un bouleversement fondamental dans le courant du XX^e siècle. Considéré au début du siècle comme le fondement de la société, le mariage est devenu à la fin du siècle un élément de transition, par lequel un certain nombre de couples passent, mais pour divorcer ensuite et organiser un système juridique particulier, en accord avec le juge pour la garde et l'éducation des enfants. Le traditionnel fonctionnement solidaire du couple de Vito Corleone s'oppose aux difficultés des couples modernes pour maintenir leur solidarité.

Le traditionnel fonctionnement solidaire du couple de Vito Corleone

Le couple Corleone, formé par Vito et sa femme, fait partie des couples indestructibles. Nous ne savons pas comment ils se sont rencontrés. Nous les découvrons, dans *Le Parrain 2*, jeune couple déjà formé, avec un Vito Corleone loin de ces gangsters, piliers de boîtes de nuit et dotés de nombreuses maîtresses. Aucune allusion n'est faite, ni dans *Le Parrain*, ni dans *Le Parrain 2* à une moindre vie parallèle de Vito Corleone, qui a dû être soumis à la tentation, mais l'a toujours repoussée. La question n'est même pas posée, certainement parce qu'elle n'a pas d'objet.

Plusieurs scènes traduisent cette force de la solidarité dans le couple des parents Corleone dans *Le Parrain* et *Le Parrain 2*. Dans ce dernier, qu'il faut évoquer d'abord, puisqu'il montre le fonctionnement du jeune couple Corleone voyant naître petit à petit ses enfants, il y a de courtes scènes d'intimité familiale. Ainsi Vito portant une poire à sa femme (Francesco de Sapio), après avoir été écarté de l'épicerie parce que son patron est obligé de recruter le neveu du caïd Don Fanucci (Gastone Mochin). Ainsi la scène après le fondu enchaîné du début (après la scène où Michael borde Anthony à la suite du mitraillage de la maison), dans laquelle l'aîné des enfants, Sonny se voit asseoir sur le tapis, que Clemenza vient d'offrir à Vito, en réalité en cambriolant un appartement ; le couple Corleone, Vito et

sa femme, y est filmé avec la lumière de la fenêtre dans le dos, ce qui constitue une sorte de halo et d'aura autour d'eux, contribuant à montrer certainement le caractère indestructible de ce couple. Il faut aussi citer cette scène, toujours dans *Le Parrain 2*, au cours de laquelle les trois associés discutent chez Vito, autour d'un plat de pâtes, de la tactique à utiliser avec Fanucci⁶²⁴ ; la *Mama* est dans la cuisine et, visiblement, elle y reste, ne mange pas avec les hommes, elle a préparé ces pâtes et passe les assiettes, mais ne s'assied pas. Plus tard encore, après avoir tué Fanucci, le caïd du quartier, et dispersé les morceaux de révolver dans différentes cheminées, Vito revient vers sa femme et ses enfants, assis sur les marches d'un escalier, devant leur demeure ; il reste avec eux, semble le plus heureux du monde d'être avec sa femme, et, tenant Michaël dans ses bras, il lui dit : « Ton papa est fou de toi ».

Le couple Corleone est donc donné comme un pilier de la famille. C'est la conception traditionnelle de la famille, lien juridique fort entre les deux composantes du couple. Certes Vito, au fur et à mesure qu'il vieillit, ne parle plus jamais à table des « affaires de la famille », à la différence de ce que fera Sonny, mais il en est d'autant plus soudé avec sa femme, qui sait qu'il travaille pour l'intérêt commun, malheureusement dans l'illégalité, mais elle l'a accepté depuis longtemps. *Mama* Corleone ne serait donc qu'un « imposant comparse⁶²⁵. »

L'épouse Corleone est tellement identifiée à son mari et à sa famille qu'on ne connaît même pas son prénom. Pour tous c'est la *Mama*. L'arbre généalogique⁶²⁶ nous apprend qu'il s'agit de Carmella née en 1897 et décédée en 1959, alors que Vito naît en 1892 et meurt en 1954.

Le couple récent, dans *Le Parrain 2*, voit la jeune *Mama* Corleone jouer un rôle actif dans la montée de la réputation de son futur Don de mari en lui recommandant une amie, Mme Colombo, dont les voisins se sont plaints de son chien au propriétaire, souhaitant se défaire de cette locataire. On sent que Vito est embêté que sa femme se soit occupée de ce problème domestique⁶²⁷, mais il intervient et obtient un résultat au-delà de toute attente, puisque le propriétaire ira même jusqu'à baisser le loyer.

⁶²⁴ 1 : 49.

⁶²⁵ Jean-Paul CHAILLET et Christian VIVIANI, *Coppola*, Rivages, 1987, p. 44.

⁶²⁶ Contenu dans le bonus du DVD.

⁶²⁷ 2 : 09 : 31.

Nous pouvons évoquer un autre couple, uni dans le cadre d'un lien juridique définitif, qui correspond au modèle traditionnel italien, dans lequel il ne faut pas oublier que le divorce était interdit⁶²⁸. C'est le couple, que l'on peut observer rapidement dans *Le Parrain*, de Clemenza et de sa femme. Elle lui demande, avant qu'il ne rejoigne son travail, son filet à cheveux sur la tête : « N'oublie pas les cannellonis ». Et, après avoir assassiné, avec un autre homme, dans une voiture, Paulie, qui avait trahi Vito Corleone, il dit à son complice : « Laisse le pétard et prends les cannellonis⁶²⁹ ». Dans *Le Parrain 2*, le couple formé de Pentangeli et sa femme entraperçu lors de la visite surprise de Michael à Pentangeli à New York. Quand Pentangeli rentre, sa femme l'accueille en lui prenant son manteau et son écharpe⁶³⁰, nous sentons, là aussi, que les rapports sont rodés, qu'il s'agit d'un couple fait pour durer toute la vie.

Tom Hagen est aussi celui qui semble former avec son épouse un couple stable. Élevé par des Italiens, il a peut-être repris par mimétisme leurs mœurs. En tout cas on n'entend jamais parler de problèmes dans son couple, on ne voit que très peu son épouse, mais tout semble fonctionner entre eux. Sa femme est une présence silencieuse à ses côtés pendant les photos de famille au cours du mariage dans *Le Parrain* et de la communion dans *Le Parrain 2*. Il donnera une éducation traditionnelle, qui influencera son fils, puisque, dans *Le Parrain 3*, nous apprenons qu'il est devenu prêtre. Nous voyons d'ailleurs la mère présentée au début du film en même temps que son fils à monseigneur Gilday.

Une fois âgés, les époux Corleone, tels que nous les voyons dans *Le Parrain*, dansent ensemble⁶³¹ pendant le mariage de leur fille qui ouvre le film. Puis *Mama* Corleone se met à chanter. Dans *Le Parrain 2*, lors de la communion d'Anthony, qui débute le film, quand Pientangeli veut faire jouer une tarentelle sans y arriver, la *Mama* est derrière lui, prête à reprendre. Elle est gardienne de la tradition familiale et des usages anciens, y compris dans les cérémonies comprenant danses et chansons.

Les affaires ne sont jamais évoquées dans les repas en famille. Connie le rappelle à Sonny dans *Le Parrain*⁶³² : « Papa ne parlait pas de ses affaires à table devant les petits ». Faut-il

⁶²⁸ Au XIX^{ème} siècle, le Code civil italien excluait le divorce. Au XX^{ème} siècle, après quelques projets rejetés, notamment à la fin de la Seconde guerre mondiale, en 1947, c'est la loi du 1^{er} décembre 1970, qui instaura la procédure de divorce.

⁶²⁹ La réplique est devenue culte, à tel point qu'elle a été inscrite sur des *tee-shirts*.

⁶³⁰ 1 : 03 : 34.

⁶³¹ 29 : 40.

⁶³² 1 : 32 : 38.

critiquer l'absolue hypocrisie, ou le bon sens, de Vito Corleone ou peut-on reprocher à Sonny de parler de ses affaires, du *business* ?

Si le couple Corleone constitue le modèle de l'état juridique stable dans *Le Parrain 2* et *Le Parrain*, quel chemin parcouru ensuite avec les enfants ! Dans la société sicilienne transportée aux États-Unis par les immigrants italiens, le mariage constituait une institution juridique fondamentale. Le divorce est d'autant moins envisageable qu'il n'est même pas légal en Italie. Mais, ensuite, avec la génération des enfants, tout se transforme.

Les difficultés des couples modernes pour maintenir leur solidarité

Pour s'interroger sur les couples formés par les enfants, il faut s'arrêter sur Sonny et son épouse, Fredo et sa femme, Kay et Michael, Connie et Carlo. Ces couples modernes ont de grandes difficultés pour maintenir la solidarité familiale.

Le couple sur lequel nous disposons finalement le moins d'éléments, c'est celui de Sonny et de son épouse. Sonny a le comportement du macho italien traditionnel. Il est nerveux, il râle à propos de tout et de rien dans la maison. Il trompe sa femme, Sandra (Julie Gregg), – il aura d'ailleurs un fils naturel que nous découvrirons dans *Le Parrain 3*, Vincent Mancini – et on peut hésiter sur l'avenir qu'aurait connu le couple avec les infidélités de Sonny : sa femme aurait-elle continué à les supporter ou aurait-elle voulu divorcer ? Le seul moment où nous pouvons sentir une solidarité de couple, c'est lors de l'attaque contre Vito, quand celui-ci est gravement blessé. Ils sont ensemble, très tristes tous les deux, en communion dans cette peine.

Le couple formé par Fredo et sa femme Deanna (Marianna Hill) dans *Le Parrain 2* est catastrophique. Le « pauvre Fredo » a toujours tout raté, y compris son couple, où il se montre, comme d'habitude, veule et lâche, le contraire de la virilité agressive de Sonny ou de la force cachée de Michael. Pendant le bal qui suit la communion du début, Deanna se saoule, elle danse en se rendant ridicule et Fredo n'est pas capable de la stopper, il faut que ce soit un des hommes de Michael qui vienne l'extraire de la piste de danse. Après la mitraillade dans la propriété, elle se livre à une crise d'hystérie dans le jardin, à nouveau les hommes de Michael doivent l'encadrer. Lors d'une scène postérieure se déroulant à Cuba, toujours dans *Le Parrain 2*, un des rares moments d'intimité amicale entre les deux frères, Fredo confie : « Des fois je me dis qu'il m'aurait fallu une femme comme la tienne, des enfants ». On sent le désenchantement de Fredo face à son couple en perdition.

Le couple, qui semble solide, dans *Le Parrain* et *Le Parrain 2*, c'est celui de Kay et Michael, mais il ne résistera pas à l'épreuve du temps. Rappelons, quand même, que Michael, lorsqu'il était parti en Sicile, s'était marié avec Apollonia, mais celle-ci était morte dans un attentat à la voiture piégée contre Michael. Michael est ensuite venu, dans *Le Parrain*, chercher Kay à l'école où elle enseignait, visiblement parce qu'il ne pouvait pas l'oublier, et Kay, elle-même, avait essayé, sans succès, de joindre Michael pendant de longs mois. Au cours de cette scène, Kay est littéralement avalée⁶³³ par la voiture de Michael, comme s'il l'entraînait du côté obscur de la force. Et c'est ce qui va se passer pendant des années. Il y a visiblement une vie de couple avec une solidarité forte dans les premières années du mariage, comme on le voit dans *Le Parrain*, mais cette solidarité sera laminée par l'incapacité de Michael à se retirer des affaires. Le couple formé par Michael et Kay ne tiendra pas sur le long terme, par la faute de Michael, qui mentira à Kay sur le fait qu'il va se retirer des activités malhonnêtes pour se concentrer sur les affaires honnêtes⁶³⁴, mais par la faute aussi de Kay, qui aurait bien dû percevoir qu'il était impossible qu'il se retire aussi facilement du « *business*⁶³⁵ ».

A la fin du *Parrain*, Michael ment à Kay en disant qu'il n'a pas arrangé le meurtre du mari de Connie, alors qu'il en a ordonné l'exécution⁶³⁶. Soulagée, elle va chercher un verre pour tous les deux, mais les membres du clan entrent. Clemenza embrasse la main de Michael en le nommant « Don Corleone⁶³⁷ » et un des trois hommes ferme la porte. La courte scène d'harmonie et de tendresse n'a finalement pas eu lieu. Et par la suite, Kay l'attendra sans jamais l'obtenir.

Dans *Le parrain 2*, pour la communion de leur fils aîné, ils dansent ensemble et ils semblent en harmonie. Kay est enceinte et Michael parle du bébé à venir : « Tu crois que ce sera un fils », « Je sens qu'il dort » dit-elle. Mais Kay manifeste déjà son

⁶³³ 2 : 10 : 50.

⁶³⁴ Depuis qu'il a vengé son père, c'est fini, il est définitivement dans le crime. Lorsqu'il dit qu'il veut arrêter, y croit-il lui-même ? En même temps on peut penser qu'il est sincèrement persuadé qu'il va se replier sur des affaires exclusivement honnêtes dans un délai de quelques années, mais cela ne marche jamais. Son père savait que lui, Vito, ne pouvait arrêter, et il espérait une autre vie pour ses enfants, en particulier pour Michael, alors que c'est lui qui reprendra les rênes.

⁶³⁵ « Pensez à tous les maris qui jurent monts et merveilles à leurs femmes et qui raccommodent temporairement leurs familles en promettant que tout ira mieux dès qu'ils auront touché cent mille dollars ou conclu une grosse affaire. Moi-même, combien de fois ai-je promis à ma femme, en treize ans de mariage, de ne pas travailler aussi dur et de m'arrêter. C'est une situation classique. Et si Michael ment à Kay de manière à ce qu'elle le croit, c'est parce qu'elle n'est pas dupe et qu'elle accepte de le croire » (propos cités par Jean-Paul CHAILLET et Elizabeth VINCENT, *Francis Ford Coppola*, Edilig, 1984, p. 53).

⁶³⁶ 2 : 45 : 00.

⁶³⁷ 2 : 46 : 03.

mécontentement : « Tu m'as dit une fois : dans cinq ans la famille Corleone sera dans la légalité. Il y a sept ans de cela ». Il répond : « Je sais. Je fais ce que je peux ». Et pendant la mitraille qui suit la communion, Michael se jettera sur le corps de sa femme pour la protéger, montrant sa solidarité absolue⁶³⁸.

Les rapports avec Kay vont s'envenimer dans *Le Parrain 2*, surtout quand Tom Hagen annonce à Michael que Kay a fait une fausse couche⁶³⁹.

Par la suite, lorsque Michael est interrogé par la commission d'enquête sénatoriale sur le crime organisé⁶⁴⁰, Kay est présente au premier rang derrière lui et Tom Hagen assis à côté de Michael. Elle est visiblement très dérangée par les mensonges de Michael à la commission et de les cautionner par sa présence ; elle regarde un peu vers le ciel à certains moments, baisse les yeux à d'autres, regarde la nuque de son mari, dans tous les cas, on la sent gênée d'être là. Dans la seconde séance de la commission⁶⁴¹, elle arrive juste derrière le frère de Pentangeli dans la salle de la commission. On se dit qu'elle ne peut pas ne pas être au courant de ce qui se passe, ne pas s'être interrogée sur le lieu d'où provient cet homme et les raisons de sa présence. Dans la salle, Michael est assis entre le frère de Pentangeli et Kay. « Il est venu à ses frais pour soutenir son frère » dit Tom Hagen. En réalité c'est une menace de mort sur la tête du frère de la part de Michael Corleone, pour que Pentangeli se rétracte, ce qu'il fait.

D'ailleurs Kay n'attend pas pour annoncer sa volonté de divorcer, elle a compris la mascarade ; « les enfants m'attendent pour partir » dit-elle à Michael dans la chambre d'hôtel. C'est une discussion centrale pour se rendre compte de la désagrégation familiale au sein du couple formé par Kay et Michael⁶⁴². A cette occasion Kay va faire une révélation à Michael, que celui-ci ne peut absolument pas entendre. « Nous partons tous demain » répond Michael. « Je ne rentre pas dans le Nevada. Les enfants vont te dire au revoir ... Je suis heureuse pour toi. J'étais sûre que personne n'était assez malin pour te battre ». « Je veux te parler de choses que j'ai en tête, de changements » dit Michael. Kay répond : « Je crois qu'il est trop tard pour les changements... Je ne ressens plus aucun

⁶³⁸ Même si Michael serrera sa femme très fort contre lui, le regard de Kay est terrible vis-à-vis de son mari après la fusillade, on sent qu'elle lui reproche d'être la cause de cette tentative d'assassinat et que peut-il répondre ? Rien ! Elle a raison ! Ce sont les affaires ! Rien de personnel, mais on s'entretue.

⁶³⁹ 1 : 45 : 09.

⁶⁴⁰ 2 : 15 : 25.

⁶⁴¹ 2 : 28 : 00 et s.

⁶⁴² 2 : 31 : 50 et s.

amour pour toi. Je ne pensais pas que cela arriverait. Et, pourtant, si ! ». Et voilà la révélation de Kay :

« Michael, que tu es aveugle ! Ce n'était pas une fausse couche ! C'était un avortement. Comme notre mariage a avorté. Il porte en lui le mal. Je ne voulais pas de ton fils. Je ne voulais pas te donner un autre fils. C'était un avortement. C'était un fils et je l'ai fait tuer parce que cela doit cesser ! Tout est fini ! Je le savais déjà à ce moment-là. Il n'y a rien à faire, jamais tu ne me pardonneras... à cause de ce sale côté Sicilien qui est en toi depuis 2000 ans⁶⁴³ ».

Et Michael a une réaction très agressive, il gifle Kay avec une violence non contenue, ou, plutôt trop longtemps contenue⁶⁴⁴.

Avec *Le Parrain 3*, tout change. Kay est remariée à un juge⁶⁴⁵, le temps a passé et, parfois, la nostalgie affleure par rapport au couple qui aurait pu continuer et survivre, si Michael avait arrêté ses activités. Au tout début, le visage de Kay se reflète dans une photo prise au lac Tahoe lors de la communion d'Anthony. Michael arrive, le dialogue est ambigu : « Tu me hais » dit Michael à Kay, « Non, répond-t-elle, j'ai peur ». « J'ai tout fait pour vous protéger des horreurs de ce monde » : c'est la seule excuse présentée par Michael.

Toujours dans *Le Parrain 3*, elle vient le voir au centre médical après son malaise dû à une crise de diabète, il est avec deux tubes dans le nez et est étonné de la voir : « Je n'aurais jamais cru te voir ici » dit Michael. « Non. Je sais. Mais je suis là ». « Je suis content ». « Je ne t'ai jamais vu aussi démuni ». « Je sens que je deviens sage » affirme Michael, certainement pour renvoyer à ses promesses non tenues autrefois sur la légalité de ses affaires.

Plus tard, ils se retrouvent en Sicile pour la représentation de « *Cavalleria Rusticana* ». Quand Kay arrive à la gare de Bagheria, elle est attendue sur le quai par Mary, Connie, mais aussi Michael qu'elle semble étonnée de voir et à qui elle serre la main. Ils marchent ensemble, unis par Mary qui les tient par le bras. « Une photo de vous deux » dit Mary.

⁶⁴³ Dans *Le Parrain*, « témoin discret, Kay se tait et, par faiblesse, consent... Dans la seconde partie, son comportement n'est plus aussi passif : l'aveu qu'elle fait à Michael de son avortement, sa décision de le quitter et de prendre ses enfants avec elle, tout cela constitue la rébellion la plus ouverte contre l'ordre moral que Michael a fini par incarner », Jean-Paul CHAILLET et Christian VIVIANI, *op. cit.*, pp. 44-45).

⁶⁴⁴ 2 : 37 : 10.

⁶⁴⁵ Il n'est pas anodin que le second mari de Kay exerce un métier honorable.

« Après tout ce temps je suis en Sicile pour la première fois » dit Kay⁶⁴⁶. Michael lui répond : « Laisse-moi te montrer la Sicile. Tu comprendras mieux l'histoire de la famille ». « Je la comprends déjà assez bien ». Et Michael, de manière surprenante, lui fait la surprise de conduire la voiture pour lui faire faire une promenade dans la région, sans garde du corps. « La maison où est né mon père. C'est là qu'ils sont venus le chercher quand il était petit pour le tuer ». Et ils assistent à la sortie d'un mariage qui, forcément, doit leur rappeler le leur. Puis c'est un spectacle de marionnettes, dans lequel une femme est tuée pour avoir trompé son mari. Kay dit simplement : « L'honneur, hein ! ». Elle rappelle pendant qu'ils dansent au mariage qu'une fois Michael était venu voir sa famille et qu'il avait dit que jamais il ne se mêlerait aux affaires de la famille : « On aurait cru voir Tony » dit Kay. Michael répond : « Je lui ressemblais beaucoup », semblant vaguement souligner que, finalement, sa vocation n'était pas de devenir le parrain.

« Que fait-on maintenant » finit par demander Michael. « Soyons raisonnables. Tâchons de ne pas nous faire de mal » dit Kay. Michael : « Je veux que tu me pardonnes ». « Quoi ? ». « Tout ». « Comme Dieu ». « J'ai besoin de quelqu'un de plus proche... Je ne voulais pas devenir comme mon père. Mais je l'aimais. Il était en danger. Comment faire autrement ? Ensuite c'est toi qui étais en danger. Les enfants aussi. Que faire d'autre ? Tu représentais ce qu'il y avait de plus important pour moi ... Et je t'ai perdue, tu es partie. Tout ça pour rien. Alors ? Il faut que tu comprennes. Mon destin était ailleurs. Bon j'arrête ». « Je ne sais vraiment pas ce que tu veux de moi » répond Kay. « Je t'aime Kay ; N'aies plus peur de moi... Tu sais chaque nuit ici en Sicile, je rêve de ma femme et de mes enfants que j'ai perdus ». « Tu sais Michael si ça peut te consoler je veux que tu saches que je t'ai toujours aimé. Et tu sais quoi, je t'aimerai toujours⁶⁴⁷ ». Ils se prennent la main. Kay a des larmes pendant toute la scène. Mais immédiatement après, c'est l'annonce de la mort de Don Tommasino et Kay comprend que tout cela ne s'arrêtera jamais. « Le sang appelle le sang », dit l'ancien garde du corps de Don Tommasino. Et Kay est filmée à moitié masquée par une cloison, comme dans chaque scène où elle est exclue des affaires de la famille.

Cependant les regards et paroles complices réapparaissent pendant la représentation de « *Cavalleria Rusticana* ». Les péripéties de l'opéra, si proches des *vendettas* qu'elle a

⁶⁴⁶ 1 : 46 : 00.

⁶⁴⁷ 1 : 57 : 27.

connues, la font sourire, alors qu'elle a fui son mari à cause de cet esprit de vengeance. La famille est unie après la représentation.

Quant au pire couple, c'est celui de Connie et de son mari Carlo, tel qu'il apparaît dans *Le Parrain*. Pourtant tout semblait bien commencer. Le début est présenté dans un *flash-back* à la fin du *Parrain 2*, où l'on voit les trois frères et la sœur attendant leur père Vito pour un anniversaire⁶⁴⁸, et Sonny introduit celui qu'il présente comme un ami, Carlo, à sa sœur, en lui disant de prendre soin de lui. Nous pouvons penser qu'il pousse sa sœur dans les bras de Carlo, ce qu'il regrettera amèrement, puisque celui-ci trahira la famille et, par sa trahison, causera la mort de Sonny. C'est dans *Le Parrain* que l'on passe du mariage de Connie à une désagrégation très rapide du couple. Carlo la trompe, Carlo la bat, c'est le macho italien dans toute son horreur, un peu ce que semble être parfois Sonny, malheureusement. Les rapports entre les deux beaux-frères sont très tendus. Carlo parle mal à Connie devant ses frères et lui dit cependant de se taire. Sonny lui rétorque : « Ne dis pas à ma sœur de se taire ! ». Mais la *Mama* Corleone s'interpose. Dans sa solidarité de couple traditionnelle, on ne doit pas interférer dans le rapport entre le mari et sa femme. *Mama* Corleone marque le respect de l'autorité qu'elle a toujours donné à son mari, Vito, et que Connie doit avoir pour son mari, même si celui-ci ne le mérite pas. Il y a deux temps. Carlo va d'abord taper Connie et entraîner la furie de Sonny qui le cogne dans la rue, en lui disant : « Si tu touches encore à ma sœur, je te tue⁶⁴⁹ ». Y succède une scène d'une violence conjugale aigüe, rarement vue au cinéma⁶⁵⁰. Connie, contusionnée, téléphone à sa mère qui n'entend rien à cause d'un bébé, et lui passe alors Sonny qui comprend et veut aller la venger. On saisira plus tard que, si Carlo a agi ainsi, c'est pour livrer Sonny à ses ennemis. En effet ce dernier part trop vite et avec une seule voiture, sans garde du corps et sera abattu au péage.

Michael vengera Sonny en faisant tuer Carlo. Connie est furieuse malgré tout ce que Carlo lui a fait subir. Peut-être n'a-t-elle pas réalisé non plus qu'il était à l'origine de la mort de son frère Sonny. Elle dit à Michael à la fin du *Parrain*, en furie⁶⁵¹ : « Ignoble salaud, tu as tué mon mari, papa n'était plus là pour te retenir, alors, tu l'as tué...Dire que tu es le

⁶⁴⁸ 3 : 05 : 50.

⁶⁴⁹ *Le Parrain 1* : 44 : 48.

⁶⁵⁰ Connie, excédée par un coup de fil de la maîtresse de Carlo à destination de son domicile, casse la vaisselle et insulte son mari qui l'insulte lui aussi, puis lui dit « Nettoie » et la tape à coup de ceinture. Il dit encore à sa femme (1 : 51 : 02) : « Vas-y, tue moi, tu es une criminelle comme ton père, tous les Corleone sont des assassins ».

⁶⁵¹ 2 : 42 : 47.

parrain de notre bébé. Salaud, tu n'as pas de cœur », puis à Kay : « Vois tous les gens qu'il a fait assassiner ». Michael veut prendre sa sœur dans ses bras, ce que celle-ci refuse.

Après la mort de Carlo, Connie a dû se remarier, puisque, dans *Le Parrain 2*, Michael dit à sa sœur, arrivant à la communion d'Anthony avec un homme qui veut l'épouser : « A peine divorcée, tu veux te remarier ». Elle lui annonce son mariage avec Merle Johnson (Troy Donahue), le départ en bateau, et son besoin d'argent, mais Michael lui répond : « Je ne suis pas une agence de voyages » en lui conseillant de s'occuper de ses enfants dont l'aîné, Victor, s'est fait arrêter pour vol à la tire⁶⁵².

Ainsi la solidarité dans le couple marque bien l'opposition entre la situation chez les Anciens et la situation chez les Modernes.

L'institution du mariage est célébrée à la manière ancienne au début du *Parrain*, avec une fête luxueuse. Vito danse avec sa fille, *Mama* Corleone occupe le centre de la cérémonie, allant même jusqu'à monter sur scène pour chanter. Le couple ancien transmet le témoin, mais il ne sera pas repris par la nouvelle génération, contaminée par l'habitude étasunienne du divorce.

Le père, le parrain Vito, aussi bien dans *Le Parrain 2* que dans *Le Parrain*, considère comme évident, normal, naturel la solidarité avec sa femme et ses enfants. Et le couple implique d'ailleurs les enfants. La légitimité juridique et sociale du couple, dans la tradition sicilienne, ce sont les enfants. Et les Corleone en ont eu quatre, ce qui conduit à évoquer la solidarité dans le rapport parents-enfants.

La solidarité dans le rapport parents-enfants

Deux aspects complémentaires peuvent être évoqués, la solidarité des parents envers les enfants et la solidarité des enfants pour les parents.

⁶⁵² Par la suite Connie changera du tout au tout. Cf. la fin du *Parrain 2* et *Le Parrain 3*.

La solidarité des parents envers les enfants

Les enfants du couple Corleone sont au nombre de quatre : Sonny (1916-1948), Fredo (1919-1959), Michael (1920-1997), Connie (1927-...), et le fils adoptif Tom Hagen (1910-197 ?).

Si nous nous intéressons à leurs enfants⁶⁵³, il apparaît que Connie a eu deux enfants : Victor (1949) et Michael Francis (1954), le filleul de Michael ; Tom Hagen a quatre enfants, dont Andrew le prêtre ; Sonny a un fils illégitime né en 1948, Vincent, et quatre enfants légitimes : Santino Jr (1945), les jumelles Francesca et Katryn (1937), Frank (1940). Il paraît étonnant que les enfants de Connie ou de Sonny ne jouent aucun rôle dans *Le Parrain 2* ou surtout *Le Parrain 3* lors de la succession de Michael, puisque Vincent deviendra le nouveau parrain. En 1979, moment où se situe l'action du *Parrain 3*, les garçons sont âgés, du côté de Sonny, de 39 ans et 34 ans et du côté de Connie, de 30 ans et 25 ans.

Quelles que soient les hypothèses que l'on pourrait échauffer, la solidarité des parents par rapport aux enfants est particulièrement forte, et c'est Vito qui donne l'exemple. Il adore ses enfants, peut-être parce que lui-même a fait l'objet d'une solidarité de la part de ses parents, tout au moins de sa mère allant jusqu'à la mort. L'origine de la solidarité familiale dans la famille Corleone est observable dès les premières minutes du *Parrain 2*. Un encart indique que le père de Vito Andolini a été tué par le chef local de la Mafia, qu'il aurait insulté. Pendant les funérailles, plusieurs coups de fusil sont tirés et le frère aîné de Vito est tué. La mère (Maria Carta) du petit Vito se rend alors dans la propriété du caïd local de la Mafia, Don Ciccio, en lui demandant d'épargner le seul fils qui lui reste, âgé de neuf ans et, selon elle, un peu simple d'esprit. Mais Don Ciccio est intraitable. Devant son refus, elle veut, telle une louve, protéger son fils cadet de la mort en menaçant, d'un couteau sous la gorge, le chef mafieux. Elle est immédiatement abattue d'un coup de fusil de chasse par l'un des hommes de main de Don Ciccio. Devenu un homme important, mais marqué toute sa vie par ces meurtres⁶⁵⁴, Vito reviendra à Corleone pour poignarder Don Ciccio, vengeant tout à la fois son frère, son père et sa mère.

La figure paternelle devient donc centrale dans les *Parrain*, comme l'écrivent Jean-Pierre ou Jean-Paul Chaillet et Christian Viviani :

⁶⁵³ Evoqués dans une généalogie figurant dans les bonus du DVD.

⁶⁵⁴ Surtout à une époque où il n'y avait pas de psychologues pour traiter les troubles des enfants.

« Le père, dans ses différentes incarnations, est l'un des personnages principaux de la thématique de Coppola. De par l'origine italienne de la famille Coppola, on comprend facilement pourquoi la figure paternelle est la pierre angulaire de l'œuvre (...). *Le Parrain* puise toute sa force dans la simplicité énoncée dans le titre *The Godfather* : il s'agit d'un père et d'un fils⁶⁵⁵ ».

De par son passé, Vito sera toujours excessivement présent pour ses enfants petits, dans *Le Parrain 2*, plus grands, dans *Le Parrain*. Son successeur, Michael, sera, lui aussi, attaché obsessionnellement à ses enfants, dans *Le Parrain*, *Le Parrain 2* et *Le Parrain 3*. Dans *Le Parrain 2*, il est particulièrement frappant de voir combien de nombreux fondus enchaînés entre le visage de Michael (Al Pacino) et celui de Vito (Robert de Niro) se situent à des moments où Vito contemple ses enfants ou s'occupe d'eux. Il regarde Sonny sur le tapis offert par Clemenza, plus tard, il pose son regard sur le lit en métal où Fredo pleure, car il a contracté une pneumonie⁶⁵⁶: c'est un Vito malheureux et compatissant

Dans *Le Parrain 2* une scène en 1917 nous montre Vito avec la *Mama* jeune (Francesca de Sapio) prenant un de ses enfants dans les bras, certainement Sonny, l'aîné. Plus tard, après l'assassinat de Fanucci, nous assistons à une scène attendrissante sur les marches d'escalier, où Vito prend Michael dans ses bras.

La dernière-née, Connie, apparaît, petite, dans les bras de sa mère quand les parents et enfants Corleone descendent du train, arrivant en Sicile. Vito aurait pu, dans *Le Parrain 2*⁶⁵⁷, y revenir seul, mais il a préféré y retourner avec sa femme et les quatre enfants pour leur faire découvrir son pays natal, tout en distribuant des cadeaux à tous les cousins et amis, dont une statue de la Liberté à une vieille dame. Plus tard, ils goûteront ensemble le vin et les olives.

Dans *Le Parrain*, Vito interroge Johnny Fontane (Al Martino) « Tu t'occupes de ta famille ? Un homme qui ne s'occupe pas de sa famille n'est pas un vrai homme⁶⁵⁸ ». Et, quand il s'agit de marier son unique fille, Vito voit les choses en grand comme le révèle le

⁶⁵⁵ Jean-Paul CHAILLET et Elizabeth VINCENT, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁵⁶ 1 : 45 : 52.

⁶⁵⁷ 2 : 38 : 00.

⁶⁵⁸ 23 : 23.

début du *Parrain* évoquant tout à la fois le bal du *Guépard*⁶⁵⁹ et le mariage du *Voyage au bout de l'enfer*⁶⁶⁰ : il ouvre, comme il se doit, le bal avec sa fille, Connie.

Malgré la solidarité envers ses enfants, Vito est parfaitement conscient de leurs qualités et de leurs défauts. Il s'en entretient à cœur ouvert avec Michael, quand celui-ci reprend la tête de la famille, Vito étant catégorique sur Sonny dans *Le Parrain*⁶⁶¹ : « Santino (Sonny) était un mauvais Don ». Vito semble lui reprocher sa violence, son incapacité à se contenir et à réfléchir. Quant à Fredo, Vito est conscient de ses capacités limitées, car il déclare à Michael, avec une phrase terrible, laissée en suspens⁶⁶² : « Je savais que Santino vivrait dans ce milieu. Quant à Fredo, il est..., mais je n'ai jamais voulu ça pour toi ». Seul moment de la saga, où il compare ses fils.

Vito témoigne également de sa solidarité avec son fils adoptif, Tom Hagen. Nous assistons dans *Le Parrain*⁶⁶³ à un rare mouvement de tendresse du Don avec celui-ci lors de la mort de Sonny, quand Vito le serre contre son ventre.

Dans le rapport privilégié avec Michael, qui s'impose comme son successeur dès *Le Parrain*, Vito veut lui transmettre sa capacité à réfléchir et, surtout, à se mettre à la place de ses ennemis.

La solidarité de Michael avec ses enfants se voit en permanence, même s'il n'arrive pas toujours à l'exprimer. Dans *Le Parrain*, nous assistons par exemple⁶⁶⁴ à une arrivée en voiture de Kay et Michael, détendus avec Anthony sur les genoux. Dans *Le Parrain 2* et *Le Parrain 3*, la présence de cette solidarité est constante à tous les âges. Et c'est d'ailleurs quand Kay veut lui retirer les enfants dans *Le Parrain 2* qu'il pique une des rares crises violentes des trois films, car habituellement il fait preuve d'une violence froide, comme quand il donne à son frère, dans *Le Parrain 2*, le baiser de la mort.

Dans *Le Parrain 2*, Vito va voir Anthony (James Gounaris) après la fusillade, le borde, lui demande s'il a été content de ses cadeaux⁶⁶⁵ et lui annonce qu'il part pour ses affaires.

Dans *Le Parrain 3*, Michael cherche à renouer les liens avec ses enfants - Anthony et Mary - pour l'attribution de la distinction de l'Église catholique, l'Ordre de Saint-

⁶⁵⁹ Luchino VISCONTI, *Il Gattopardo/Le Guépard*, France/Italie, 1963.

⁶⁶⁰ Michael CIMINO, *The Deer Hunter/Voyage au bout de l'enfer*, États-Unis, 1978.

⁶⁶¹ 2 : 13 : 20.

⁶⁶² 2 : 23 : 00.

⁶⁶³ 1 : 56 : 32.

⁶⁶⁴ 2 : 20 : 15.

⁶⁶⁵ 41 : 01.

Sébastien-le-Martyr, remis par Monseigneur Gilday : « Il y a plusieurs années que je me suis installé à New York et que je ne vous ai pas vus autant que je l'aurais voulu... La seule richesse ici-bas ce sont les enfants plus que l'argent ou le pouvoir⁶⁶⁶ ».

La solidarité de Michael est peut-être plus marquée avec sa fille qu'avec son fils. Il veut la protéger contre le danger des attentats organisés par les rivaux du clan Corleone, qui ne reculeraient pas devant l'exécution d'un proche de Michael ou de son successeur Vincent. Et il demande à Mary, amoureuse de Vincent, de ne plus le voir. Il fera la même demande à Vincent, qui obéira en échange de la direction de la famille. Il s'agit d'une solidarité naturelle avec Mary et d'une solidarité construite avec Vincent.

Michael veut en effet protéger sa fille en lui recommandant de ne plus voir son cousin Vincent en amoureux. Son frère Tony approuve « C'est trop dangereux⁶⁶⁷ ». « Mary est intelligente. Elle finira par comprendre » dit Tony, après que Mary a répondu par la négative à la demande de son père.

Mary est présidente de la Fondation Vito Andolini Corleone. Dans *Le Parrain 3*, lors de la remise du chèque de cent millions de dollars, Mary prononce un discours réussi. Elle danse ensuite avec son père, après avoir découpé le gâteau, comme Vito dansait avec Connie au début du *Parrain*. Plus tard, au cours d'un repas entre Michael et Mary, cette dernière interroge son père : « Tony dit que je suis une façade pour ta fondation, que tu te sers de moi comme une marionnette pour tes mouvements de fonds⁶⁶⁸ ». Michael répond : « Arrête, s'il te plaît... C'est du concret cette fondation. Elle existe bel et bien ». Et si Mary poursuit : « À quoi sert-elle vraiment ? », Michael lui répond : « Je fais ça pour mes enfants aussi, tu feras ça pour tes enfants... C'est légal, je te le jure, c'est légal ». « Papa, je veux que tout cela nous rapproche », puis ils s'embrassent, avec une parole importante de Michael : « Je brûlerais en enfer pour te protéger⁶⁶⁹ ». Malheureusement il ne réussira pas, puisque Mary sera tuée à la fin du *Parrain 3* ; elle s'effondre la poitrine transpercée en disant « Papa⁶⁷⁰ ».

À la solidarité de Michael avec ses deux enfants, s'ajoute la solidarité avec son neveu, le fils naturel de Sonny, qu'il choisira comme futur Don. Cette solidarité a du mal à s'imposer. Au départ, c'est Connie qui défend Vincent contre les attaques de Joey Zasa

⁶⁶⁶ 1 : 45

⁶⁶⁷ 1 : 28 : 50.

⁶⁶⁸ 44 : 14.

⁶⁶⁹ 45 : 17.

⁶⁷⁰ 2 : 32 : 30.

(Joe Mantegna). Michael constate : « Soupe au lait comme son père⁶⁷¹ ! ». Il décide cependant de faire figurer Vincent sur la photo de famille qui est prise ce jour-là.

Ensuite, après que Vincent a abattu les deux hommes de main de Zasa venus pour le tuer, Michael lui recommande : « Tu restes près de moi, tu la fermes et tu ouvres tes yeux ». Michael prend finalement ainsi Vincent à son service. Et il commence à l'éduquer, déjà, pour le rôle de parrain⁶⁷²; l'une des premières phrases dans l'hélicoptère, quand ils se rendent à Atlantic City, lui vient de son père, Vito : « Ne hais jamais tes ennemis, ça perturbe le jugement⁶⁷³ ! ». Plus tard, après la fusillade, quand Vincent s'énerve et envisage de tuer Zasa, Michael lui glisse à l'oreille : « Ne livre jamais tes pensées aux autres⁶⁷⁴ ».

Quand Michael est malade, Vincent lui rend visite à la clinique. La solidarité devient plus forte : « Je me suis toujours senti responsable de toi » dit Michael à Vincent, quand il l'aide à se recoucher⁶⁷⁵. Mais, comme Michael est inquiet que sa fille, Mary, soit une cible si elle vit avec Vincent, il demande à Vincent de renoncer à Mary : « Tu fais quoi avec ma fille ? C'est trop dangereux ». Plus tard : « Vincenzo, quand ils frappent, ils frappent ceux que tu aimes⁶⁷⁶ », sous-entendant qu'il lui faut arrêter d'avoir une relation amoureuse avec Mary. Vincent finit par accepter : « Je suis votre fils. Commandez-moi en tout⁶⁷⁷ ». « Renonce à ma fille. C'est le prix à payer pour la vie que tu as choisie », répond Michael. Et quand Vincent revoit Mary le soir de la représentation, il lui annonce : « C'est fini. Tu ne dois pas être mêlée à ce que je dois faire ». « Je t'aimerai toujours » dit Mary. Brutal, Vincent répond « Aime quelqu'un d'autre ».

Plus tard nous assistons à la transmission de pouvoir entre Michael et Vincent : « Neveu à partir de maintenant tu prends le nom de Vincent Corleone⁶⁷⁸ ». Cette cérémonie se déroule en présence des trois gardes du corps, l'ancien qui était au service de Don Tommasino, celui de Vincent et le fidèle Al Neri pour Michael. Après la passation de pouvoir, Michael sort par une porte de la salle à manger, où le cercueil de Don Tommasino est toujours exposé au fond. Il est accompagné de Connie.

⁶⁷¹ 25 : 23.

⁶⁷² ... à moins que ce ne soit inconscient !

⁶⁷³ 54 : 25.

⁶⁷⁴ 1 : 02 : 20.

⁶⁷⁵ 1 : 18 : 20.

⁶⁷⁶ 1 : 19 : 50.

⁶⁷⁷ 2 : 05 : 20.

⁶⁷⁸ 2 : 06 : 10.

L'image du père est donc très forte dans les *Parrain*, ainsi que la solidarité du père par rapport à ses enfants. Peu d'éléments, par contre, sont à mettre en avant quant à la solidarité de la mère par rapport à ses enfants. Elle semble tellement évidente qu'il ne paraît pas utile d'y insister. La figure de *Mama* Corleone, la femme de Vito, Carmella, est toujours présente. L'élément le plus prégnant, est qu'elle veut protéger Fredo contre son frère et, d'ailleurs, Michael ne le touchera pas du vivant de sa mère, il attendra qu'elle soit décédée pour le faire assassiner.

La solidarité des enfants pour les parents

La solidarité est présente à chaque génération.

À l'origine Vito, dans *Le Parrain 2*, vient venger sa mère en Sicile, en poignardant de ses propres mains le caïd local, qui avait fait tuer toute sa famille, et, en particulier, sa mère, sous ses yeux. Il assassine Don Ciccio, puis se rend à la messe le dimanche, salué par le curé.

Dans *Le Parrain*, les enfants, Sonny, qui doit reprendre les affaires et Michael, qui les reprend après la mort de son frère, sont dans une relation de solidarité absolue avec la famille et en particulier, avec leur modèle, le père. Par contre Fredo n'arrive pas à défendre son père quand il subit une attaque dans la rue de la part d'hommes armés. Il sort une arme, mais fait sauter dans ses mains son revolver qui tombe par terre⁶⁷⁹. Il s'assied ou, plutôt, s'effondre en pleurs. Plus tard, le seul moment où Fredo aura un moment de solidarité avec son père, c'est quand il se rendra dans sa chambre où ce dernier repose, inconscient⁶⁸⁰, il est seul trente secondes avec lui et reste silencieux

Michael, bien sûr, constitue le sommet de la solidarité familiale avec son père. Dans *Le Parrain*, il va lui sauver la vie, quand il se rend compte⁶⁸¹ à son arrivée à l'hôpital qu'il n'y a plus personne, aucun garde pour protéger la vie du parrain. C'est la première fois que Michael s'engage, à la fois dans la plus noble cause, la défense de son père sans protection, et dans le crime organisé. Il déplace le lit de Vito dans une autre chambre et lui

⁶⁷⁹ 43 : 43.

⁶⁸⁰ 1 : 33 : 03.

⁶⁸¹ 1 : 00.

murmure⁶⁸² : « Ne t'inquiète pas papa, je m'occupe de toi... Je suis avec toi maintenant ». La solidarité ne peut pas être plus forte.

Peut aussi être mentionnée la solidarité de Tom Hagen avec son père adoptif, Vito. Dans *Le Parrain*, si Sonny lui rappelle : « ... ce n'est pas ton père ! », Hagen n'en est pas affecté : « Je me sens son fils autant que toi et Mike ».

Il existe aussi une solidarité avec *Mama* Corleone, Carmella. Tous les enfants sont dans une attitude de respect envers elle. Elle joue parfaitement son rôle de *Mama* italienne et ils lui en sont reconnaissants. Quand, dans *Le Parrain*, Vito est blessé gravement, Michael téléphone à Sonny pour avoir des nouvelles, ce dernier le somme : « Rentre vite, petit, la *Mama* a besoin de toi ». Michael ne veut tellement pas la choquer qu'il attendra qu'elle décède pour faire-assassiner son frère Fredo, qui l'a trahi (fin *Le Parrain 2*, début *Le Parrain 3*).

Le symbole de la solidarité des enfants par rapport à leur mère est donné dans la petite pièce de théâtre, « *Senza Mama* », à laquelle Vito et un de ses amis assistent à la représentation dans *Le Parrain 2*. Le personnage sur scène se désespère : « J'ai quitté Naples, j'ai quitté la *Mama*... seul à New York et je pense à *Mama Mia*, sans nouvelle du pays... notre chère maman est morte... *Mama Mia* ». Il sort un revolver d'un tiroir et il chante⁶⁸³.

Pour la dernière génération, c'est la solidarité d'Anthony et de Mary par rapport à Michael.

Anthony, qui a refusé de devenir avocat et d'entrer dans les affaires de son père, fait une surprise à son père avant la représentation de « *Cavalleria Rusticana* ». Il arrive dans le salon avec une guitare et annonce qu'il a appris une chanson de Corleone, spécialement pour son père. Michael revoit les images de son mariage avec Apollonia, se frotte les yeux et observe Mary et Vincent, ce dernier tenant Mary par l'épaule, mais elle s'écarte de lui, peut-être par pudeur par rapport à son père. À un autre moment, Anthony, lors de l'hospitalisation de Michael à cause d'une crise de diabète, se rend à son chevet avec sa sœur.

⁶⁸² 1 : 03 : 54.

⁶⁸³ 45 : 20.

Du côté de Mary, en-dehors de cette visite à la clinique, elle est présente dès l'arrivée de son père dans l'établissement de santé. Elle est en permanence prête à s'occuper de la fondation financée par Michael. Elle le soutient par sa présence même.

Le rapport neveu-oncle joue aussi en matière de solidarité. Vincent veut marquer son attachement à la famille et en faire pleinement partie. Il va protéger la vie de son oncle Michael, notamment lors de la fusillade d'Atlantic City, faisant rempart de son corps. Par la suite, devenu le nouveau parrain, il aura à cœur de protéger son prédécesseur.

En dernier lieu, on pourrait évoquer la solidarité des petits enfants. Quand Vito, dans *Le Parrain*, revient après son hospitalisation, toute la famille est réunie, et l'un des petits-enfants, Frank, le fils de Sonny, lit un court poème.

Dans *Le Parrain 3*, Vincent et Mary vont sur la trace du grand-père. Ils reviennent dans le vieux quartier voir les fenêtres de la *Genco Olive Oil Import Compagny*, créée autrefois par leur grand-père et ses associés. Vincent parle de Vito à Mary : « Livreur à trois dollars par semaine, propriétaire au bout de trois ans » ; elle répond « Le rêve américain ». Mary interroge Vincent : « Tu connais des histoires sur nos pères autrefois ? ... Comment était Sonny ? ». « C'était le prince de cette ville ». « Et mon père ? ». « Un grand homme. Un héros. Il a sauvé la famille ». « Est-ce qu'il a tué son frère ? ». « Non », répond Vincent. « Alors, c'est des mensonges ? ». « Que des histoires, ma belle ! ». Que Vincent sait-il exactement, car il ne peut connaître les récits que par sa mère qui n'est pas membre à part entière du clan Corleone et n'est pas tenue au courant de toutes les histoires.

Cette solidarité dans le rapport parents-enfants est donc extrêmement forte. En est-il de même pour la solidarité dans la fratrie ?

La solidarité dans la fratrie

Nous pourrions relever plusieurs situations de fratrie dans les différents *Parrain*, comme par exemple, la fratrie Pentangeli, Frankie se rétractant devant la commission d'enquête, pour préserver la vie de son frère, que Michael a fait venir d'Italie (*Le Parrain 2*⁶⁸⁴). Mais nous nous intéresserons surtout ici à la fratrie au sens étroit, les quatre enfants de Vito et Carmella, plus l'enfant adopté, Tom Hagen. Michael est chaque fois au centre

⁶⁸⁴ 2 : 28 : 00.

de la question. Seront ainsi évoquées la solidarité étroite de Michael avec Sonny et Tom, la solidarité brisée de Michael avec Fredo, et la solidarité retrouvée de Michael avec Connie.

La solidarité étroite de Michael avec Sonny et Tom

Au départ, dans *Le Parrain*, il faut noter la condescendance et l'autorité de Sonny avec toute la fratrie, parce qu'il est normalement appelé à reprendre les rênes de la famille. Dans *Le Parrain 3*, Michael expliquera à Vincent, le fils naturel de Sonny, qu'il s'entendait avec Sonny comme chien et chat, mais il savait que Sonny l'aimait⁶⁸⁵. Le frère aîné ne voulait pas, ce qui était surtout le désir de Vito, que Michael entre dans l'illégalité. « Tu ne trempe pas dans nos affaires », dit Sonny à Michael dans *Le Parrain*⁶⁸⁶, et il embrasse son frère sur le front.

Par rapport à Tom, Michael montre une solidarité extraordinaire, que Tom lui rend bien. On pourrait presque dire que Tom Hagen est quasiment le frère préféré parce que choisi. Le terme « frère » est utilisé dès le départ par Michael pour présenter Tom à Kay, même s'il explique ensuite que c'est Sonny qui l'a trouvé dans la rue : « On l'a pris avec nous, il ne nous a plus quittés ». Il va devenir *consigliere*, même s'il n'est pas sicilien.

Tom est toujours en première ligne pour régler les affaires délicates de la famille. Dans *Le Parrain*, il est à l'origine de la tête de cheval coupée dans le lit de celui qui a refusé d'engager Johnny Fontane⁶⁸⁷. Dans *Le Parrain 2*, il soutient ou il élabore le traquenard tendu au sénateur Pat Geary, qui, en public, affecte une amitié pour Michael, qui le finance, et, en privé, le méprise violemment. Une prostituée est tuée et l'on fait croire au sénateur qu'il a commis cet acte⁶⁸⁸. Toujours dans *Le Parrain 2*, il influence Pentangeli, qui collabore avec le FBI et veut témoigner contre Michael ; il lui suggère de se suicider dans sa baignoire à la manière des anciens Romains en se coupant les veines.

Tom est donc le frère de cœur, en pleine solidarité familiale. Dans *Le Parrain* et *Le Parrain 2*, Michael lui confie même les affaires de la famille à un moment difficile pour le

⁶⁸⁵ « Avec ton père, mon frère, on était comme chien et chat, bagarres, disputes, mais j'étais sûr de son affection. Il aurait fait n'importe quoi pour moi. Mais ses colères, c'était trop, ça l'aveuglait. Je ne veux pas que tu fasses cette erreur », voilà ce que déclare exactement Michael à Vincent dans *Le Parrain 3*.

⁶⁸⁶ 1 : 11 : 51.

⁶⁸⁷ 32 : 40.

⁶⁸⁸ 1 : 11 : 30 et s.

clan⁶⁸⁹. Au début du *Parrain 2*, lorsqu'il reçoit Johnny Ola (Dominic Chianese), Michael précise que Tom Hagen n'est chargé que de certaines affaires et lui demande de sortir, mais celui-ci, peu satisfait insiste auprès de Michael : « Si tu as besoin de moi, je suis là ». Plus tard, on assiste à une déclaration d'amour de Michael à Tom : « Tom, c'est toi mon frère⁶⁹⁰ », auquel ce dernier répond : « J'ai toujours voulu être un frère pour toi, un vrai ».

Et si dans une scène du *Parrain 2*, Michael, extrêmement tendu, parle mal à Tom Hagen, en lui disant que s'il ne veut pas le suivre, il peut prendre sa femme, sa maîtresse⁶⁹¹ et filer à Las Vegas, le frère d'adoption répond⁶⁹² : « Pourquoi tu me blesses ? Je t'ai toujours été fidèle ».

La proximité entre Michael et Tom se traduit par le fait que Michael est le parrain d'un fils de Tom, Andrew, que nous découvrirons devenu prêtre (John Savage), dans *Le Parrain 3*. On apprend, d'ailleurs à ce moment-là que Tom est mort, sans que les circonstances de sa disparition soient clairement mentionnées.

La solidarité brisée de Michael avec Fredo

Michael aime son frère Fredo, malgré ses défauts, mais tout se brisera, lorsqu'il découvrira, dans *Le Parrain 2*, que celui-ci l'a trahi.

Il faut dire que Fredo cumule beaucoup de défauts. Il est maladroit, lâche, veule. Il trahit son frère pour essayer d'exister. Il se croit supérieur à ce qu'il est... On pourrait presque dire que les scénaristes ont accumulé sur sa tête trop de défauts.

Lors de sa première apparition, dans *Le Parrain*, il est saoul et s'approche de Kay d'un peu trop près, de manière assez grossière. Dans *Le Parrain 2*, au début du film, il apparaît marié avec Deanna, une femme qui se comporte mal pour un Sicilien, en buvant, dansant n'importe comment et en se faisant remarquer. C'est un homme de main de Michael qui ira calmer celle que son époux n'arrive plus à maîtriser.

⁶⁸⁹ « Tu vas prendre les rênes, tu seras le Don », dit Michael à Tom, ce qui est une preuve de confiance absolue. « Je te donne les pleins pouvoirs sur Fredo et tous les hommes, Rocco, Neri, toute l'équipe, je te confie la vie de ma femme et de mes enfants, l'avenir de cette famille ».

⁶⁹⁰ 7 : 37 : 21.

⁶⁹¹ Pourtant on n'a jamais entendu parler de maîtresse concernant Tom Hagen.

⁶⁹² 2 : 52 : 55.

Fredo est tellement différent, par sa faiblesse, de la force de ses frères que, dans *Le Parrain 2*, il confiera à Michael : « Maman disait : tu ne m'appartiens pas, ce sont des *Romanos* qui t'ont abandonné. Des fois, je crois que c'est vrai⁶⁹³ ».

Le plus grave, dans *Le Parrain 2*, c'est qu'il trahit sa propre famille, son propre frère. Il a partie liée avec Johnny Ola (Dominic Chianese), l'ami de Hyman Roth et l'ennemi de son frère, qui lui téléphone en pleine nuit. « Vous m'avez déjà trop mouillé » dit Fredo à Johnny Ola, qui lui répond : « Ton frère n'en saura rien ».

C'est Fredo qui va porter à La Havane les deux millions de cash réclamés par Hyman Roth à son frère Michael. L'entente est encore bonne à ce moment-là, Michael ne doute pas de son frère, car même s'il le trouve faible, il ne le pense pas traître. Mais Fredo se trahit, lorsque Michael prononce les noms de Roth et Ola, son aîné rétorque : « Jamais vu », alors que, plus tard, Michael a la preuve du mensonge avec les déclarations de Fredo : « Le vieux Roth, les boîtes, zéro, c'est pas comme Johnny Ola⁶⁹⁴ ». Michael comprend alors que son propre frère le trahit, et se prend la tête dans les mains, vraiment désespéré. Visiblement il ne croyait pas que la bêtise de son frère allait jusqu'à la trahison. Puis Michael fait à Fredo le baiser de la mort en lui déclarant : « Je sais que c'était toi. Tu m'as brisé le cœur », et il lui enserme le cou de ses deux mains, prêt à l'étrangler⁶⁹⁵. Michael est conscient du fait que son frère a été manipulé : « Roth l'a roulé. Il ignorait qu'on devait me tuer ».

Plus tard, on assiste à une nouvelle scène, calme cette fois, entre Michael et Fredo avec pour arrière-plan la neige qui tombe devant une baie vitrée de la maison du lac Tahoe. Fredo se dévoile⁶⁹⁶ : « Je ne savais pas qu'on allait te tuer. Je te jure que je ne le savais pas » dit Fredo, expliquant que Ola l'a convaincu de collaborer, en lui soutenant qu'il pourrait ainsi s'affranchir du clan familial. Michael lui répond : « Je me suis toujours occupé de toi ». Fredo est furieux « T'es mon petit frère et tu t'occupes de moi... Je suis l'aîné, on m'a passé sur le ventre⁶⁹⁷ ». Visiblement il n'est pas conscient de ses faiblesses, qui éclatent pourtant aux yeux de tous. « C'est ce que voulait Papa » dit Michael. « Ce n'est pas ce que je voulais, moi ». Michael finit par lui déclarer : « Tu n'es plus rien pour moi. Ni un frère, ni un ami. Je ne te connais plus... Quand tu iras voir notre mère,

⁶⁹³ 1 : 25 : 03.

⁶⁹⁴ 1 : 34 : 27.

⁶⁹⁵ 1 : 39 : 45.

⁶⁹⁶ 2 : 23 : 43.

⁶⁹⁷ 2 : 25 : 02.

préviens moi, je t'éviterai », recommandant à un de ses hommes, Al Neri (Richard Bright) : « Qu'il ne lui arrive rien tant que ma mère sera en vie⁶⁹⁸ ».

D'ailleurs, quand celle-ci décède, Michael retrouve Fredo dans la salle à manger, sans rien dire. Celui-ci n'en croit pas ses yeux⁶⁹⁹. Michael le serre contre lui tout en regardant Al Neri, lui rappelant ainsi son propos autrefois tenu. Maintenant l'heure est venue. Fredo sera assassiné une fois sur le bateau pour une partie de pêche et son corps, jeté dans le lac.

Dans *Le Parrain 3* quand l'ecclésiastique qui dirige la cérémonie récite le « Je vous salue Marie », apparaissent les images de Fredo le récitant au bord du lac Tahoe, juste avant de se faire abattre sur ordre de son frère⁷⁰⁰. Toujours dans *Le Parrain 3*, Michael se confesse de ce crime au cardinal Lamberto (Raf Vallone). Et, juste après, Connie donne la version officielle de l'histoire : Fredo se serait noyé, on peut supposer que son corps avec une balle dans la tête n'a jamais été retrouvé dans le Lac Tahoe. Est-ce que Connie y croit elle-même ou applique-t-elle la méthode Coué ?

La solidarité retrouvée de Michael avec Connie

Dans *Le Parrain*, Connie n'a rien à reprocher à ses frères. Elle semble proche des trois, d'autant plus qu'elle est la petite dernière que tous veulent protéger. A titre d'exemple la colère de Sonny, quand il apprend que Carlo, son beau-frère, a battu sa sœur.

Quand il s'agit de trouver un parrain pour un de ses fils, elle pense immédiatement, comme dans toute famille italienne, à son frère. Comme Sonny est mort et Fredo est... ce qu'il est, elle songe à Michael. En même temps elle n'ose pas lui demander directement et passe par Kay. Celle-ci s'adressant à Michael : « Ta sœur veut te demander, mais n'ose pas, pour être parrain de son fils⁷⁰¹ ». Michael hésite : « On verra », puis se décide⁷⁰² : « Je vais être le parrain du fils de Connie ». Mais quand son mari, Carlo, est assassiné sur ordre de Michael, elle devient folle furieuse et entre en rupture avec son frère. Elle l'est toujours au début du *Parrain 2*⁷⁰³ et n'entamera sa réconciliation qu'à la fin du même film, après la

⁶⁹⁸ 2 : 26 : 43.

⁶⁹⁹ 2 : 49 : 02.

⁷⁰⁰ 03 : 50.

⁷⁰¹ 2 : 20 : 30.

⁷⁰² 2 : 30 : 20.

⁷⁰³ Elle dira à son frère à la fin du *Parrain 2* en parlant du passé : « certainement, je t'ai haï ».

mort de leur mère. Elle montre alors « cette indéfectible attirance des femmes méditerranéennes d'âge mur pour les vêtements noirs⁷⁰⁴ ».

Connie est donc, avec Michael, le personnage le plus intéressant dans son évolution au cours des trois films : oie blanche qui se marie et découvre un mari infidèle et violent avec elle ; elle aurait peut-être divorcé, si son mari n'avait pas été assassiné par les hommes de main du Clan Corleone, elle entre en rupture contre Michael et la famille. Dans *Le Parrain 2*, elle est au stade où elle profite de la vie, mécontentant sa mère et son frère en s'affichant avec des hommes. Il est possible de supposer qu'elle est déjà venue voir sa mère avec d'autres hommes que celui qui l'accompagne pour la communion de son neveu. Lors de cette célébration, les rapports restent très difficiles avec Michael, où elle annonce à son frère qu'elle veut se marier et souhaite de l'argent pour son voyage de noces. Michael lui reproche de ne pas s'occuper correctement de ses enfants. On assiste à une scène très violente de rejet de Michael par Connie : « Tu n'es pas mon père », alors que Michael voudrait que sa sœur se comporte décemment. Il lui prend le menton, en un geste paternel et lui propose de rester dans la propriété avec ses enfants : « Je ne connais pas Merle, je ne sais pas de quoi il vit. Ne l'épouse pas. Ne le revois pas... Si tu l'épouses, tu me décevras ».

Le changement apparaît de manière très visible au moment du décès de la *Mama* Corleone. Connie arrive tout en noir avec ses deux enfants. Elle demande à voir Michael à Tom Hagen. Elle se rend auprès de lui, s'agenouille et dit⁷⁰⁵ : « Je voudrais me rapprocher de vous... Michael, je t'ai haï pendant des années. Je suis allée jusqu'à me faire mal, pour que tu saches que je peux te faire souffrir. Tu étais fort pour nous tous comme papa. Moi je te pardonne. Tu ne peux pas pardonner à Fredo ? Il est si gentil, si démuné sans toi... Tu as besoin de moi. Je veux veiller sur toi ». Michael reçoit cette déclaration en disant simplement « Connie », ce qui est une manière d'accepter sa volonté de réintégration au sein de la famille. La sœur prend en quelque sorte la place de la *Mama* qui vient de disparaître.

Dans *Le Parrain 3*, elle devient une véritable Italienne, habillée de noir et se mettant au service de son frère, Michael, alors que, dans les deux précédents films, elle voulait se différencier de lui. Connie tient la maison. Elle figure dans les personnes qui assistent très attentivement à la cérémonie de remise de la distinction catholique à son frère. Lors de la

⁷⁰⁴ Jean-Paul CHAILLET et Christian VIVIANI, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰⁵ 2 : 46 : 23 et s.

fête qui suit, elle chante les chansons folkloriques, qui figuraient déjà dans *Le Parrain*, montrant ainsi la continuité avec sa famille et, en particulier, sa mère. Son apparence physique a d'ailleurs changé, elle fait davantage penser, avec ses cheveux tirés en arrière, à la *Mama*. Elle est habillée d'une grande tenue noire enveloppante qui rappelle les tenues des vieilles italiennes en Sicile, quand elle défend Vincent devant Michael⁷⁰⁶, qui accepte toujours le discours de sa sœur, ce qui montre la place qu'elle a prise, puisqu'elle discute même des affaires de la famille⁷⁰⁷.

Connie est encore présente à la réunion entre Michael, Vincent et Al Neri dans la cuisine après la fusillade d'Atlantic City, lorsque Michael a un malaise dû à une crise de diabète. Ensuite dans une église, Vincent discute pour savoir comment tuer Joe Zasa et décide de le faire lui-même, Connie prend la décision, en lui disant : « Fais-le » et elle va s'agenouiller devant l'autel⁷⁰⁸. Mais Michael reprochera la prise de décision à Vincent seul, alors que sa sœur y a participé au moins un peu. « J'ai eu le feu vert de Connie » dit Vincent. Michael mentionne simplement « Connie... » sans plus, comme si elle ne pouvait rien décider ; or elle est présente, semble gênée et ne prend pas la parole. Elle répond simplement « Oui » quand Michael demande à Neri, Vincent et elle si tout le monde a compris que ce n'était pas ce qu'il voulait.

Connie est toujours là pour son frère, lorsque Michael désire se confier à elle après sa visite au cardinal Lamberto. Il reconnaît que s'il a toujours voulu s'élever vers ce qui était légal, il retombait néanmoins dans l'escroquerie. Par les mots de Connie : « Michael, je t'aime. Je t'aiderai toujours⁷⁰⁹ » s'expriment la tendresse et l'amour entre Connie et Michael. En se serrant l'un contre l'autre, c'est le seul contact féminin pour Michael, dont on peut supposer qu'il n'a plus de vie sexuelle.

Et, lorsque Vincent reçoit de Michael l'ordre de la vengeance contre Lucchesi, Altobello et les autres, Connie ouvre la porte et déclare à la cantonade : « Vincent sait ce qu'il fait », soutenant presque plus que son frère le désir de *vendetta*.

⁷⁰⁶ « Le territoire de Papa va à vau-l'eau avec Zasa » dit Connie qui intervient ainsi dans les discussions entre hommes, mais Michael la laisse faire, montrant sa situation importante (25 : 23). « Il (Vincent) a besoin de ton aide Michael » (26 : 53), c'est encore et toujours une intervention de Connie au soutien de Vincent. Elle supporte à nouveau Vincent, quand il a tué les deux hommes envoyés par Zasa pour l'assassiner.

⁷⁰⁷ 35 : 38.

⁷⁰⁸ 1 : 07 : 00.

⁷⁰⁹ 1 : 42 : 35.

Francis Ford Coppola a donc dépeint dans les *Parrain* une famille, qui ressemble à n'importe quelle autre : « Coppola est moins l'apologiste de la famille que le peintre des tensions qui existent inévitablement en son sein, de son pouvoir répressif aussi⁷¹⁰ ». Certes la solidarité est parfois imposée, certes des membres de la famille, comme Connie, s'y rallient avec retard, mais c'est bien cette solidarité familiale qui est au centre des trois films de Francis Ford Coppola.

⁷¹⁰ Bertrand TAVERNIER et Jean-Pierre COURSDON, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991, p. 361.

DEUXIEME PARTIE :
LA FAMILLE EN CRISE

**La famille en crise : rites, failles, tensions et résolutions dans *Intérieurs*⁷¹¹
et *Hannah et ses sœurs*⁷¹²**

Gilles MENEGALDO

Professeur émérite de littérature américaine et cinéma

Université de Poitiers

Si l'on en croit ce qui est dit dans *What Falls Away*, l'ouvrage autobiographique de Mia Farrow⁷¹³, Woody Allen s'intéresse peu à la famille et encore moins aux enfants : « *I have zero interest in kids*⁷¹⁴ ». Au moment de la crise avec Mia Farrow, Woody Allen déclare à *Time Magazine* : « *The last thing I was interested in was the whole parcel of Mia's children... I spent absolutely no time with any of them* » et il ajoute : « *It's no accomplishment to have or raise kids, any fool can do it*⁷¹⁵ ».

Pourtant, la famille et les conflits familiaux sont au cœur du cinéma de Woody Allen. La famille est parfois associée à l'enfance (*Annie Hall*, *Crimes et délits*, *Radio Days*⁷¹⁶) et apparaît de manière ambivalente comme facteur d'unité ou de discorde, comme lieu magnifié par la nostalgie ou à l'inverse locus aliénant, et enfer à fuir. D'autres films sont plus axés sur les modes de cristallisation d'une crise. *Intérieurs* et *Hannah et ses sœurs*⁷¹⁷ sont tous deux centrés sur les rivalités et conflits familiaux, le désir et la frustration, mais aussi le rapport avec la création artistique. Dans les deux cas aussi se trahit une influence du cinéma de Bergman, tant au niveau thématique que formel même si une petite musique tchékhovienne se fait également sentir dans *Hannah et ses sœurs*. Au-delà des résonances évidentes (les relations tendues entre trois sœurs, le désir et l'adultère, le sentiment de vide

⁷¹¹ *Interiors* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1978).

⁷¹² *Hannah and Her Sisters* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1986).

⁷¹³ Mia FARROW, *What Falls Away*, New York, Doubleday, 1997.

⁷¹⁴ « Je ne m'intéresse pas du tout aux enfants » : traduction de l'auteur.

⁷¹⁵ « Je n'avais aucun intérêt envers toute la bande des enfants de Mia... Je ne passais pas le moindre temps avec eux », « Ce n'est pas difficile d'avoir des enfants et de les élever, n'importe quel imbécile peut le faire », *Time Magazine*, 31 août 1992.

Traduction de l'auteur.

⁷¹⁶ *Annie Hall* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1977), *Crimes and Misdemeanors* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1989), *Radio Days* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1987).

⁷¹⁷ *Interiors* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1978), *Hannah and Her Sisters* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1986).

existentiel, la tentation du suicide), ces deux films trahissent une évolution sensible de la vision de la famille chez Woody Allen, mais illustrent aussi la mobilisation de procédés narratifs et formels différents.

Intérieurs est centré sur la crise du couple engendrée par le comportement obsessionnel et névrotique de la mère et sur le rôle joué par l'intrusion d'une étrangère (Pearl la maîtresse) au sein de la famille WASP⁷¹⁸ (*White Anglo Saxon Protestant*), amenant à une remise en cause des certitudes. Le film utilise ponctuellement la voix off subjective, mais joue surtout sur les scènes dialoguées. La mise en scène met en valeur les décors et contraste les couleurs froides associées au personnage d'Eve, la femme mortifère qui sacrifie la vie (son mari, ses enfants) à l'art et la représentation, et les couleurs chaudes associées à Pearl, personnage incarnant un dynamisme vital.

Hannah et ses sœurs est plus fortement structuré, par la mise en chapitres qui évoque le roman, par la présence d'une double intrigue, mais aussi par une série de rituels qui traduisent l'évolution des relations familiales (les couples et aussi les trois sœurs). La subjectivité est plus affirmée et s'exprime en particulier par la voix narrative, le monologue, et la focalisation interne. L'approche est plus polyphonique et laisse s'exprimer les divers protagonistes. Le système chromatique, à base de couleurs chaudes, est plus homogène et les cadrages sont moins ostensiblement bergmaniens. Les deux films diffèrent aussi par leur clôture. Si le destin tragique du personnage d'Eve dans *Intérieurs* semble inéluctable tant la pulsion de mort s'y exprime fortement, on s'interrogera sur les modalités de représentation et les raisons du choix du happy end dans *Hannah et ses sœurs*.

L'analyse de la problématique de la famille en crise dans les deux films se déclinera en trois parties : l'espace domestique et sa représentation, les forces destructrices de l'équilibre familial (obsession, monomanie, désirs et pulsions, déviances et défiances), enfin les modes d'expression des conflits et leur résolution.

En dehors de certaines ressemblances thématiques et de l'emploi de procédés similaires (le *flash-back*, la voix off), ce qui frappe est le contraste entre les deux films, ce qui se traduit aussi bien dans la stratégie narrative et énonciative que dans l'approche esthétique choisie. Dans *Intérieurs*, Woody Allen adopte un dispositif qui d'emblée traduit l'échec et anticipe la fin tragique. La scène d'ouverture crée un climat dysphorique par une série de plans fixes muets d'inspiration clairement bergmanienne (en particulier par le choix des

⁷¹⁸ Blanc, Anglo-saxon et Protestant.

cadrages en gros plan, assez rare chez le réalisateur). Après un sobre générique en lettres blanches sur fond noir, (signature allénienne classique), mais dépourvu, de manière inhabituelle, de toute partition musicale, s'inscrivent une série de plans fixes soigneusement composés. D'abord un plan large d'une porte-fenêtre ouvrant sur un dehors voilé par la brume (ou la buée sur les vitres) qui se révèle être l'océan, puis un plan sur une série de vases de formes diverses et de teinte pastel posées sur une étagère. Un troisième plan cadre à distance une table vide. Ce qui frappe, c'est le silence et l'absence de présence humaine. Le plan suivant cadre une porte-fenêtre à gauche alors qu'à la droite de l'écran se reflète une autre fenêtre dans un miroir. Le plan se présente comme une composition de cadres emboîtés, suggérant fortement une image d'enfermement. Une silhouette quasi spectrale se découpe sur la fenêtre. Enfin, on découvre en plan épaules le visage de la première sœur, Joey (Mary Beth Hurt) filmée en contre-jour. Suit une plongée sur la montée de l'escalier de Joey, filmée en forte plongée. Le seul signe vital est le bruit des pas. Joey se rapproche d'une baie vitrée à travers laquelle on distingue nettement le paysage océanique et les vagues (qui jouent un rôle dans le drame). De nouveau, le cadre est coupé par un large aplat noir et limité par la fenêtre en forme d'ogive. C'est alors qu'intervient l'image mentale des trois petites filles jouant sur la plage, suivi du plan épaules sur Renata (Diane Keaton), la seconde sœur dont le visage dévasté exprime une forte émotion. On passe sans transition à un cadre urbain où devant le spectacle de la ville, un homme filmé de dos évoque sa femme Eve de manière plutôt critique : il parle en particulier de la rigidité du mode de vie imposé par elle à sa famille et associe la maison de famille décorée par ses soins à un « palais de glace ». On revoit alors le plan des trois petites filles sur la plage, image mentale cette fois associée au père. La voix de celui-ci se prolonge sur l'image de Joey, créant un lien entre les deux espaces temps. Un nouveau plan de dos du père conclut la séquence, traduction d'une sorte d'évitement du corps en dépit du caractère confessionnel du discours évoquant « l'abîme qui s'est ouvert » devant eux et la défamiliarisation vis à vis de son épouse : « *I was staring into a face I did not recognize*⁷¹⁹ ». Même si le spectateur ne sait rien de précis, l'ambiance silencieuse et froide des plans en bord de mer suggère qu'un drame a eu lieu. Ces plans se situent donc après l'événement traumatique (le suicide de la mère mis en scène à la fin du récit filmique). Par contre, il est difficile de situer l'espace et le temps du discours du père qui

⁷¹⁹ « Je regardais un visage que je ne reconnaissais pas » : traduction de l'auteur.

bien que relié par le montage s'actualise ailleurs et sans doute avant la séquence du bord de mer.

L'ambiance est radicalement différente dans *Hannah et ses sœurs*. A l'inverse d'*Intérieurs*, l'espace est saturé de présence humaine à l'occasion d'une fête de *Thanksgivings* qui rassemble toute la famille, des grands parents aux petits enfants. Après un générique beaucoup plus musical (une partition jazzy), et l'inscription d'un carton à l'écran : « *God she's beautiful*⁷²⁰ », le récit commence in *medias res* avec la voix off d'Elliot (Michael Caine), le mari d'Hannah (Mia Farrow) faisant l'éloge d'une autre sœur, Lee (Barbara Hershey) qui visiblement l'attire. Un plan serré et fixe de Lee suscite un effet de cadre (photo ou tableau) et un temps arrêté. Un mouvement de caméra suit le déplacement du personnage et réintroduit le flux temporel. Les mots du carton sont réitérés (et donc diégétisés) par une voix off dont on ne connaît pas d'abord l'origine, mais qui semble en adéquation parfaite avec les images comme si elle émanait d'une conscience présente à laquelle le regard du spectateur se superpose. On comprend ensuite qu'il s'agit d'une évocation en partie rétrospective d'une situation représentée et qui illustre visuellement le commentaire. L'ambiguïté vient du fait que le locuteur est aussi représenté à l'image en tant qu'observateur, foyer potentiel de la perception. Le cadrage serré et frontal ne semble pas correspondre à un plan subjectif et on demande au spectateur d'adhérer à l'émotion et au jugement esthétique exprimés de manière redoublée par le carton et la voix off.

Hannah apparaît, à l'inverse d'Eve, comme une femme équilibrée et sereine qui parvient à conjuguer vie familiale et carrière de comédienne. De plus, elle fournit une aide financière à Holly sa sœur instable psychologiquement et professionnellement (soupçonnée par Hannah d'être encore sous l'emprise de la drogue) et prépare elle-même le repas de *Thanksgiving*, incarnation contemporaine de l'« ange du foyer » victorien. L'ambiance animée et chaleureuse qui règne se traduit par une grande mobilité de la caméra, les mouvements permanents des corps dans le cadre, et le choix par le chef opérateur Carlo di Palma, d'une palette de couleurs chaudes. La musique, éclectique, euphorique et enveloppante, se substitue au lourd silence de l'ouverture d'*Intérieurs*. C'est aussi bien la musique diégétique de la chanson au titre évocateur (« *Bewitched, Bothered and Bewildered*⁷²¹ ») interprétée au piano par Evan (Lloyd Nolan) le grand-père pendant que la

⁷²⁰ « Dieu qu'elle est belle » : traduction de l'auteur.

⁷²¹ « Ensorcelés, tourmentés, abasourdis » : traduction de l'auteur.

grand-mère (Maureen O'Sullivan) chante en sirotant un verre, que la musique de fosse jazzy (la clarinette solo). La scène culmine avec le repas servi sur une longue table riche de nourritures diverses, avec au premier plan la dinde apportée par Hannah. Le repas festif est aussi l'occasion de célébrer le succès à la scène d'Hannah, interprète de Nora dans *La Maison de Poupée* d'Ibsen. Seule l'expression appuyée du désir illicite d'Elliott semble mettre en péril l'équilibre familial. En fait les tensions vont s'exprimer de diverses manières dans la suite du film et en premier lieu, par la relation adultérine d'Elliott et Lee, mais aussi la violente dispute entre les grands-parents (que la visite d'Hannah vient tempérer).

Les tensions et les forces destructrices de l'harmonie familiale

Dans *Intérieurs*, la protagoniste principale du film, Eve (Geraldine Page) une bourgeoise typiquement *WASP* est en état de crise et ne peut assumer la séparation et le remariage de son mari Arthur (E.G. Marshall). Décoratrice de profession, elle adopte une esthétique minimaliste, voire ascétique qui se traduit dans sa manière d'agencer sa maison de famille, puis son appartement qui en deviendra la réplique mortifère, cadre aussi de sa première tentative de suicide. Eve vit dans un univers d'objets, de vases vides — on ne voit des fleurs dans les vases que lors d'un *flash-back* où elle apparaît en silhouette nettement plus jeune — soigneusement choisis pour leur forme ou leur couleur (gris ou blanc, sable, ocre léger). Vêtue elle-même le plus souvent de gris ou de noir, les cheveux serrés dans un chignon pyramidal sévère, elle se confond presque, forme déshumanisée, avec les murs gris de sa maison, les poteries ou encore la colonne dorique en trompe l'œil qui orne l'un des murs. Sa voix même, sourde, atténuée, traduit le peu d'énergie vitale et le vide émotionnel du personnage. Eve met en scène son décor comme un musée ou un mausolée, prélude à son suicide final. Mais, paradoxalement, elle choisit, dans son ascèse esthétique, les objets au détriment des valeurs vitales, l'émotion, l'échange affectif. Eve construit son environnement spatial comme une œuvre d'art éliminant tout excès décoratif, visant à l'épure. Elle choisit pour décorer son intérieur (et celui de ses enfants) des objets rares et chers et sacrifie l'essentiel. Par son autoritarisme, elle façonne la vie de son mari, identifié à une statue malléable (le mythe de Pygmalion présent aussi dans *Annie Hall* et dans *Small Time Crooks*) et prétend régenter la vie de ses filles, critiquant ainsi le mari de Joey qui n'est pas le gendre qu'elle aurait souhaité (et qui choisit mal son eau de

Cologne) et distribuant éloges et critiques, sa favorite étant à l'évidence Renata, poétesse reconnue, alors qu'elle concède un potentiel créateur à Frederick (Richard Jordan) le mari de celle-ci, écrivain insatisfait et boudé par les critiques. La vie d'Eve est tout aussi désincarnée, dévitalisée et fantomatique que son appartement. Ceci se traduit par un travail minutieux sur les éclairages, mais aussi un jeu constant sur les miroirs et les reflets, les cadrages métonymiques qui fragmentent le corps (lors de la scène du suicide manqué, on ne voit que les mains d'Eve appliquant un ruban de scotch noir sur les ouvertures) ou les contre-jours qui l'effacent. Les conséquences de cette attitude sont dévastatrices et Arthur le père en dresse d'emblée un constat sévère.

Le film décrit le processus mortifère qui affecte d'abord la mère mais contamine aussi l'ensemble de la famille, d'où la décision d'Arthur de rompre (il va demander le divorce) et de retrouver une forme de liberté, décision qu'il affirme devant la famille⁷²² partiellement réunie, la mère et deux des sœurs, Joey et Renata. C'est cette dernière qui exprime d'abord un malaise existentiel (qui va de pair avec un blocage créatif) dans une scène qui se déroule sans doute lors d'une séance de psychanalyse (même si l'on a jamais le contre-champ sur l'analyste). Dans cette séquence, Renata, filmée en plan serré parle face caméra de ses peurs et ses angoisses, les attribuant en partie à la mère insomniaque et peu communicative. Elle évoque en particulier son impuissance (« *impotence* ») créatrice et ses pensées morbides (« *increasing thoughts about death* », « *preoccupations about my own mortality*⁷²³ »). Son mariage avec Frederick, écrivain médiocre, alcoolique et qui souffre d'un complexe d'infériorité est clairement dysfonctionnel comme en témoignent les disputes qui émaillent le film. La crise de Frederick culmine dans la tentative de viol exercée sur Flynn (Kristen Griffith), qui est actrice de téléfilms médiocres et la plus jeune

⁷²² D'après la Constitution des Etats-Unis, le droit de la famille échappe à la compétence des autorités fédérales. Il appartient donc à chacun des Etats de légiférer en matière de divorce. Le droit du divorce varie considérablement d'un Etat à un autre, sans que la rédaction de nombreuses lois uniformes ait véritablement permis une harmonisation en ce domaine. Source : Bernard DUTOIT et Vincent CHETAIL, *Le divorce en droit comparé*, Genève, Droz, 2002, vol.2, p. 76. Le texte législatif pour l'Etat de New York, *Domestic Relations Law*, est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://assembly.state.ny.us/leg?cl=29>. Alors que ce texte insiste sur les fautes du défendeur, en particulier le traitement cruel et inhumain, l'adultère ou encore l'abandon pendant une période d'au moins une année, le film évoque la simple volonté du mari contre l'avis de sa femme.

⁷²³ « J'ai pensé de plus en plus à la mort ». « Je suis devenue obsédée par ma propre mort » : traduction de l'auteur.

sœur de Renata, scène filmée dans une pénombre occultant en partie la violence de l'agression sexuelle signifiée par les plans serrés sur les corps et les visages. Renata évoque aussi à plusieurs reprises une forme de rivalité affective avec Joey, fille préférée du père, rivalité qui se traduit par une hostilité larvée. Joey reproche à sa sœur d'éviter le contact, prétextant la solitude nécessaire à son travail. A l'inverse Eve, la mère, entend régenter la vie de Joey en commençant par l'incessante entreprise de décoration de son appartement.

C'est en effet Joey qui manifestement souffre le plus de la situation, ayant pris sa mère comme modèle (« *My whole life I only wanted to be her*⁷²⁴ ») et refusant de mener une vie « banale et anonyme ». Sa tâche exaltée est rendue difficile et douloureuse par son relatif manque de talent souligné à diverses reprises par sa sœur et son beau-frère. Celui-ci trouve ses photos médiocres et Renata porte un jugement plus cruel encore : « *She has all the worries of the artist without the talent*⁷²⁵ ». Joey ne peut trouver d'activité professionnelle stable et refuse aussi la maternité, trop normative selon elle. Mais c'est lors de la confrontation nocturne finale avec sa mère qui apparaît de manière quasi spectrale dans la maison de famille où se célèbre le remariage du père, que Joey exprime le plus clairement l'ambivalence de ses sentiments vis à vis de l'emprise maternelle. Son ressentiment s'exprime ouvertement et radicalement : « *Everything was so controlled. There was not any room for real feelings, none between any of us*⁷²⁶ », mais au delà, son discours exprime aussi une vraie angoisse quant à son impuissance créatrice : « *What happens to those who can't create? What do I do when I am overwhelmed with feelings about life ?*⁷²⁷ ». A ce moment le visage d'Eve resté dans la pénombre se révèle dans la lumière mais se dédouble aussi, projetant une ombre noire sur les rideaux. L'accusation se fait encore plus précise : « *I feel such rage towards you. There has been perverseness and willfulness of attitudes in many of the things you have done. At the centre of a sick psyche, there is a*

⁷²⁴ « Toute ma vie, j'ai voulu m'identifier à elle » : traduction de l'auteur.

⁷²⁵ « Elle a toutes les préoccupations de l'artiste sans le talent » : traduction de l'auteur.

⁷²⁶ « Tout était si calculé, il n'y avait pas de place pour de vrais sentiments, pour aucun d'entre nous » : traduction de l'auteur.

⁷²⁷ « Que se passe-t-il pour ceux comme moi qui n'ont pas de talent ? Ils font quoi ? Je fais quoi, moi qui ai tant de choses à dire sur la vie ? » : traduction de l'auteur.

*sick spirit*⁷²⁸ ». C'est sans doute cette remise en cause de la mère qui provoque sa fuite au dehors et ravive sa pulsion suicidaire.

Dans *Hannah et ses sœurs*, la famille ne semble pas de prime abord dysfonctionnelle mais diverses tensions se manifestent. Un malaise s'instaure entre Hannah et Elliot qui convoite sa belle-sœur Lee. Le conflit larvé entre Hannah et Holly qui peine à trouver sa place et se retrouve dépendante, s'exacerbe quand Holly écrit son premier script fortement inspiré de la vie privée d'Hannah et de son couple. Le spectateur connaissant la relation adultérine d'Elliot avec Lee sait où Holly a pu trouver des informations aussi intimes. Une autre tension concerne la relation entre les grands-parents Norma et Evan, loin d'être idyllique. Un conflit majeur éclate entre eux. Evan reproche à Norma d'avoir, sous l'emprise de l'alcool, tenté de séduire un jeune homme et de s'être ridiculisée. Il la traite de grue (« *tart* ») et met en doute la paternité d'Hannah. Norma stigmatise l'absence de virilité d'Evan en des termes cruels, face à Hannah qui tente d'exercer une médiation : « *This nonperson, this haircut who passes for a man*⁷²⁹ ». L'aspect dérangent de cette scène vient aussi du fait qu'elle brouille quelque peu la frontière entre réalité et fiction dans la mesure où Norma est interprétée par Maureen O'Sullivan, la propre mère de Mia Farrow, célèbre pour son incarnation de Jane Parker auprès de Johnny Weismuller dans *Tarzan l'homme singe*⁷³⁰.

Si le film n'est pas centré comme *Intérieurs* sur l'obsession malade de la mère, il met en scène des comportements névrotiques, en particulier celui de Mickey (Woody Allen) le premier mari d'Hannah. Le film développe une véritable intrigue secondaire autour de sa paranoïa et de ses phobies, avec des scènes qui constituent un contre-point comique au récit principal, comme par exemple la séquence où Mickey se fait examiner par des appareils médicaux filmés de manière insolite comme des monstres mécaniques, ou encore les scènes qui traitent de son obsession religieuse (conversation avec des sectateurs de Hare Krishna, tentation du catholicisme) ou de son suicide avorté. Une autre intrigue parallèle concerne les déboires professionnels et sentimentaux d'Holly, avatar féminin du *schlemiel* qu'incarne aussi Mickey. Le repas de fête fonctionne comme un rituel mais c'est

⁷²⁸ « Je suis tellement furieuse contre toi ! Tu as fait preuve d'une perversité délibérée dans presque tout ce que tu as entrepris. Derrière une âme malade, il y a un esprit malade » : traduction de l'auteur.

⁷²⁹ « Cette non-personne, ce minable qui se prend pour un homme » : traduction de l'auteur.

⁷³⁰ *Tarzan the Ape Man*, de W.S. Van Dyke (Etats-Unis, 1932).

aussi un élément structurel et sa réitération permet d'apprécier l'évolution des personnages. Le film comporte trois scènes de *Thanksgiving*. La première est associée au désir et à la transgression, signifiés par la voix intérieure d'Elliot en position de voyeur. Les mets abondants et notamment la dinde sont implicitement mis en relation avec d'autres plaisirs, anticipés, fantasmés, ceux de la chair. La deuxième, plus brève, se concentre sur le désarroi d'Hannah qui perd ses certitudes et la dernière, deux ans après la première, clôt le film.

La relation à l'art et la création est traitée de manière différente dans les deux films. Dans *Intérieurs*, elle est clairement destructrice, voire mortifère pour tous les personnages. C'est l'ambition artistique qui est la source de la névrose d'Eve, mais aussi de la frustration de Frederick, romancier défini comme talentueux mais toujours insatisfait ou de Joey, incapable de rivaliser avec sa mère et sa sœur poétesse de renom. Cette dernière souffre cependant d'impuissance créatrice, ce qu'elle exprime dans un monologue intérieur. Dans *Hannah et ses sœurs* l'intérêt envers l'art et la littérature est partagé par divers personnages, artistes ou non. Pour Hannah, l'art est un complément de la vie, non un substitut et elle trouve un équilibre entre vie d'actrice et vie de famille. Elliot aime la musique classique (Mozart, Bach) et offre un livre de E. E. Cummings à Lee qu'il entraîne dans une librairie branchée de Soho. Holly va voir *Rigoletto* avec David, architecte mélomane et amant potentiel qui possède une loge au Metropolitan Opera. Seul Frederick, peintre misanthrope parfaitement incarné par Max Von Sydow, acteur bergmanien emblématique, propose une vision plus sombre et solipsiste de l'artiste qui refuse le monde extérieur et ne montre ses affects qu'au moment où Lee (dont il était le Pygmalion) lui annonce qu'elle le quitte pour un autre homme.

Les modes de résolution de la crise

Dans *Intérieurs*, les valeurs vitales sont incarnées par l'intruse qui va devenir la deuxième femme d'Arthur. Pearl (Maureen Stapleton) est une femme exubérante, pleine de vitalité et d'appétits (alimentaires et sexuels⁷³¹), vêtue de manière voyante où le rouge domine et qui revendique son absence d'intérêt pour la culture et les temples grecs. La vulgarité évidente du comportement et du langage de Pearl, sa maladresse (elle casse

⁷³¹ L'association explicite ou métaphorique de la nourriture et du sexe est d'ailleurs très fréquente dans les films de Woody Allen.

significativement l'un des précieux bibelots le jour de son mariage), n'empêchent pas Woody Allen de donner une vision très positive du personnage qui à la fin du film sauve Joey de la noyade en pratiquant sur elle le bouche à bouche. Elle lui donne ainsi symboliquement une deuxième vie, émancipée de la tutelle culpabilisante de sa mère.

Dans *Hannah et ses sœurs*, la séquence de clôture se situe dans un contexte très différent. Lee a rompu avec Elliot et s'est remariée avec son professeur de Columbia, de nouveau une figure paternelle substitutive, mais cette fois plus acceptable puisqu'elle n'implique aucune transgression. Elliot a retrouvé sa femme Hannah (Mia Farrow). Même le personnage hypocondriaque interprété par Woody Allen, Mickey, a fini par se marier... avec Holly qui, contre toute espérance, attend un enfant de lui et vient de commencer une carrière d'écrivain. La nourriture est, cette fois, quasiment absente. La scène commence dans la cuisine, sur un plan de dinde rôtie, mais la caméra glisse rapidement sur la table, et se focalise sur différents personnages (Hannah, son père et sa mère) en un vaste mouvement circulaire. La caméra quitte ensuite la cuisine pour parcourir le salon. Le calme et l'harmonie prédominent, loin du climat passionné et chargé d'érotisme du début du film. L'évacuation de la nourriture dans l'espace représenté semble aller de pair avec un retour à la norme. Le point de vue est encore partiellement celui de Elliott, mais sa voix intérieure manifeste l'apaisement et non plus l'excitation du désir. Les mouvements de caméra plus lents et plus fluides participent de cette absence de tension. Woody Allen propose ainsi un *happy end* qui valorise la vie de famille et semble lui donner un sens. Woody Allen sera critiqué pour ce choix et lui-même exprimera des regrets, en particulier par rapport à la maternité (improbable) d'Holly. On se souvient que le couple Hannah/Mickey avait dû recourir à l'insémination artificielle, en sollicitant l'un de leurs amis. Dans les deux films, il est bien question de famille dysfonctionnelle et de traumatismes et de frustrations divers. Dans *Intérieurs*, le problème est clairement centré sur la figure de la mère dont le comportement névrotique obsessionnel a des conséquences néfastes sur son entourage immédiat.

Bien qu'il évoque explicitement la question du divorce et du remariage, Woody Allen ne se concentre pas dans ces deux films⁷³² sur les aspects juridiques du problème. Il n'est

⁷³² Par contre, dans *Manhattan* (Etats-Unis, 1979), Ike (Woody Allen) menace Jill son ex-femme (Meryl Streep) d'un procès parcequ'elle a utilisé dans un roman autobiographique des aspects de leur vie intime qui ne sont pas à l'avantage de l'ex-mari. Jill évoque quant à elle les droits d'adaptation du roman au cinéma. Dans un autre film, *Stardust Memories* (Etats-Unis, 1980), le réalisateur Sandy Bates (Woody

jamais question de problèmes matériels, de partage des biens ou encore de pension alimentaire. La garde des enfants ne se pose bien sûr pas, tous étant adultes au moment du divorce. A l'inverse du comportement souvent procédurier des couples américains, la justice n'est jamais convoquée dans la fiction. Même la tentative de viol⁷³³ d'un beau-frère sur sa belle-sœur n'entraîne aucune procédure. Ce que décrit Woody Allen, c'est la crise qui se dénoue doublement par un remariage et un suicide, tout en laissant sans doute des traces mémorielles. Le plan final est loin d'être euphorique et suggère une forme de stase rémanente. Dans *Hannah et ses sœurs*, plusieurs situations pourraient donner lieu à une présence juridique, en particulier la situation d'adultère, ou encore les problèmes liés aux difficultés financières où à la dérive psychique de certains personnages. De nouveau, Woody Allen élude cet aspect qui manifestement ne le concerne pas. Par contre ces deux films donnent une représentation assez convaincante des conflits générés par une famille dysfonctionnelle. Woody Allen y ajoute ses propres obsessions et phobies, certaines étant à rapprocher (avec prudence) de certains faits biographiques, en particulier la relation de plus en problématique du cinéaste avec sa compagne (et sa muse) Mia Farrow qui conduira à la séparation, mais aussi au scandale créé par la liaison entre le cinéaste et sa fille adoptive Soon-Yi et cette fois, à une procédure juridique, un procès étant intenté en 1992 à Woody Allen, accusé aussi par Mia Farrow d'abus sexuel sur une autre enfant adoptive (Dylan) et dont le cinéaste se sortira par un acquittement.

*

* *

Allen) est menacé d'un procès par ses producteurs mécontents des rushes qu'ils viennent de visionner. Ce problème ne s'est jamais posé pour le réalisateur Woody Allen qui dispose du final cut (montage final) sur tous ses films par contrat.

⁷³³ Le droit américain continue à distinguer le cas du viol entre époux et les autres cas (ceux qui ne concernent pas les conjoints). Le niveau de violence subie pour justifier l'accusation de viol varie également. Dans le film, il y a plutôt une tentative d'agression sexuelle de Frédérick sur sa belle-sœur, mais l'agresseur confronté à la résistance de sa victime renonce assez vite, permettant à celle-ci de s'enfuir. Le dommage reste limité et le contexte familial (le remariage du père après son divorce) explique sans doute ici l'absence de recours à la justice. Woody Allen lui-même a été très récemment de nouveau confronté à ce problème, accusé d'agression sexuelle par Dylan Farrow, sa fille adoptive, vingt ans après les faits supposés. Il n'y a pas pour l'instant de procédure en cours.

Entre 1978 et 1986 la représentation de la famille à l'écran par Woody Allen semble avoir beaucoup changé. *Intérieurs* est clairement sous influence bergmanienne. Par la suite, Allen a réalisé de nombreuses comédies où le thème de la famille est également central mais où les conflits sont traités sur un mode distancié et plus ironique. *September*⁷³⁴ parle encore de famille dysfonctionnelle et névrotique et constitue de nouveau un hommage à Bergman, mais entretemps Woody Allen a affirmé son écriture personnelle, étoffé ses personnages, expérimenté des dispositifs nouveaux (dans *Stardust Memories* et *Zelig* en particulier). *Radio Days*⁷³⁵, film nostalgique et en partie autobiographique réalisé la même année que *September* donne une vision de la famille toujours satirique mais plus nuancée et chargée d'émotion, plus proche de la vision fellinienne d'*Armacord*⁷³⁶. Après *Une autre femme*⁷³⁷ et *Maris et femmes*⁷³⁸ qui traitent frontalement de la question du divorce. Woody Allen revient à la question de la tromperie conjugale et de la famille en crise dans son dernier film, *Blue Jasmine*⁷³⁹ mais cette fois, il insiste beaucoup plus sur le déclassement social de l'héroïne (superbement interprétée par Cate Blanchett) qui la conduit graduellement à la folie, mais aussi sur les procédures légales, en particulier le procès intenté au mari, financier véreux (à la Bernard Madoff), condamné et emprisonné pour malversations diverses et fraude fiscale.

⁷³⁴ (Etats-Unis, 1987).

⁷³⁵ *Stardust Memories* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1980), *Zelig* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1983), *Radio Days* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1987).

⁷³⁶ De Federico FELLINI (France/Italie, 1973).

⁷³⁷ *Another Woman* de Woody ALLEN (Etats-Unis., 1988).

⁷³⁸ *Husbands and Wives* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 1992).

⁷³⁹ *Blue Jasmine* de Woody ALLEN (Etats-Unis, 2013).

Filiation conflictuelle, violence et société dans le cinéma de Gus Van Sant

Céline SATURNINO

Docteur en esthétique du cinéma

Chargée de cours à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Gus Van Sant, cinéaste américain, construit une œuvre protéiforme, faite d'une quinzaine de films à ce jour. Protéiforme parce qu'issue aussi bien du circuit indépendant que des studios hollywoodiens, avec des approches cinématographiques différentes voire opposées, mais aussi parce que Van Sant multiplie les expériences esthétiques les plus diverses. Cependant, parallèlement à une certaine variété de styles et de tons, tous les films du cinéaste se rejoignent autour d'un même thème : celui d'un personnage marginal, adolescent ou jeune adulte, en proie à une crise identitaire. Et systématiquement cette problématique recouvre celle liée à la famille. Il s'agit alors d'observer quelle réflexion le cinéaste propose sur la famille et les conflits dont elle est potentiellement porteuse, et ce d'autant que son discours évolue de manière notable tout au long de sa carrière, manifestant une évolution et une prise de position de plus en plus politisée. A partir d'une approche esthétique et thématique, deux axes seront privilégiés, le premier portant sur l'absence de famille et sur l'idée de communauté en tant que famille de substitution, le second sur la déresponsabilisation parentale. Pour cerner cette évolution, nous allons nous arrêter en particulier sur deux films : *My Own Private Idaho*, réalisé en 1991 et troisième film du cinéaste, où tout est soumis à la douleur liée à l'absence de parents et aux troubles identitaires engendrés par des origines incertaines ; puis *Elephant*, son dixième film produit en 2003, par lequel le discours du cinéaste s'ancre dans des préoccupations contemporaines et se fait porteur d'un regard toujours plus critique sur la société américaine.

Absence d'origines familiales et esprit communautaire (*My Own Private Idaho*)

*My Own Private Idaho*⁷⁴⁰ est un film jouant sur des ruptures narratives et sur la friction entre des régimes esthétiques divers, mais il maintient cependant une cohérence en prenant pour point de focalisation un jeune homme marginal, Mike (River Phoenix), un prostitué homosexuel. Le film présente alors les errances urbaines du personnage et son quotidien dans les bas-fonds de Portland, auprès d'une communauté de prostitués ou de petits délinquants vivant dans la rue, un quotidien fait à la fois d'errance et d'insouciance, voire d'euphorie. Parallèlement, le film s'attache à observer Mike, qui s'avère très vite être un personnage en détresse, un peu perdu, souffrant d'un manque affectif. Sa fragilité et son mal-être se manifestent notamment par des crises de narcolepsie qui assaillent le personnage en permanence. Tout au long du film, Mike est victime de brusques accès de sommeil dès qu'il se retrouve dans des situations difficiles qui le mettent face à ses tourments. Les origines de ses troubles ne sont explicitées par le personnage qu'après un tiers de film environ, lorsqu'il décide de quitter Portland pour se lancer sur les traces de sa mère. Le film bifurque alors radicalement, puisque à ce moment nous quittons l'univers urbain, grisâtre et oppressif de la rue pour accompagner Mike dans ce qui ressemble alors à un *road movie*. Cependant, si cette quête des origines n'intervient qu'après trois-quarts d'heure de film, lançant un second récit, les tourments du personnage, et leurs causes, sont évoqués dès le prologue.

En effet, dès les premières images, Gus Van Sant introduit son personnage principal et ses troubles en synthétisant, en quelques plans, la problématique liée à l'absence d'origines et de repères. Mike y fait irruption dans un plan large, comme venant de nulle part, et se trouve pris sur une route désertique, perdu dans l'immensité du paysage. Il fait quelques pas, s'immobilise, tourne sur lui-même, observe les alentours d'un air hagard, bref il semble chercher en vain des repères. La désorientation du personnage est accentuée par la mise en scène qui joue sur les contrechamps en raccords-regards ou raccords de direction, mais en changeant systématiquement les axes de prises de vue et les échelles de plans. Le montage fragmente ainsi l'espace, le morcelle, sape l'homogénéité du paysage comme

⁷⁴⁰ Gus VAN SANT (Etats-Unis, 1991).

pour rendre compte de l'égarement du personnage. Puis Gus Van Sant introduit une équivalence entre la désorientation spatiale et la désorientation identitaire. Tout d'abord lorsque Mike compare la route au visage d'une personne, la qualifiant de « gueule ravagée⁷⁴¹ », et surtout lorsque cette comparaison est mise en images, quand à un gros plan sur le visage de Mike répond le plan large sur la route qui lui fait face. Une fermeture à l'iris arrondit alors les bords de l'image, la ligne verticale de la route, bordée par deux petits arbres, s'étend dans la profondeur de champ et croise celle de l'horizon. Le paysage semble alors se métamorphoser en visage, comme un reflet en miroir de celui de Mike. La désorientation qui pousse le personnage à l'errance illustre alors un égarement identitaire, et les raisons de ce trouble sont aussitôt exposées : Mike s'écroule sur le bitume, soudainement pris d'une crise de narcolepsie, puis interviennent des images de cimes enneigées, d'une route au-dessus de laquelle défilent des nuages en accéléré, un ciel rougeâtre et sombre, et surtout des plans d'une femme assise devant une maison, caressant les cheveux de Mike endormi sur ses genoux, murmurant quelques mots pour l'apaiser.

Ces visions liées à la mère ne vont dès lors cesser d'intervenir sporadiquement, toujours sur le même mode, celui de la réminiscence et du faux-raccord. Quand Mike croise une femme ressemblant à sa mère, des images de celle-ci le consolant resurgissent. Plus tard, lorsqu'il erre dans un quartier résidentiel et observe les résidences, des champs-contrechamps raccordent alors des plans sur le jeune homme observant autour de lui avec des plans légèrement obliques sur les maisons qui l'entourent, jusqu'à ce qu'apparaisse, au détour d'un faux raccord-regard, une image tremblante d'une maison devant laquelle jouent des enfants – la maison de son enfance – image aussitôt interrompue par une crise de narcolepsie. Ces visions agissent comme autant de rappels obsessionnels et pathogènes et sont systématiquement associées à des images de ciel nuageux et de cimes enneigées sur lesquelles résonne une musique aux accents hawaïens, comme une promesse d'exotisme et d'évasion, de paradis perdu. Ainsi les quelques minutes que dure le prologue résument toute la problématique du personnage, qui est celle de la plupart des personnages vantsantiens : comment évoluer quand on ne connaît pas ses origines, quand on n'a pas de famille, pas de repères.

Pour pallier l'absence de famille, la plupart des personnages vantsantiens semblent avoir une tendance naturelle à se lier à une communauté. Le cinéaste considère que ses

⁷⁴¹ Notre traduction de : « *Like a fucked-up face* ».

personnages sont dans la rue « parce que leur famille ne fonctionne pas⁷⁴² », et les communautés auxquelles ils se lient apparaissent alors comme des familles de substitution. Cela apparaît dès *Mala Noche*⁷⁴³, où l'esprit communautaire des jeunes clandestins mexicains est directement lié à leurs origines communes et entretenue par leur marginalité, ou encore dans *Drugstore Cowboy*⁷⁴⁴, où le groupe que forment les quatre personnages principaux s'apparente à une cellule familiale. Mais c'est avec *My Own Private Idaho* que les troubles et les conséquences liés à l'absence de famille s'affirment véritablement. Tout le film s'articule de manière plus ou moins lâche autour de la solitude et de la souffrance engendrées par l'absence de famille, si bien que la communauté marginale apparaît naturellement comme un palliatif, et ce d'autant qu'elle en adopte le mode de fonctionnement traditionnel : tous les membres de la communauté vivent ensemble, partagent leurs expériences, s'influencent les uns les autres, se protègent et se soutiennent. Aussi souple et anarchique soit-elle, la communauté n'en constitue pas moins un modèle collectif viable où chacun a sa place et se reconnaît. Cette famille ne serait cependant pas complète ni aussi solide si là encore elle n'intégrait pas de figure paternelle, motif récurrent dans l'œuvre de Gus Van Sant. Cette figure est ici incarnée par le personnage de Bob (William Richert), explicitement reconnu par les marginaux comme leur « père psychédélique ». Plus âgé, et bien que ses conseils ou directives ne soient pas toujours des plus avisés, il semble faire autorité sur les jeunes marginaux, non sans pâtir de quelques moqueries. Son arrivée coïncide d'ailleurs avec le moment où l'on voit pour la première fois la communauté s'installer dans une vieille bâtisse désaffectée, comme s'il fallait la présence d'un père pour que les lieux puissent être investis et assimilés à un foyer.

Les questions liées à la famille et à la communauté relativement à leur composition et leur influence dans la construction et l'équilibre d'un individu se retrouveront dans tous les films suivants de Gus Van Sant, que ce soit dans ses œuvres plus académiques ou franchement expérimentales. C'est en effet cette même interrogation qui traverse *Will Hunting*⁷⁴⁵ et *A la rencontre de Forrester*⁷⁴⁶, dans lesquels la marginalisation des

⁷⁴² Notre traduction de : « *The film's about why Mike's on the street – because his real family didn't work* », cité par James Robert PARISH, *Gus Van Sant. Un Unauthorized Biography*, New York, Thunder's Mouth Press, 2001 (anglais), p. 156.

⁷⁴³ Gus VAN SANT (États-Unis, 1985).

⁷⁴⁴ Gus VAN SANT (États-Unis, 1989).

⁷⁴⁵ Gus VAN SANT (États-Unis, 1997).

personnages principaux est due à des capacités hors-normes et sera surmontée grâce à un père de substitution, ou encore *Psycho*⁷⁴⁷ (le fameux *remake* du *Psychose*⁷⁴⁸ d'Alfred Hitchcock), qui aborde la problématique identitaire dans une veine horrifique. Mais dès les années 2000, lorsque Gus Van Sant se lance dans la réalisation de la « trilogie de la mort⁷⁴⁹ », la problématique liée à la famille s'élargit et se fait le relais d'un discours critique sur la société américaine, remettant en cause aussi bien son sacro-saint modèle familial que sa législation.

Portraits d'adolescents et démobilisation parentale (*Elephant*)

L'évolution s'opère notamment avec *Elephant*⁷⁵⁰, fiction qui s'inspire du massacre perpétré dans un *high school* de Columbine (Colorado, États-Unis) en 1999, où deux élèves ont ouvert le feu sur leurs camarades et le personnel enseignant, faisant douze victimes avant de se suicider. Le film se concentre sur une dizaine de lycéens, soit des personnages en pleine adolescence, période à laquelle la question de l'identité, des relations familiales et de la communauté sont fondamentales voire conflictuelles. A partir d'une esthétique minimaliste, Gus Van Sant observe ses personnages dans les instants précédant la tuerie, suivant chaque lycéen les uns après les autres dans de longs plans-séquences, tandis qu'ils déambulent dans les couloirs du lycée. Si le cinéaste propose des portraits individuels, de leur association émerge un net sentiment de communauté : tous les personnages effectuent les mêmes actions simples et quotidiennes, tous sont réunis dans un même lieu (le lycée, qui constitue un véritable huis clos pendant toute la première partie du film et rassemble ainsi les individualités), et tous bénéficient du même regard attentif de la part du cinéaste, de la même mise en scène contemplative. Se met ainsi en place un collectif *via* un système de réseau narratif et formel. L'adolescence est un des sujets privilégiés du cinéma étatsunien particulièrement depuis les années 80, et comme le

⁷⁴⁶ Gus VAN SANT (États-Unis, 2000).

⁷⁴⁷ Gus VAN SANT (États-Unis, 1998).

⁷⁴⁸ *Psycho*, Alfred HITCHCOCK (États-Unis, 1960).

⁷⁴⁹ Cette trilogie, dénommée ainsi par le cinéaste comme par les critiques, est composée de *Gerry* (États-Unis, 2002), *Elephant* (États-Unis, 2003) et *Last Days* (États-Unis, 2005).

⁷⁵⁰ Gus VAN SANT (États-Unis, 2003).

relève Vincent Amiel, celle-ci y est systématiquement dépeinte comme « un monde qui donne toutes les apparences de fonctionner à l'écart de ce monde adulte, en opposition même par rapport à lui, en tout cas dans une autonomie culturelle, affective et sociale extrêmement marquée⁷⁵¹ ». Dans *Elephant*, la communauté adolescente semble bel et bien composer un système autarcique, et les rares interventions de personnages adultes confirment cet aspect autant qu'elles soulignent les conflits générationnels et dénoncent un désinvestissement parental.

À ce titre, les premières séquences d'*Elephant* sont éloquentes. Le film s'ouvre en effet avec un travelling en forte contre-plongée sur des arbres bordant la rue d'un quartier résidentiel, pour suivre une voiture qui zigzague, manque d'écraser un cycliste, heurte le rétroviseur d'un véhicule garé sur le bas-côté puis percute un pare-choc et s'immobilise. Le plan suivant se resserre sur le pare-brise : un adolescent, John (John Robinson), sort de la voiture, examine les dégâts puis dit à son père (Timothy Bottoms) de lui laisser le volant. Ce dernier, titubant et maugréant mollement, s'exécute et s'installe côté passager. Un seul plan montre simultanément le père et le fils, mais un effet de montage interne les sépare : John est assis derrière le volant tandis que son père, se tenant debout devant la portière, essaie en vain d'attirer son attention. L'habitacle comme le pare-brise de la voiture coupent l'image en deux et s'interposent entre les personnages, divisant le champ filmique en deux espaces distincts. Puis le cadre va systématiquement mettre un des deux personnages hors-champ, la caméra suivant le père ou le fils dans leurs déplacements pour finalement se fixer sur le père. D'un air détaché, ce dernier tente une conversation avec son fils, il l'invite à une partie de chasse puis évoque rapidement la seconde guerre mondiale, allusion à laquelle son fils coupe court par une réponse teintée de condescendance potache : « Je sais, j'y étais⁷⁵² ». La séparation des personnages au sein de l'image amorce un mode de relation fondé sur l'incommunicabilité, confirmé par le caractère superficiel de la conversation venue combler un malaise évident et par laquelle le père feint une proximité entre lui et son fils, simulation de complicité dont l'adolescent n'est pas dupe. Quelques minutes plus tard, lorsqu'ils arrivent devant l'établissement et que John appelle son frère pour qu'il vienne s'occuper de leur père, la fracture entre le

⁷⁵¹ « Adolescence, tout un monde ? », p. 160 in Vincent AMIEL et Pascal COUTE, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2022)*, Paris, Klincksieck, « Klincksieck études », 2003.

⁷⁵² Notre traduction de : « *Oh right, I was there.* »

père et le fils est à nouveau soulignée par la mise en scène : la caméra portée cadre dans la moitié droite de l'image l'adolescent au téléphone, les yeux rivés vers le hors-champ, et à gauche une vitre affiche le vague reflet de la voiture garée devant le lycée, que John fixe du regard. Si bien que sont mis en parallèle le sujet regardant et l'objet du regard mais dans une composition qui insiste sur leur non-coïncidence. Nouveau montage interne au sein d'une seule et même image, et qui, loin de réunir les deux individus, marque au contraire leur séparation. C'est également la déresponsabilisation parentale qui est pointée du doigt, avec un renversement du système d'autorité, l'adolescent devant prendre en charge et surveiller son père alcoolique censé l'accompagner sur le chemin du lycée. Puis l'apparition du proviseur entérine la barrière entre adolescent et adultes. Lorsqu'il fait irruption dans la scène, posant sur le lycéen en retard un regard réprobateur, il est maintenu dans le flou de l'arrière-plan, derrière la vitre reflétant la voiture du père, si bien que les deux adultes se retrouvent amalgamés dans une portion d'image dont John est toujours exclu. La disjonction topographique et figurative entre l'adolescent et les deux adultes entérine l'absence d'interaction entre les personnages. Là où le proviseur devrait faire tampon entre le père et son fils et compenser l'irresponsabilité des parents, il passe sans écouter les justifications de John quant à son retard et l'enjoint sèchement de le suivre dans son bureau où ils se contenteront de demeurer silencieux. Si le proviseur joue bel et bien son rôle de relais c'est uniquement en prenant la suite du père et en maintenant une communication déficiente avec l'adolescent, John passant d'un adulte à l'autre sans que la moindre conciliation ne semble possible.

Toutes les autres interventions des protagonistes adultes réitéreront le même dispositif sanctionnant la démobilisation parentale. Lorsqu'une lycéenne inhibée et complexée se fait sermonner par sa professeure de sport pour ne pas porter la tenue règlementaire, cette dernière demeure hors-champ, sourde au malaise de l'adolescente victime de moqueries. Plus tard, lorsque l'un des deux meurtriers prend son petit-déjeuner dans la cuisine au cours d'une des rares séquences présentant un adolescent dans son foyer familial, ses parents apparaissent en creux, les corps tronqués par le mobilier de la pièce ou par le cadre de l'image et perdus dans la profondeur de champ. A l'image du père de John au début du film, les adultes ne sont pas intégrés à l'espace des adolescents et la plupart sont limités à des apparitions précaires, incertaines, réduits à des silhouettes floutées ou titubantes rapidement reléguées dans le hors-champ.

Plutôt que de proposer une explication préétablie ou définitive au passage à l'acte des deux adolescents qui ont perpétré la fusillade, Gus Van Sant propose une série de raisons potentielles afin de mettre en évidence la complexité du problème. Parmi les multiples causes, celle liée à l'éducation, tantôt familiale, tantôt scolaire, est ainsi, comme nous venons de le voir, pointée du doigt dès le début. Il s'agit d'une des pistes de réflexion les plus exploitées par le film, qui remet ainsi en cause la cellule familiale, l'un des piliers de l'idéologie américaine, et, par extension, la législation qui la régit. En effet, une tuerie perpétrée par des adolescents (en l'occurrence la fusillade de Columbine mais qui est loin d'être un fait divers isolé⁷⁵³) pose la question de la responsabilité parentale, responsabilité aussi bien morale que pénale : quelle est la part de responsabilité imputable à l'éducation ? Et, relativement, jusqu'à quel point peut-on considérer les enfants comme responsables de leurs actes ? Selon l'une des publications du « Progrès des nations » de l'UNICEF, aux États-Unis

« l'âge de la responsabilité pénale est déterminé par chaque État. Seuls 13 d'entre eux ont fixé un âge minimum, variant entre 6 ans et 12 ans. La plupart des États suivent le « droit commun » (droit coutumier anglo-saxon) selon lequel la présomption générale d'irresponsabilité pénale dont bénéficient les enfants entre 7 et 14 ans peut dans certains cas être écartée⁷⁵⁴ ».

Adolescents, violence et législation nord-américaine

Cette difficulté à définir la responsabilité pénale des mineurs complique considérablement la réglementation des modalités de jugement et des peines encourues par les délinquants mineurs, comme en attestent les multiples modifications dont la législation a fait l'objet au cours de ces vingt dernières années. Alors que la première cours juvénile est créée sur le territoire américain en 1899 afin que les mineurs échappent à des peines trop lourdes et soient détenus dans des centres spécifiques, près d'un siècle plus tard, de plus en plus d'adolescents se voient comparaitre devant une cours criminelle au même

⁷⁵³ Les États-Unis ont été touchés par plusieurs massacres en milieu scolaire du même type, de la tuerie de l'université du Texas en 1966 à celle de l'école primaire de Sandy Hook en 2012.

⁷⁵⁴ Publication disponible en ligne sur le site de l'UNICEF : <http://www.unicef.org/french/pon97/pon056a.htm>.

titre qu'un adulte⁷⁵⁵. Les changements dans la législation s'expliqueraient notamment par une tension entre deux tendances opposées tiraillant la société contemporaine, l'une voulant développer un modèle protectionniste de justice pour mineurs, l'autre répondant à un mouvement d'émancipation des mineurs alors considérés comme des citoyens possédant les mêmes droits et donc les mêmes responsabilités qu'un adulte. Le point d'achoppement se situe en particulier sur la nature des peines susceptibles d'être appliquées à des mineurs, un individu adulte jugé pour meurtre pouvant encourir la peine capitale ou la prison à perpétuité. En 1988, la Cour suprême abolit la peine de mort pour les mineurs de moins de seize ans⁷⁵⁶, tandis qu'en 1989 l'affaire *Stanford vs Kentucky*⁷⁵⁷ fait jurisprudence et l'arrêt⁷⁵⁸ qui y fait suite autorise l'exécution de mineurs âgés entre 16 et 18 ans. Il faudra attendre 2005 et l'affaire *Roper vs Simmons*⁷⁵⁹ pour que cette jurisprudence soit renversée et qu'un nouvel arrêt interdise la peine capitale pour des individus âgés de moins de 18 ans au moment du crime⁷⁶⁰. En ce qui concerne la prison à perpétuité pour les mineurs, ce n'est qu'en 2012 que la Cour suprême des États-Unis a jugé que l'application automatique de cette peine n'était pas compatible avec la Constitution. Elle demeure donc applicable mais non systématique, les juges devant respecter le principe de la proportionnalité des peines et tenir compte des éventuelles circonstances atténuantes, parmi lesquelles l'âge de l'accusé⁷⁶¹.

⁷⁵⁵ Sur ces points, cf. notamment Marie BOËTON, « Justice des mineurs aux Etats-Unis », *Études*, 2004/3 Tome 400, p. 331-339 ; Armand HAGE, *Le système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, « Les Essentiels de la civilisation anglo-saxonne », 2000.

⁷⁵⁶ *Thompson v. Oklahoma* (487 U.S. 815), 29 juin 1988.

⁷⁵⁷ Cette affaire jugea Kevin Stanford, accusé d'avoir violé puis assassiné une jeune employée au cours du braquage d'une station-service. Les faits se sont déroulés en 1981 ; Kevin Stanford était alors âgé de 17 ans.

⁷⁵⁸ *Stanford v. Kentucky* (492 U.S. 361), 26 juillet 1989.

⁷⁵⁹ Cette affaire, qui date de 1993, implique Christopher Simmons, accusé de meurtre avec préméditation, et âgé de 17 ans au moment des faits.

⁷⁶⁰ Sur les évolutions de la législation et les cas de jurisprudence, cf. notamment Nadia BERNAZ, « L'abolition de la peine de mort pour les mineurs aux États-Unis : Quelques remarques à propos de l'arrêt *Roper v. Simmons* du 1er mars 2005 », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 66, 2006, p. 437-448.

⁷⁶¹ Sur ce sujet, cf. notamment l'article de Johann MORRI, « La Cour Suprême des États-Unis met fin aux peines de perpétuité "automatiques" pour les mineurs délinquants », *La Revue des droits de l'homme*, CREDOF, 24 juillet 2012, disponible en ligne : <http://revdh.org/tag/attenuation-de-la-responsabilite-penale-des-mineurs/>. Jusqu'en 2005, 21 mineurs de 17 ans et un de 16 ans ont été condamnés à mort.

Toutes ces évolutions se sont faites notamment au regard de la Constitution, indépendamment des standards juridiques internationaux (du moins officiellement). En effet, les États-Unis sont les seuls, avec la Somalie, à ne pas avoir ratifié la Convention sur les droits de l'enfant de l'ONU (1990) qui interdit la peine capitale et la réclusion à perpétuité pour les moins de 18 ans. La justice pénale américaine se base donc sur des critères internes, et c'est en particulier en s'appuyant sur le huitième amendement, qui interdit les peines « cruelles et inhabituelles (« *cruel and unusual punishment* »), que la Cour suprême a démontré l'incompatibilité entre l'application de la peine de mort pour les mineurs et la Constitution. Ceci étant, dans un pays où la peine capitale est autorisée dans trente-deux des États fédérés, les délits graves impliquant des mineurs suscitent de vifs débats quant aux peines à appliquer, comme c'est le cas pour les tueries en milieu scolaire qui choquent fortement l'opinion publique. Ces dernières années, les auteurs de fusillade qui ont été interpellés par la police⁷⁶² ont fait l'objet de diverses condamnations, en fonction de la gravité des faits et des États dans lesquels ils ont été jugés. Ainsi, deux jeunes adolescents ont été condamnés par un tribunal de l'Arkansas à la peine maximale appliquée à des mineurs meurtriers, soit la réclusion jusqu'à leur majorité (21 ans), pour avoir occasionné la mort de cinq personnes et blessé dix autres lors de la fusillade de Jonesboro en mars 1998, alors qu'ils étaient âgés de 11 et 13 ans. Kip Kinkel a été condamné à 111 ans de réclusion sans possibilité de libération conditionnelle par un tribunal de l'Oregon pour avoir tué quatre personnes (ses parents et deux lycéens) et blessé vingt-cinq autres lors de la fusillade de Thurston High School en mai 1998, alors qu'il était âgé de 16 ans. Un adolescent est condamné par un tribunal de Floride à 28 ans de réclusion pour avoir tué l'un de ses professeurs et blessé trois de ses camarades lors de la fusillade de Lake Worth Middle School en mai 2000, alors qu'il était âgé de 13 ans. Grant Acord, un adolescent de 17 ans qui, en 2013, avait planifié une attaque à l'explosif dans son lycée, est accusé de tentative de meurtres aggravée et de six autres chefs

⁷⁶² Il est fréquent que les meurtriers trouvent eux-mêmes la mort à l'issue des fusillades, soit lors de l'assaut de la police, soit par suicide (c'est notamment le cas lors des fusillades du lycée Columbine, de l'Université Virginia Tech en 2007 qui fit 32 victimes, ou encore celle de l'école primaire de Sandy Hook en décembre 2012 où 26 personnes dont 20 enfants trouvèrent la mort).

d'inculpation (dont fabrication illégale d'explosifs) et va être jugé comme adulte par un tribunal de l'Oregon qui a fixé sa caution à 2 millions de dollars⁷⁶³.

Gus Van Sant évite toute accusation simpliste et manichéenne, et présente entre autres l'État nord-américain, sa culture et sa législation comme autant de facteurs potentiels au passage à l'acte meurtrier des adolescents. Le discours proposé par le film prend alors une dimension ouvertement politique – aspect que semble annoncer le titre-même du film. Gus Van Sant revendique en effet l'influence du moyen-métrage éponyme réalisé par le cinéaste anglais Alan Clarke⁷⁶⁴ qui prend pour sujet la violence en Irlande du Nord. Clarke file l'un après l'autre plusieurs tueurs anonymes progressant silencieusement dans un environnement urbain grisâtre et perpétrant une série de meurtres, sans qu'aucun motif ou mobile ne soit avancé. *L'Elephant* de Gus Van Sant reprend un certain nombre d'éléments propres au dispositif rigoureux mis en place par Alan Clarke, puisque les deux films reposent sur le suivi de trajectoires meurtrières, silencieuses et individuelles, filmées en une série de plans-séquences en travelling. Gus Van Sant atténue cependant l'âpreté de la mise en scène d'Alan Clarke en accentuant la fluidité des mouvements de caméra et en créant une atmosphère feutrée et douce dans laquelle il accueille les adolescents. Mais il s'agit toujours de montrer cet « *elephant in the room* » (« l'éléphant dans la pièce »), en référence à un proverbe anglais Gus auquel renvoient les titres des deux films. Ils invitent alors, l'un et l'autre, à réfléchir sur les origines et conséquences d'une violence sourde qui imprègne le quotidien ; et « l'éléphant » devient alors ce problème que les sociétés et leurs politiques feignent d'ignorer ou refusent d'affronter véritablement sous peine de remettre en question leurs fondements.

De fait, dans le film de Gus Van Sant, la critique la plus ouverte faite contre la société américaine concerne sa législation sur la vente et la possession d'armes à feu, posée comme l'une des causes possible au massacre et qui fait l'objet de violentes polémiques aux États-Unis (polémiques d'ailleurs systématiquement ravivées à chaque nouvelle fusillade). Dans *Elephant*, le cinéaste montre autant la facilité avec laquelle tout individu américain peut se procurer une arme que la dimension récréative que les jeunes prêtent à

⁷⁶³ Sur ces différentes affaires, cf. notamment : *A Columbine Site* [en ligne], disponible sur : <http://www.acolumbinesite.com>; « Les fusillades dans des écoles américaines », *Le Nouvel Observateur*, 22/03/2005 ; « Tuerie en milieu scolaire », *Wikipédia* [en ligne], dernière mise à jour le 10 mars 2015, disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Tuerie_en_milieu_scolaire.

⁷⁶⁴ *Elephant*, Alan CLARKE (Royaume-Uni, 1989).

ce type d'activité en l'associant à un univers vidéoludique. En effet, pour rendre compte de la fusillade, le cinéaste met en place un système de représentation emprunté aux jeux vidéo : lorsque les deux lycéens récapitulent le massacre à venir, Gus Van Sant fait intervenir des plans subjectifs évoquant les jeux de tir dits « *First Person Shooter* » (FPS – « jeu de tir à la première personne ») où, en termes cinématographiques, l'arme de l'avatar apparaît en amorce tandis que la caméra adopte le point de vue de l'avatar hors-champ, le joueur devant viser et atteindre des personnages qui entrent dans le cadre – soit les lycéens qui entrent dans la ligne de mire. L'aspect ludique est par ailleurs explicité par l'un des deux tueurs lorsqu'il lance à son ami : « Et le plus important, éclate-toi !⁷⁶⁵ ». Parallèlement, l'inconséquence et la banalité de l'achat d'armes apparaissent dans une scène qui nous présente les deux adolescents tranquillement installés dans leur chambre et à qui il suffit d'un *clic* pour commander des armes sur l'Internet et se les faire livrer à domicile sans qu'aucun contrôle ne soit effectué. Gus Van Sant soulève ainsi deux problèmes relatifs à la réglementation américaine : l'un concernant la vente d'armes sur l'internet, le second faisant référence au port d'arme⁷⁶⁶. La possession d'armes à feu est autorisée par la Constitution américaine, en vertu du deuxième amendement, ratifié en 1791 : « Une milice bien organisée étant nécessaire à la sécurité d'un État libre, le droit qu'a le peuple de détenir et de porter des armes ne sera pas transgressé ». Plusieurs lois fédérales viennent cependant restreindre cet amendement afin de permettre un contrôle de la fabrication et de la circulation des armes à feu. C'est notamment le cas du « *Gun Control Act* », mis en place en 1968, qui interdit la vente par correspondance d'armes entre différents États et refuse le port d'armes à certains individus (personnes jugées ou en cours de jugement, étrangers en situation irrégulière, dealers, etc.), ou de la loi Brady, votée en 1994, qui impose un contrôle des antécédents psychiatriques et judiciaires lors de l'achat d'une arme neuve. La réglementation peut toutefois varier d'un État à l'autre ; certains, tels l'Illinois, l'Oklahoma ou le Texas, interdisent le port d'armes à feu en public, d'autres la vente aux mineurs, etc. Néanmoins, les armes à feu demeurent très difficiles à limiter et à contrôler dans un pays où elles font partie intégrante de la culture⁷⁶⁷ et où les *lobbies* demeurent extrêmement influents, en particulier la NRA (*National Rifle*

⁷⁶⁵ Notre traduction de : « *Most importantly, have fun, man* ».

⁷⁶⁶ Ces questions sont par ailleurs au centre du documentaire de Michael MOORE, *Bowling For Columbine* (États-Unis, 2002).

⁷⁶⁷ Il suffit d'observer les dernières défaites de Barak Obama face notamment aux parlementaires républicains lorsqu'il a tenté de renforcer la législation sur les armes à feu.

Association), qui s'oppose au renforcement des lois sur la vente et le port d'armes. Par ailleurs, le contrôle de l'accessibilité des armes est rendu difficile par l'absence de réglementation de la vente en ligne, comme l'ont encore prouvé dernièrement les débats liés au réseau social *Instagram* : à l'origine conçu pour communiquer *via* des photos, il a vite été détourné pour servir de plateforme commerciale, en particulier la vente d'armes par correspondance. Enfin, le problème se pose quant à l'obtention et le port des armes pour les mineurs. Une quinzaine d'États ont adopté une loi rendant les parents responsables pénalement si leurs enfants ont accès et utilisent des armes à feu – ce qui n'est pas le cas notamment du Colorado (où a eu lieu le massacre de Columbine) qui autorise l'achat d'un fusil par des mineurs possédant un permis de chasse ou inscrits à un club de tir. Et là encore, de nouvelles pratiques et produits de consommation viennent largement contrebalancer ces restrictions, tel « *My first rifle* », un fusil multicolore conçu spécialement pour les enfants et vendu avec succès par la firme Keystone Sporting Arms⁷⁶⁸... C'est bien cette conception des armes comme jeux que dénonce Gus Van Sant dans *Elephant* en mettant en scène des adolescents jouant avec des armes réelles avec autant de nonchalance que s'il s'agissait de jeux vidéo. Certains commentateurs ont d'ailleurs vu le titre même du film comme une référence au Parti Républicain de George W. Bush, dont le logo n'est autre qu'un éléphant, ce qui vaudrait accusation implicite envers un gouvernement largement soutenu par la NRA⁷⁶⁹...

*

* *

Ainsi, tout au long de sa carrière, Gus Van Sant s'est attaché à interroger le rôle de la famille dans l'épanouissement et l'équilibre d'abord individuel, puis collectif et social, selon une perspective de plus en plus politisée. À partir d'*Elephant*, les parents valent pour

⁷⁶⁸ Cf. leur site officiel : <http://www.crickett.com/>. Ce « jouet » a d'ailleurs été au centre de vives polémiques suite au fait divers survenu en mai 2013 où un enfant de 5 ans a tué sa petite sœur en jouant avec son « premier fusil ».

⁷⁶⁹ Cf. notamment Loïg LE BIHAN, « *Elephant* dans l'œuvre de Gus Van Sant » », in « *Elephant* de Gus Van Sant », dossier pédagogique édité dans le cadre du dispositif « Lycéens au cinéma, Auvergne 2008/2009 » [en ligne], disponible sur : http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens08/elephant/img/elephant.pdf.

l'ensemble du monde adulte, et donc la relation parent-enfant n'est plus seulement abordée relativement à la construction individuelle mais en fonction de son rôle dans le développement, dans le devenir d'une société - la société étant bien la somme des individus qui la composent. Gus Van Sant a toujours filmé des marginaux, des personnages exclus de la société, et cela a toujours été l'occasion de remettre en question, en filigrane, les règles et le système de valeurs de la société. Dans *Elephant*, la société n'est plus critiquée par rapport à sa marge mais par rapport à sa norme, bousculée de l'intérieur. Elle est ici reproduite à l'échelle du lycée, et elle devient l'éléphant qui donne son titre au film, que le cinéaste explique ainsi : « L'interprétation que j'aime, c'est d'y voir l'éléphant du système, l'ensemble des causes qui ont entraîné le massacre, tout ce que le conformisme peut engendrer, ses conséquences, l'impact des parents sur les enfants, les premiers voulant que les seconds arrivent à quelque chose : s'ils n'y arrivent pas, ils n'ont plus qu'à se tuer. C'est comme un gigantesque système grisâtre très oppressif, mais d'une manière invisible, et là réside le problème⁷⁷⁰ ».

Mais quelle que soit la portée du discours, la famille, chez Gus Van Sant, est toujours envisagée d'une manière que l'on pourrait considérer comme traditionnelle, en fonction du rôle qu'elle est censée assurer. Elle apparaît comme une base, un cadre salubre, voire salvateur, offrant des repères à partir desquels l'individu peut s'orienter, quitte à bifurquer. Toutefois, cette structure est souple. En effet, le modèle, ou plutôt les modèles proposés par le cinéaste sont loin de se réduire à la cellule classique « un père et une mère », puisqu'elle peut intégrer aussi bien la monoparentalité ou le principe d'une famille de substitution qui peut parfaitement être composée d'individus de même sexe.

Enfin, si la plupart des personnages vansantiens souffrent d'une famille absente ou dysfonctionnelle, on pourrait établir un parallèle avec le cinéaste lui-même. Non pas, bien sûr, pour évoquer sa situation personnelle, mais sa position au sein du cinéma et la façon dont le cinéaste se situe par rapport à son histoire. En effet, la question des origines, si problématique chez l'ensemble des personnages vansantiens, peut être envisagée pour considérer l'œuvre du cinéaste, mais selon une dynamique inverse, c'est-à-dire selon une dynamique positive. L'œuvre de Gus Van Sant est marquée par l'hybridité, qui s'explique notamment par le fourmillement d'influences qui cohabitent (et varient) au sein de ses

⁷⁷⁰ Entretien avec Michel CIEUTAT, « Un gigantesque système oppressif », *Positif*, novembre 2003, n° 513, p. 23.

films. Son cinéma est en effet habité par toute une mémoire cinématographique, des films de Hitchcock à ceux de Jean Genet en passant par John Cassavetes, et c'est précisément la connaissance, la reconnaissance de ces racines, celles qui manquent tant à ses personnages, qui permet au cinéaste de se construire, film après film, une identité propre, riche et stable, à la fois fidèle à ses origines et émancipée.

***Kramer contre Kramer*⁷⁷¹ : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970**

Christophe CHAMBOST

*Maître de conférences en études anglophones
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3*

Parler du divorce et de ses conséquences dans un ouvrage sur la représentation de la famille au cinéma peut sembler paradoxal de prime abord. En effet, il existe dans le démariage une dynamique destructrice allant à l'encontre de celle nécessaire à la fondation d'un foyer. Il est ainsi révélateur qu'un ouvrage sur les « portraits de famille » au cinéma passe sous silence la notion de divorce, vraisemblablement considérée comme limite non incluse à l'idée d'union familiale⁷⁷². Pour autant, l'ouvrage aborde la question de la désagrégation de foyers frappés par le sort. La mort semblerait alors faire partie des épreuves subies par la famille, à l'inverse d'une séparation décrétée par un juge. Cette dernière tendrait donc à dénouer la trame des destinées communes de manière plus radicale encore que les Parques, qui elles, n'empêchent pas le resserrement des liens familiaux lors d'un deuil partagé. On est en droit de penser que la mort, de par le pathos qu'elle dégage, est un sujet plus vendeur que le divorce qui, lui, aurait plutôt tendance à faire ressurgir tous les maux et bassesses liés à une vie de couple devenue irrespirable. Il n'est pas anodin que bien des films ayant plus ou moins trait au divorce soient des comédies ou des comédies dramatiques plutôt que de poignants mélodrames.

Cette assertion a ses limites, et le cinéma ou la littérature ne font pas du divorce un sujet forcément tabou ou édulcoré, que ce soit en France ou Outre-Atlantique. À en croire Kimberley Freeman, le divorce serait même devenu une spécificité étatsunienne au cours du 20^{ème} siècle⁷⁷³. En parcourant l'histoire juridique des Etats-Unis, Mary Ann Glendon

⁷⁷¹ *Kramer vs. Kramer*, Robert BENTON (Etats-Unis, 1978).

⁷⁷² Marion POIRSON-DECHONNE dir., « Portraits de famille », *Cinémaction*, n° 132, Editions du Cerf, 2009.

⁷⁷³ Pour justifier son opinion, la critique fait aussi référence à Barbara Dafoe Whitehead qui, dans l'introduction de son ouvrage, pose le divorce comme étant une partie intégrante de l'*American way of life*. Kimberley FREEMAN, *Love American Style: Divorce and the American Novel, 1881-1976*, Routledge, 2003, p. 10.

souligne une forme de narcissisme de la nation qui s'est développée au cours de la seconde partie du 20^{ème} siècle, tandis que les cinquante Etats, les uns après les autres, rendaient le divorce moins culpabilisant et plus facile à obtenir⁷⁷⁴. La proposition peut sembler extrême, mais en se concentrant sur le cinéma étatsunien, il semblerait en effet que l'utilisation du divorce y soit plus récurrente que dans le cinéma français par exemple⁷⁷⁵. Il suffira pour l'heure de mentionner toutes les comédies du remariage typiques de l'âge d'or hollywoodien⁷⁷⁶ où le divorce plane au-dessus de nombre d'intrigues sentimentales. Plus explicitement encore, les frères Coen ne faisaient-ils pas dernièrement du divorce l'arme principale des personnages mercenaires de *Intolérable Cruauté*⁷⁷⁷ ? On remarquera ici que les exemples utilisés sont des comédies, ce qui tend bien à prouver la volonté récurrente des scénaristes de rendre un sujet douloureux moins déprimant. L'intention est louable, mais cette étude ayant pour but d'observer les représentations réalistes du divorce à l'écran, nous nous concentrerons donc plutôt sur le drame qu'est *Kramer contre Kramer*⁷⁷⁸.

A partir des recherches du Professeur Asimow⁷⁷⁹, un rapide survol historique de la production hollywoodienne des films sur le divorce nous permettra de mieux voir en quoi la réalisation de *Kramer contre Kramer* dépend à la fois de l'évolution des codes cinématographiques et du droit civil de chacun des Etats. Puis, la représentation du divorce dans ce film sera étudiée plus en détails. Et plus que certaines distorsions de la justice mises en scène, il apparaîtra que c'est finalement l'image de la famille véhiculée par la fiction qui a suscité le courroux d'une partie de la critique.

⁷⁷⁴ Mary Ann GLENDON, *Abortion and Divorce in Western Law: American Failures, European Challenges*, Harvard University Press, 1987.

⁷⁷⁵ Une étude comparative sur ce sujet serait fort utile, mais elle n'existe malheureusement pas à notre connaissance.

⁷⁷⁶ Pour une étude plus détaillée de ces comédies hollywoodiennes, on se reportera à : Stanley CAVELL, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, 1993.

⁷⁷⁷ *Intolérable Cruauté*, Joel COEN (Etats-Unis, 2003).

⁷⁷⁸ *Kramer vs. Kramer*, Robert BENTON (Etats-Unis, 1978).

⁷⁷⁹ Michael ASIMOW, "Divorce in the Movies : from the Hays Code to *Kramer vs. Kramer*", *Social Science Research Network Electronic Paper Collection*: http://papers.ssrn.com/paper.taf?abstract_id=214869

Le divorce à l'écran hollywoodien : du cinéma muet à nos jours

Dans son étude sur la représentation du divorce au cinéma, Michael Asimow insiste sur le rôle prépondérant du *Motion Production Code* mis en place par William H. Hays, directeur de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), à l'intérieur même du système des studios hollywoodiens. Ébauché dès 1927 par le *Studio Relations Committee* (SRC), le célèbre *Hays Code* vit le jour en 1930. Il fut strictement appliqué à partir de 1934 et jusqu'en 1968, avec cependant un relâchement certain dans la rigueur de son application dès les années 1950. Ce code est connu pour le contrôle qu'il imposa sur la nature morale des films alors réalisés. Michael Asimow rappelle cependant que si ce code fut mis en place par Hollywood elle-même, c'était surtout dans le but d'empêcher une censure extérieure à l'industrie du cinéma, provenant du gouvernement, des Etats ou des villes dans lesquelles les films étaient projetés⁷⁸⁰.

Dès 1927, William Hays mit en place une liste de sujets proscrits et à éviter (*don'ts and be carefuls*) pour rassurer le gouvernement et satisfaire différents groupes de pression, les plus radicaux étant des groupes religieux fondamentalistes. C'est en 1934, lorsque Hays nomma Joseph Breen à la tête de la *Production Code Administration* (PCA) que la rigueur morale modifia profondément la teneur des films tournés aux Etats-Unis. Cette année-là fut donc une année charnière dans le cinéma hollywoodien où les nouvelles règles s'opposaient directement à la représentation du divorce à l'écran, la famille étant considérée comme l'un des piliers de la nation.

À l'aube de l'histoire du cinéma, le divorce était un sujet récurrent, Ira Lurvey et Selise Eiseman ne recensant pas moins de 170 films muets traitant du divorce entre 1911 et 1920⁷⁸¹. Certains de ces films abordent les thématiques liées à la famille sous l'angle du mélodrame : *The Golden Chance*⁷⁸² traite ainsi de meurtre et de remariage, tandis que *Lulu Cendrillon*⁷⁸³ aborde le thème de la polygamie⁷⁸⁴. Mais la majorité des films sur le divorce

⁷⁸⁰ Ce n'est en effet qu'en 1952 que la Cours Suprême fédérale reconnut officiellement le droit à la liberté de parole pour l'industrie cinématographique. Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸¹ Ira LURVEY et Selise EISEMAN, "Divorce Goes to the Movies", *University of San Francisco Law Review*, Vol. 30, n° 4, 1996, p. 1210.

⁷⁸² *The Golden Chance*, Cecil B. De MILLE (Etats-Unis, 1916).

⁷⁸³ *Miss Lulu Bett*, William C. De MILLE (Etats-Unis, 1921).

est alors constituée de comédies prenant pour cible les hautes sphères de la société, que ce soit dans *Comédiennes*⁷⁸⁵ ou dans ce que les critiques appellent la trilogie des comédies du divorce de Cecil B. DeMille⁷⁸⁶. Les premières recommandations quant à la morale à respecter auront beau voir le jour en 1927 (parallèlement à la naissance du cinéma parlant), Hollywood intensifiera néanmoins sa production de films ayant trait au divorce au début des années 1930. Reprenant les chiffres de l'*American Film Institute*, Michael Asimow dénombre jusqu'à quatre-vingt-dix-huit films sur le divorce entre 1931 et 1933⁷⁸⁷. Si les comédies restent nombreuses (*La blonde platine*⁷⁸⁸), bien des films utilisent les dialogues afin de souligner l'aspect dramatique d'un divorce (*Héritage*⁷⁸⁹) ou les problèmes liés à la garde d'un enfant (*Divorce in the Family*⁷⁹⁰).

Les choses vont donc radicalement changer en 1934 avec l'application stricte du code Hays qui requiert de porter une attention toute particulière à l'institution du mariage. Le divorce devient alors un thème tabou qu'il convient d'éviter tant que faire se peut. Et si les comédies romantiques et loufoques (*screwball comedies*) qui abondent pendant l'âge d'or d'Hollywood évoquent le divorce, ce dernier est toujours soit évité, soit réparé par le remariage⁷⁹¹. Dans les films aux sujets plus sérieux, les scénaristes évitent également la possibilité du divorce quand elle peut être remplacée par l'invalidation du mariage (*Le grand mensonge*⁷⁹²) ou par l'homicide (*Le procès Paradine*⁷⁹³). Comme le remarque Michael Asimow, les mariages malheureux se concluent alors plus souvent par la mort que par le divorce⁷⁹⁴. Le critique remarque cependant que le divorce n'en demeure pas moins utilisé lorsqu'aucune autre solution ne paraît crédible, mais la détresse qu'il

⁷⁸⁴ Pour plus de détails sur ces films, voir la critique : Laura HORAK, "Don't Change Your Husband with The Golden Chance and Why Change Your Wife ? with Miss Lulu Bett", *The Moving Image*, Vol. 8, n° 2, fall 2008, p. 98-102.

⁷⁸⁵ *The Marriage Circle*, Ernst LUBITSCH (Etats-Unis, 1924).

⁷⁸⁶ *Old Wives for New/L'échange* (E.-U., 1918), *Don't Change Your Husband/Après la pluie, le beau temps* (E.-U., 1919) et *Why Change Your Wife/L'échange ?* (E.-U., 1920). Remarquons ici que deux des trois films ont le même titre en français.

⁷⁸⁷ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸⁸ *Platinum Blonde*, Frank CAPRA (Etats-Unis, 1931).

⁷⁸⁹ *A Bill of Divorcement*, George CUKOR (Etats-Unis, 1932).

⁷⁹⁰ *Divorce in the Family*, Charles REISNER (Etats-Unis, 1932).

⁷⁹¹ Nous prendrons simplement comme exemple de divorce évité de justesse *Adam's Rib/Madame Porte la Culotte*, George CUKOR (Etats-Unis, 1949), et comme exemple de remariage *The Philadelphia Story/Indiscrétions*, George CUKOR (Etats-Unis, 1940).

⁷⁹² *The Great Lie*, Edmund GOULDING (Etats-Unis, 1941).

⁷⁹³ *The Paradine Case*, Alfred HITCHCOCK (Etats-Unis, 1947).

⁷⁹⁴ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 32.

implique alors prouve bien à quel point il est nocif et regrettable, comme en atteste *Stella Dallas*⁷⁹⁵.

On pourrait penser que 1968 implique un autre changement radical pour les films traitant de divorce, le code Hays remplacé par un système de classification des films bien moins strict mis en place par la *Motion Picture Association of America* (MPAA), mais la transformation ne fut pas aussi marquée. En effet, non seulement le code Hays s'était-il déjà assoupli avant de disparaître, mais surtout, Hollywood préféra-t-elle globalement profiter de sa liberté retrouvée pour donner naissance à des projets favorisant les déchainements de violence plutôt que l'introspection.

Si un changement s'est bel et bien produit dans la nature des films traitant du démariage à la fin des années 1970, il semble être plutôt dû aux modifications successives du code de la famille concernant le divorce dans tous les Etats (à commencer par la Californie en 1969). En effet, selon ces nouveaux statuts, la faute de l'un des époux cessa d'être la raison nécessaire au démariage, et la notion de désunion irrémédiable (*irretrievable breakdown*) devint suffisante pour demander le divorce sans faute (*no-fault divorce*)⁷⁹⁶. C'est ainsi qu'au cours des années 1970, les scénaristes vont réinjecter cette donnée sociale incontournable, le nombre de désunions ayant doublé aux Etats-Unis entre 1965 et 1975⁷⁹⁷. Ainsi dans nombre de films de cette période, si le divorce n'est pas l'élément essentiel de l'intrigue, il constitue néanmoins une donnée bien présente influant sur l'intrigue (*Manhattan*⁷⁹⁸). Et lorsqu'il vient à jouer le rôle principal dans des productions hollywoodiennes majeures, des œuvres comme *Kramer contre Kramer* peuvent alors prétendre à l'appellation de « films classiques et réalistes sur le divorce⁷⁹⁹ ».

L'évolution de la société américaine dans les années 1970 ayant été chaotique, il a peut-être fallu un certain temps pour que des œuvres majeures sur le divorce voient le jour. La confusion sociale de l'époque était en effet doublée d'une confusion ontologique plus

⁷⁹⁵ *Stella Dallas*, King VIDOR (Etats-Unis, 1937).

⁷⁹⁶ Un à un, les cinquante Etats vont tous adopter le divorce sans faute, le dernier Etat étant le Dakota du Sud, en 1985. Jacques-Michel GROSSEN, « Mariages au choix ? À propos du *covenant marriage* du droit louisianais », p. 305 in *Liber Amicorum Marie Thérèse Maulders-Klein, Droit comparé des personnes et de la famille*, Jacqueline POUSSON-PETIT dir., Bruylant, 1998.

⁷⁹⁷ Thomas DEEGAN, "No-Fault Divorce in Films: Hollywood's Changing Morality", *Cinéaste*. Vol. 15, n° 2, 1986, p. 25.

⁷⁹⁸ *Manhattan*, Woody ALLEN (Etats-Unis, 1979).

⁷⁹⁹ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 39.

profonde encore. Ainsi, l'apparition du divorce sans faute n'était-elle que la manifestation concrète d'un changement radical dans la prise en compte de valeurs fondamentales structurant la société. Jusqu'alors, le mariage représentait le terreau sur lequel devait s'épanouir la famille, et ce quoiqu'il arrive et quels que soient les sentiments des époux l'un pour l'autre. Et tandis que la contreculture fleurissait dans la nation, le mariage était de plus en plus souvent considéré comme une union servant à atteindre l'amour et le bonheur pour deux conjoints unis pour le meilleur, mais pas forcément pour le pire. Car si des différences irréconciliables surgissaient, alors le divorce devenait une solution tout à fait acceptable. Thomas Deegan remarque que Hollywood a mis un certain temps pour prendre cette nouvelle donnée en compte, et que jusqu'à la fin des années 1970, les films sur le divorce ont continué à brosser des portraits de familles brisées par la faute plus ou moins conséquente de l'un des époux⁸⁰⁰. Dans *L'usure du temps*⁸⁰¹, c'est le père qui est considéré comme fautif, dans *Kramer contre Kramer*, l'épouse est certainement décrite moins favorablement que le mari, et dans le téléfilm *A Question of Love*⁸⁰², c'est la mère lesbienne qui est vue comme blâmable par la cour alors que les spectateurs constatent l'injustice qui lui est faite par un ex-mari dont l'étroitesse d'esprit est critiquable. Thomas Deegan affirme alors qu'il faudra attendre les années 1980 pour voir des films ne cherchant pas à trouver un coupable et respectant ainsi l'esprit même du divorce sans faute. On peut cependant remarquer que le critique prend pour exemple *Soleil d'automne*⁸⁰³ en décrivant le mari infidèle comme un être courageux et responsable⁸⁰⁴, alors que, pour le même film, Michael Asimow insiste, lui, sur la compassion que le public ressent pour l'épouse délaissée⁸⁰⁵... L'un n'empêche pas l'autre bien sûr, et l'ambivalence des sentiments ressentis constitue même la richesse du film⁸⁰⁶. Il n'en reste pas moins vrai que pour ces films au scénario évitant les clichés grossiers, la vérité demeure une question de perception.

Qu'ils affichent plus ou moins ouvertement un biais pour l'une ou l'autre des parties, ces films sur le divorce mettent en scène des situations dramatiques sans fard et souvent sans

⁸⁰⁰ Thomas DEEGAN, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰¹ *Shoot the Moon*, Alan PARKER (Etats-Unis, 1982).

⁸⁰² *A Question of Love*, Jerry THORPE (Etats-Unis, 1978).

⁸⁰³ *Twice in a Lifetime*, Bud YORKIN (Etats-Unis, 1985).

⁸⁰⁴ Thomas DEEGAN, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰⁵ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁰⁶ Une telle remarque peut s'appliquer également à *Kramer contre Kramer*, comme nous le verrons plus en détails dans la troisième partie.

volonté d'éviter la gravité du sujet. Pour autant, les années 1970 et 1980 n'évacuent pas les comédies prenant le divorce pour thème principal, la plus féroce étant sans doute *La guerre des Rose*⁸⁰⁷. La situation n'a pas radicalement changé lors des deux dernières décennies : drames, comédies dramatiques et pures comédies continuent à utiliser le divorce pour nous émouvoir ou nous distraire. Il semblerait cependant que dernièrement, Hollywood préfère le rire aux larmes. En effet, la production Hollywoodienne de ces dernières années tendrait à montrer que le nombre de comédies et de comédies dramatiques surpasse aisément le nombre de films où la gravité du sujet n'est jamais allégée par quelques notes comiques⁸⁰⁸.

La force d'un film tel *Kramer contre Kramer* provient justement du refus de Robert Benton de s'éparpiller dans des intrigues secondaires diluant le propos du film. Cette force est peut-être aussi sa faiblesse car en agissant de la sorte, le réalisateur/scénariste prête le flanc à un pan de la critique qui lui reproche de s'occuper principalement de ce que ressent Ted Kramer et de faire fi de la rigueur procédurière concernant le problème de la garde des enfants dans un cas de divorce⁸⁰⁹.

Une représentation juridique inexacte dans *Kramer contre Kramer*

Même s'il a subi de violentes attaques d'une partie de la critique, *Kramer contre Kramer* a néanmoins remporté un grand succès public et le film reste de nos jours un modèle du genre. Une des raisons principales de cet engouement à la fin des années 1970

⁸⁰⁷ *The War of the Roses*, Danny De VITO (Etats-Unis, 1989).

⁸⁰⁸ A titre d'exemples de comédies, on mentionnera *Mrs Doubtfire/Madame Doubtfire*, Chris COLUMBUS (Etats-Unis, 1993), *The Parent Trap/À nous quatre*, Nancy MEYERS (Etats-Unis, 1998), *Intolérable Cruauté, Definitely, Maybe/Un jour, peut-être*, Adam BROOKS (Etats-Unis, 2008). Les comédies dramatiques sont nombreuses également, et l'on citera simplement *Le Divorce/Le Divorce*, James IVORY (Etats-Unis, 2003), et *The Squid and the Whale/Les Berkman se séparent*, Noah BAUMBACH (Etats-Unis, 2005). Il nous est par contre bien plus difficile de créer une liste de drames purs fondés sur le divorce. Jusqu'à preuve du contraire, seul *The Pursuit of Happyness (sic)/À la recherche du bonheur*, Gabriele MUCCINO (Etats-Unis, 2006), nous semble s'inscrire dans cette liste en construction.

⁸⁰⁹ Une attaque bien plus virulente est celle provenant de la critique « genrée » qui accuse le film de passer sous silence un aspect essentiel de l'histoire, à savoir le point de vue de Joanna Kramer. Ce point sera développé dans la troisième partie de notre analyse.

est que l'œuvre correspond parfaitement à son époque. Hormis son côté sombre qui s'inscrit dans le courant pessimiste des films du Nouvel Hollywood, le film de Robert Benton aborde un sujet sensible et d'actualité dans une société qui évolue et change son point de vue sur la désunion.

Dans les années 1970, l'idée de faillite du couple remplace celle de faute plus ou moins vite dans les mentalités et dans les codes civils des différents Etats. Si le spectateur reste bien plus près de Ted Kramer que de Joanna (qui n'apparaît que très peu à l'écran), il n'en reste pas moins vrai que l'épouse n'est pas vue comme seule responsable de l'échec de la relation du couple. Au contraire, lorsqu'il parle avec son patron, son avocat, ou surtout son enfant Billy, Ted souligne que son démariage provient d'une incompréhension profonde entre deux êtres qui n'aspirent plus aux mêmes choses. Il est d'ailleurs significatif que le film passe sous silence la prononciation du divorce des Kramer. Après le départ de Joanna, rien ne nous est montré des démarches juridiques alors en cours, et tout juste apprend-t-on lors des dépositions pour la garde de Billy (18 mois après la scène d'ouverture du film) que le divorce a dû être prononcé puisque les termes d'ex-époux et d'ex-épouse sont utilisés par les deux protagonistes. L'aspect juridique du divorce reste initialement hors-cadre, et c'est la question de la garde de l'enfant qui joue un rôle essentiel dans la seconde partie du film.

La rapidité avec laquelle la question du divorce est évacuée peut surprendre mais cela s'explique historiquement par l'acceptation grandissante de l'idée de divorce sans faute sur tout le territoire étatsunien⁸¹⁰. Les liens conjugaux peuvent désormais se délier plus facilement, et le réalisateur préfère porter toute son attention sur la question de la garde du petit Billy. C'est par l'intermédiaire de ce thème que *Kramer contre Kramer* émeut

⁸¹⁰ Dans leur analyse comparée du droit civil européen et américain, Bernard Dutoit et Vincent Chetail soulignent l'aspect kaléidoscopique du droit du divorce dans les cinquante Etats de la nation et dans le district de Columbia. Bernard DUTOIT et Vincent CHETAIL, *Le divorce en droit comparé, Vol. 2 : Amérique du Nord*, Droz, 2002, p. 11. L'année 1969 demeure une date importante dans la reconnaissance du divorce sans faute (l'Etat de Californie étant alors le premier à reconnaître ce type de divorce). Mais Denese Ashbaugh-Volksy et Pamela Monroe montrent que les germes de ces idées remontent même à une période antérieure, lorsque dès 1953, l'Oklahoma décida que la notion d'incompatibilité entre les époux était valable pour obtenir un divorce : Denese ASHBAUGH et Pamela MONROE, "The Effective Dates of No-Fault Divorce Laws in the 50 States", *Family Relations. Families and the Law*, Vol. 51, n° 4 (Oct. 2002), p. 323. Quel que soit leur état d'origine, les citoyens étaient donc habitués, en 1979, à voir des couples divorcer sans trop de déchirements (tant que la garde des enfants n'était pas abordée).

profondément son public. Le réalisateur transforme alors une histoire intime de famille en un film de procès qui privilégie les réactions émotionnelles à la justesse de la représentation juridique.

Comme nombre de films de procès, *Kramer contre Kramer* s'inspire d'une structure juridique existante pour construire une œuvre de fiction qui, pour être efficace, n'hésite pas à prendre des libertés par rapport à des procédures risquant de manquer d'éclat. D'éclats de voix notamment, car comme le remarque David Ray Papke, le film s'inscrit bien dans la veine spectaculaire des fictions qui dépeignent les hommes de loi comme des êtres excessifs et peu recommandables⁸¹¹. L'attitude des avocats des deux parties adverses et du juge Atkins n'est en effet pas représentative de ce qui est permis et de ce qui ne l'est pas dans un tribunal⁸¹². Mais il n'y a pas d'objection qui vaille lorsqu'un contre-interrogatoire musclé permet d'insister sur la nature dramatique de la question abordée ; certains critiques le conçoivent aisément⁸¹³, d'autres plus procéduriers, condamnent alors le film pour cette représentation erronée⁸¹⁴. *Kramer contre Kramer* est loin d'être la seule fiction à modifier la réalité, et il n'est que de prendre *Sam, je suis Sam*⁸¹⁵ ou *A question of Love*, deux autres films de procès concernant aussi une garde d'enfant, pour s'en convaincre⁸¹⁶.

Pour des raisons évidentes d'efficacité dramatique, Robert Benton a également choisi de limiter les interventions diverses qui auraient dû avoir lieu lors d'une modification de garde parentale. Ainsi, nulle part n'est-il fait mention de l'intervention d'un quelconque organisme social d'aide à l'enfance. De même, à aucun moment il n'est envisagé par les

⁸¹¹ David Ray Papke mentionne alors comme cas extrême de ce discrédit *And Justice for All/ Justice pour tous*, Norman JEWISON (Etats-Unis, 1979). Il cite également l'exemple de *The Verdict/ Verdict*, Sidney LUMET (Etats-Unis, 1982), où l'avocat joué par Paul Newman parvient à convaincre un jury de ne pas suivre la loi afin d'obtenir la justice. David Ray PAPKE, "Peace Between the Sexes: Law and Gender in Kramer vs. Kramer", *Faculty Publications, Marquette University Law School*, n° 480, 1996, <http://scholarship.law.marquette.edu/facpub/480>

⁸¹² David Ray PAPKE, *ibid.*, p. 1206.

⁸¹³ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹⁴ Leesa SYLYSKI, "I Am Sam: Competence on Trial", *Picturing Justice, the On-Line Journal of Law and Popular Culture*. July 22, 2003, p. 1, http://usf.usfca.edu/pj/iamsam_sylyski.htm

⁸¹⁵ *I am Sam*, Jessie NELSON (Etats-Unis, 2001).

⁸¹⁶ Dans *Sam, Je suis Sam*, Sam Dawson est une personne atteinte d'un handicap mental qui subit un contre-interrogatoire violent et complexe qui ne pourrait avoir lieu dans toute cour américaine. Leesa SYLYSKI, *op. cit.*, p. 2. Dans le très beau téléfilm *A Question of Love*, la modification de garde parentale donne lieu à un procès devant jury, ce qui est un cas de figure peu fréquent mais fort captivant et émouvant.

parents ou les avocats de trouver un compromis issu d'une négociation fructueuse. Pourtant le système de médiation familiale est né aux Etats-Unis dans ces années-là, et Irène Théry souligne l'importance de cette forme de justice alternative (*Alternative Dispute Resolution*) tout en montrant les limites⁸¹⁷. Quoiqu'il en soit, dans *Kramer contre Kramer*, cette possibilité pacifique et constructive n'est même pas évoquée.

Si le scénario passe sous silence des possibilités de solutions plus ou moins à l'amiable, il se fonde également sur un cas de figure peu probable. En effet, dans ce procès, le juge Atkins ne doit pas déterminer qui aura la garde d'un enfant alors qu'un couple se sépare, mais il doit revenir sur ce qui a été décidé au préalable lors du divorce des Kramer. Or la modification de la garde d'un enfant est loin d'aller de soi. En effet, afin de ne pas contrarier l'enfant plus que de nécessaire, les cours civiles américaines favorisent toujours la continuité de la garde tant qu'il n'y a pas eu d'événement majeur qui changerait radicalement et pour le pire la situation du foyer où se trouve l'enfant. Et la relative baisse de salaire qu'a subi Ted en changeant d'emploi est loin d'être une raison suffisante pour remettre en question l'équilibre que l'enfant a fini par trouver auprès de son père. En affirmant que, comme de coutume, la cour va sûrement privilégier la mère dans son verdict, le film mélange alors deux types d'affaires légales distinctes : l'attribution de la garde parentale et la modification de ladite garde. Si l'affirmation est recevable dans le premier cas, elle est loin d'aller de soi dans le second.

David Ray Papke trouve également à redire aux propos de John Shaunessy, l'avocat de Ted, qui déclare que le juge Atkins a finalement confié la garde de Billy à Joanna en suivant la doctrine du bas âge (*tender years doctrine*)⁸¹⁸. Ce principe légal met en avant l'importance des liens maternels et affirme qu'un tout jeune enfant doit être élevé par sa mère. Pour le critique en effet, cette doctrine n'a plus de raison d'être en 1979, puisqu'elle date du 19^{ème} siècle, et qu'elle a cessé d'exister à partir de la moitié du 20^{ème} siècle, tandis que se mettait en place la notion de l'intérêt de l'enfant (*the best interests of the child*). A l'en croire, la décision du juge serait donc problématique car anachronique. Michael Asimow est, lui, moins péremptoire : il reconnaît le déclin de la doctrine du bas âge dans les années 1970, mais il constate que, *de facto*, cette théorie est toujours très utilisée dans certains états du pays, dont celui de New York⁸¹⁹. L'assertion moins tranchée d'Asimow

⁸¹⁷ Irène THÉRY, *Le démariage : justice et vie privée*, Odile Jacob, 1993, p. 334.

⁸¹⁸ David Ray PAPKE, *op. cit.*, p. 1203.

⁸¹⁹ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 54.

est, qui plus est, étayée par les doutes émis par Robert E. Emery qui souligne le caractère vague de la notion d'intérêt de l'enfant⁸²⁰. En effet, les juges ne peuvent pas s'appuyer sur des textes de loi définissant clairement et une fois pour toutes ce qu'est cet intérêt de l'enfant. La sagesse du magistrat est donc mise à l'épreuve, sa subjectivité aussi. Lynn Wardle insiste également sur le grand pouvoir discrétionnaire confié aux juges aux affaires familiales, pouvoir d'autant plus sujet à caution qu'il n'y a pas de préparation spécialisée pour ce genre de poste aux Etats-Unis⁸²¹.

Toutes ces remarques tendent à prouver que la trame légale de *Kramer contre Kramer* n'est pas toujours forcément très convaincante. Mais plus qu'une cohérence étayée par des arguties fastidieuses, Robert Benton a cherché à construire une histoire fluide et captivante, et ce, même si cela doit parfois impliquer des assertions inexactes, mais fortes en teneur émotionnelle. Ainsi, à la fin du film, l'avocat de Ted Kramer, mentionne-t-il la possibilité de faire témoigner Billy si son client se pourvoit en appel. C'est là mal représenter le système judiciaire américain, puisque dans aucun état du pays, il n'est possible de faire quelque ajout au dossier lors d'un appel. Tout juste doit-on examiner à nouveau les éléments initialement soumis à la cour. Cette représentation erronée du système judiciaire américain est bien entendue relevée par les critiques férus de droit civil⁸²², mais le spectateur profane ne se doutera jamais de l'ineptie prononcée par l'homme de loi. Il remarquera par contre le regard atterré d'un père qui comprend brutalement que le seul moyen pour lui de conserver la garde de son fils chéri est de soumettre ce dernier à une épreuve dévastatrice et d'obtenir ainsi une victoire à la Pyrrhus.

C'est en effet au niveau familial, et non juridique, que se situe le cœur de l'intrigue. Bien sûr la justice joue un rôle important dans ce drame, car elle est présente pour modifier ou valider le fonctionnement d'une famille dont la relativement nouvelle monoparentalité a paradoxalement permis l'épanouissement de l'amour entre un père et son fils. Mais même

⁸²⁰ Robert E. EMERY, *Marriage, Divorce, and Children's Adjustment. Developmental Clinical Psychology and Psychiatry*, vol. 14, Sage Publications, 1988, p. 128-129.

⁸²¹ Lynn WARDLE, "Liberty, Equality and the Quest for Family Justice in the United States", p. 211 in *Familles et justice : justice civile et évolution du contentieux familial en droit comparé*, Marie-Thérèse MEULDERS-KLEIN dir., Bruylant, 1997.

Remarquons qu'en reprenant des propos de Jean Carbonnier de 1962, Irène Théry met elle aussi en évidence la subjectivité de la notion d'intérêt de l'enfant dans le système judiciaire français. Irène THÉRY, *op. cit.*, p. 146.

⁸²² Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 55. Ou David Ray PAPKE, *op. cit.*, p. 1202.

les rares critiques formulant quelques bémols à l'égard du contenu juridique du film lui reconnaissent ses grandes qualités et son efficacité fictionnelles⁸²³.

A l'inverse, le contenu émotionnel de l'œuvre a déclenché une polémique virulente en ce qui concerne la façon dont la relation de couple, et plus généralement la relation homme/femme, est représentée. Il faut admettre que de prendre le divorce et la garde des enfants comme sujet de fiction peut difficilement laisser indifférent : le public n'est peut-être pas forcément à même de saisir le fonctionnement de la justice, mais il lui est toujours possible de s'investir dans ce que ressentent femmes et hommes lors de ces épreuves douloureuses. Cette implication intense explique la violence de certains propos sur la représentation « genrée » du divorce dans *Kramer contre Kramer*.

La primauté problématique du patriarcat dans *Kramer contre Kramer*

En 1980 pour *Kramer contre Kramer*, Dustin Hoffman remporta l'oscar du meilleur acteur (*best actor in a leading role*), et Meryl Streep reçut l'oscar de la meilleure actrice dans un second rôle (*best actress in a supporting role*). L'appellation américaine est on ne peut plus claire : le personnage joué par l'actrice est fondamentalement conçu dans le but principal de mettre en valeur (*to support*) la primauté conférée au rôle masculin. Une telle assertion peut paraître péremptoire, mais personne ne niera le caractère central de la relation père/fils dans un film dont le point de départ est la disparition de la figure maternelle.

Le film s'ouvre certes sur un gros plan de Joanna qui déclare son amour à son fils Billy, mais les scénaristes vont ensuite mettre en valeur le point de vue paternel dans ce drame familial. Le caractère intimiste réussi de nombreuses scènes ainsi que le talent de tous les acteurs ont permis au film de connaître le succès que l'on sait. Une grande partie de la critique reconnaît les qualités du film ainsi que la justesse des relations mises en scène. Michael Asimow considère *Kramer contre Kramer* comme un grand film classique

⁸²³ Michael Asimow parle de *Kramer contre Kramer* comme d'un grand classique qui fera date dans la production hollywoodienne. Michael ASIMOW, *ibid.*, p. 62. Sans être aussi enthousiaste, David Ray Papke reconnaît lui aussi les qualités du film, et il nomme la première partie de son article : « inexactitudes légales à dessein ». David Ray PAPKE, *ibid.*, p. 1200.

réaliste⁸²⁴, David Ray Papke note les anomalies juridiques et les tensions relationnelles mais il conclut sur l'art d'être parent et sur la paix entre les sexes⁸²⁵, et David Bordwell, lui, insiste sur l'évolution positive de personnages initialement imparfaits⁸²⁶. Les scénaristes parviennent en effet à retranscrire comment les ex-époux Kramer dépassent la perte émotionnelle liée à la séparation. Pour les deux personnages, cette séparation est une façon de faire face à ce qui constitue profondément leur identité. Dans son étude sur le divorce, Robert E. Emery remarque en effet l'extrême importance du doute ontologique qui saisit tout individu divorcé⁸²⁷. On voit ainsi Ted Kramer qui, au début du film, se raccroche désespérément au rôle stéréotypé et désormais caduc du père considéré uniquement dans sa fonction de soutien (financier) de famille⁸²⁸. Si cette fonction est nécessaire, elle devient insuffisante, et il lui faudra apprendre à répondre aux attentes affectives de son fils Billy. De même Joanna ressent initialement un grand vide existentiel provoqué par les contraintes familiales qui l'étouffent. Elle parviendra, elle aussi, à (re)construire sa personnalité, sans pour autant que les spectateurs n'assistent à son évolution.

Les critiques les plus enclins à louer les qualités du film soulignent donc que la relation père/fils mise en scène n'implique pas pour autant une diabolisation du rôle maternel⁸²⁹. Et en effet, l'ouverture du film nous montre avec une économie de moyen remarquable comment la vie de famille de Joanna est devenue insupportable. Celle-ci a beau affirmer son amour pour Billy, elle suffoque dans cette existence semblable à une prison. La performance d'actrice de Meryl Streep est mémorable, mais on peut aussi constater que le choix des livres visibles dans sa bibliothèque n'est pas anodin. Alors qu'elle prépare sa valise, on aperçoit en effet trois ouvrages qui résument parfaitement le sentiment d'aliénation qu'elle ressent et le dilemme auquel elle doit face faire : *The Woman in White* de Wilkie Collins et *The Awakening* de Kate Chopin proposent ainsi deux destins féminins tragiques : l'enfermement et la folie, ou la fuite par la noyade. Quant au troisième livre,

⁸²⁴ Michael ASIMOW, *ibid.*, p. 39.

⁸²⁵ David Ray PAPKE, *op. cit.*, p. 1208.

⁸²⁶ David BORDWELL, *The Way Hollywood Tells it. Story and Style in Modern Movies*, Univ. of California Press, 2006, p. 32.

⁸²⁷ Robert E. EMERY, *op. cit.*, p. 106.

⁸²⁸ Ted répète ainsi à l'entendre que sa tâche est de rapporter de la nourriture au foyer, et ce grâce à son labeur.

⁸²⁹ Michael ASIMOW, *op. cit.*, p. 44.

Marry Me de John Updike, il pose le divorce comme solution possible aux problèmes de couples.

Mais bien sûr, le film se concentre sur l'évolution difficile mais positive des relations entre Ted et son fils Billy. C'est bien malgré lui que Ted Kramer va découvrir la complexité de l'art d'être parent, mais ces épreuves vont surtout lui permettre d'accéder à toute une palette de sentiments dont il n'avait jamais auparavant soupçonné l'existence ni la profondeur. John Belton parle même de rédemption pour Ted Kramer dont le nouvel engagement paternel le sauve d'une vie carriériste et égocentrique⁸³⁰. Plus globalement, dans un chapitre intitulé « La restauration du père », Robin Wood constate qu'au tournant des années 1970, le cinéma américain redore le blason de la figure paternelle, les pères étant alors régulièrement dépeints comme des êtres réfléchis à même de remplir le rôle maternel de façon plus satisfaisante encore que ne le peuvent les femmes, ces dernières apparaissant à l'écran comme des êtres « irresponsables⁸³¹ ».

Dans son étude sur le déclin et le renouveau de la famille américaine à l'écran des années 1970 aux années 1990, Emmanuel Levy recense pas moins de six cycles présentant chacun une image différente de la famille américaine. Le critique constate l'existence d'un décalage entre l'évolution de la société et sa représentation à Hollywood. Il mentionne ainsi que l'apparition du divorce sans faute au début des années 1970 va se retrouver à l'écran une dizaine d'années plus tard dans toute une série de films dépeignant des conflits familiaux, et il inclut bien évidemment *Kramer contre Kramer* dans ce cycle⁸³². Un trait

⁸³⁰ John BELTON, *American Cinema, American Culture*, McGraw Hill, 1990, p. 387. Au tout début du film, on voit Ted se réjouir du suicide de l'un de ses collègues, la mort de ce dernier impliquant une possible promotion en ce qui le concerne.

⁸³¹ Robin WOOD, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, 2003, p. 153. Et Robin Wood de citer comme exemple *Kramer contre Kramer*, mais encore *Ordinary People/Des gens comme les autres*, Robert REDFORD (Etats-Unis, 1980), *Author !Author !/Avec les compliments de l'auteur*, Arthur HILLER (Etats-Unis, 1982), ou *Mr. Mom/Mister Mom. Profession : père au foyer*, Stan DRAGOTI (Etats-Unis, 1983).

⁸³² Emmanuel Levy mentionne également *Des gens comme les autres, On Golden Pond/La maison du lac*, Mark RYDELL (Etats-Unis, 1981), *L'usure du temps, Terms of Endearment/Tendres passions*, James L. BROOKS (Etats-Unis, 1983), *Country/Les moissons de la colère*, Richard PEARCE (Etats-Unis, 1984), *Places in the Heart/Les saisons du cœur*, Robert BENTON (Etats-Unis, 1984), et *Soleil d'automne*. Emmanuel LEVY, "The American Dream of Family in Films: from Decline to Comeback", *Journal of Comparative Family Studies. The American Dream of Family: Ideals and Changing Realities*, Vol. 22, n° 2, Summer/été 1991, p. 187-204.

récurrent de ces films est que le danger mettant en péril la stabilité familiale provient de l'intérieur même du couple. Bien souvent, c'est la mère qui est à l'origine de la crise du couple, et il faut qu'elle parte pour que les choses s'améliorent⁸³³. À l'inverse, quelques années plus tard, la source du danger remettant en cause l'harmonie de la famille sera extérieure à celle-ci⁸³⁴. Et en insistant sur la nécessité de rester uni dans l'adversité, Hollywood ne fera que mettre en image les idées conservatrices d'une Amérique victorieuse, sous la présidence de Ronald Reagan⁸³⁵.

Kramer contre Kramer participe bien de la réaffirmation du pouvoir paternel, mais le film ne semble cependant pas véhiculer l'assurance et l'optimisme de l'ère reaganienne à venir. La famille décrite par Robert Benton est loin de faire partie de l'Amérique des gagnants mise en scène de manière quasi-industrielle par Hollywood au milieu des années 1980. De par les douloureuses épreuves que les Kramer traversent, le film se rapprocherait plutôt des œuvres décrivant l'Amérique des perdants dans le Nouvel Hollywood des années 1970. À la différence majeure cependant que Ted Kramer nous apparaît comme gagnant quand bien même le juge en a décidé autrement. *Kramer contre Kramer* peut en effet être vu comme une sorte de récit d'initiation grâce à des scènes qui se font écho, alors que le film progresse. Robert Benton nous montre ainsi l'évolution de Ted qui passe du statut de soutien de famille absent à celui de père aimant et omniprésent. Le meilleur exemple est bien sûr l'apprentissage difficile mais réussi de la préparation du pain perdu (*French toasts*). À l'échec cuisant initial correspond le dernier petit déjeuner où le père et le fils s'entendent à merveille dans l'exécution des tâches culinaires. Le réalisateur souligne aussi l'entente du père et du fils en ponctuant le film de scénettes souvent muettes où les deux protagonistes agissent de pair dans ce qui ressemble fort à un rituel fédérateur⁸³⁶. La réorganisation de la structure familiale avec le remplacement de la mère par le père semble être définitivement atteinte lorsqu'un soir, au milieu du film, Ted discute avec Billy avant que ce dernier ne s'endorme. Le ton est celui de la confiance et le père reconnaît ses torts en tant qu'époux, puis il laisse Billy non sans avoir prononcé les

⁸³³ Emmanuel LEVY, *ibid.*, p. 196.

⁸³⁴ Le meilleur exemple de ce type de film demeure *Fatal Attraction/Liaison fatale*, Adrian LYNE (Etats-Unis, 1987) où le couple décide de rester uni et de lutter contre la menace réelle que représente la maîtresse du mari.

⁸³⁵ Emmanuel LEVY, *op. cit.*, p. 201.

⁸³⁶ On voit ainsi les deux protagonistes aller aux toilettes l'un après l'autre à leur réveil. On constate également qu'ils prennent leur petit déjeuner de manière similaire, chacun lisant une lecture appropriée (journal ou bande dessinée)...

paroles magiques propices à l'endormissement de l'enfant, paroles magiques qu'avait prononcées Joanna dans la toute première scène du film, juste avant son départ. À ce moment précis, le spectateur ressent bien que les erreurs reconnues par Ted sont dépassées. Alors, ce dernier endosse pleinement sa fonction de parent en évacuant le rôle de Joanna, puisque c'est lui maintenant qui prononce la comptine lénifiante⁸³⁷.

Le film n'en a pas pour autant fini de nous montrer les épreuves auxquelles Ted doit faire face, et ce avant même la procédure de modification de garde de l'enfant. Ted ne doit plus simplement rapporter le bacon à la maison, il doit aussi le cuisiner, s'assurer que la vie d'écolier de Billy suit son cours, tout en ne perdant pas de vue les objectifs professionnels que sa société lui a fixés. Incapable de répondre aux attentes de ses supérieurs, Ted se retrouve licencié, mais de par son courage et son esprit d'initiative, il retrouve aussitôt un emploi, certes moins rémunéré, mais ne remettant apparemment pas en cause sa vie dans un appartement New Yorkais luxueux. A l'inverse de Michael Asimow, certains critiques trouvent ce scénario peu réaliste, bâti sur des représentations erronées de la vie quotidienne⁸³⁸. Plus généralement, le professeur de psychologie Robert E. Emery constate que le passage abrupt à la monoparentalité entraîne des contraintes de toutes sortes qui agissent telles un véritable fardeau et rendent le parent psychologiquement moins disponible pour l'enfant⁸³⁹. Le brio avec lequel Ted parvient finalement à répondre à la plupart des exigences qui structurent sa nouvelle vie n'en est donc que plus remarquable... ou critiquable, selon que le public adhère ou non au déroulement de la diégèse.

Quelle que soit l'opinion du spectateur, personne ne peut nier que le point de vue mis en place dans le film est celui de Ted. Rien d'anormal à cela puisqu'il s'agit du personnage principal. Mais des partis pris de mise en scène révélant une subjectivité certaine s'avèrent cependant contestables. Ainsi le retour de Joanna dans la vie désormais bien réglée de Ted et de Billy se fait-il d'une façon qui confère un aspect menaçant à la mère⁸⁴⁰. Joanna réapparaît à l'écran tandis qu'elle espionne son fils à l'école. Le spectateur la découvre à la toute fin de la scène grâce à trois plans rapides qui s'enchaînent dans un montage *cut*

⁸³⁷ « *Good night. Sleep tight. Don't let the bedbugs bite...* »

⁸³⁸ Eileen MALLOY, "Kramer vs. Kramer: A Fraudulent View", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 26, December 1981, p. 5.

⁸³⁹ Robert E. EMERY, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴⁰ Parmi les nombreux reproches faits par Rebecca Baum au film, la critique mentionne également cette réapparition inquiétante de Joanna. Rebecca A. BAUM, "Kramer vs. Kramer vs. mother-right", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 23, October 1980, p. 4-5.

(un plan général, puis un plan d'ensemble et enfin un plan rapproché). Joanna est alors coupée du monde de Billy et du spectateur à cause de la vitrine derrière laquelle elle se trouve et des voitures qui passent au premier plan. Son regard sombre ne laisse présager rien d'amical, et le fondu au noir qui clôt la scène ne fait qu'insister sur l'impression de menace qui plane au-dessus de la relation père/fils, relation devenue harmonieuse au fil des mois.

De même, certaines scènes de tribunal peuvent être critiquées du fait de leur manque d'objectivité. Le regard chaleureux et plein de compassion que Ted lance à Joanna ainsi que le mot rassurant qu'il murmure à son égard tandis qu'elle doit répondre aux questions cruelles de l'avocat soulignent de manière trop évidente le désir de mettre en avant le bon fond du père : non content d'affronter le départ soudain de son épouse, il se doit également de reconforter cette dernière alors même qu'elle tente de briser l'équilibre qu'il est parvenu à recréer. La critique dite féministe n'a pas manqué de condamner une telle scène⁸⁴¹, mais elle est loin d'être la seule, et David Ray Papke, dans son étude plus fondée sur l'aspect juridique du film, montre bien que les scènes de tribunal reproduisent uniquement le point de vue de Ted⁸⁴². Le critique rapproche alors la mise en scène de Robert Benton des réflexions de Laura Mulvey, pour qui Hollywood ne fait que retranscrire un regard masculin dominant, regard qui relègue les aspirations des femmes à la marginalité, voire l'illégitimité⁸⁴³.

Eileen Malloy ne dit pas autre chose lorsqu'elle remarque le peu de crédibilité accordée à la pensée féministe dans *Kramer contre Kramer*⁸⁴⁴. La critique remarque avec justesse le rôle ambigu de Margaret Phelps, voisine divorcée et amie des Kramer. Initialement présentée comme une proche de Joanna avec qui elle partage conversations intimes et solidarité féminine (« *sisterhood* »), Margaret représente donc la voix des femmes dans le film, puisque Joanna n'est plus là pour donner son point de vue. Le premier dialogue entre Margaret et Ted reflète bien les idées attendues de la guerre des sexes, mais le reste du film montre l'évolution plutôt surprenante de ce personnage féminin. Séduite par la façon dont il s'occupe de Billy, Margaret se rapproche de Ted, et les deux personnages créent

⁸⁴¹ Rebecca A. BAUM, *ibid.*, p. 4. Et : Eileen MALLOY, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁴² David Ray PAPKE, *op. cit.*, p. 1203.

⁸⁴³ Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* n° 16-3, Autumn/Automne 1975, 6-18. <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>

⁸⁴⁴ Eileen MALLOY, *op. cit.*, p. 7.

une relation d'amitié forte, au point que le jour de son témoignage devant le juge, Margaret prend fait et cause pour Ted, implorant Joanna d'arrêter la procédure judiciaire, et ce malgré les injonctions du juge. Eileen Malloy considère cette scène comme le vol d'une pensée initialement féministe, au profit de l'ordre patriarcal qui vient récupérer les qualités maternelles⁸⁴⁵. Moins spectaculaire mais tout aussi surprenant de la part d'une représentante de l'indépendance féminine, Margaret confie à Ted qu'elle n'envisage pas de se remarier car son ex-époux restera à jamais son époux. Une telle assertion ne peut que renforcer l'idée selon laquelle Margaret n'incarne nullement un véritable point de vue féministe indépendant de la structure patriarcale. Son refus d'obtempérer devant le juge n'est en rien un désir de subversion de la loi qui pourrait constituer l'affirmation de la puissance d'agir (« *agency* ») féminine définie ultérieurement par Judith Butler, philosophe phare de la pensée des *gender studies*⁸⁴⁶. Au contraire, sa supplique déchirante à Joanna n'est ici que l'expression pathétique de la supériorité de la cause masculine.

Kramer contre Kramer n'est donc pas un film féministe, et cela n'est guère une surprise... mais est-ce pour autant un film misogyne ? Certes, le point de vue féminin demeure au second plan, ou pire encore, il est affublé de caractéristiques peu cohérentes (telle l'attitude de Margaret). À l'inverse, l'œuvre se fait l'écho d'un courant de pensée plus masculin ne considérant plus comme évident que le jeune âge de l'enfant implique forcément la garde maternelle en cas de divorce. Pour autant, le film reste une œuvre de fiction qui n'a pas pour but de fournir un regard méticuleux et didactique sur le démariage et la garde des enfants à la fin des années 1970. Aussi lorsque certaines critiques lui reprochent de ne faire aucun cas de tous les pères défaillants, de toutes les pensions non versées à des femmes seules et dans le besoin⁸⁴⁷, on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit là d'un faux procès, l'œuvre n'ayant jamais eu la prétention de répondre aux attentes inhérentes à un constat sociologique exhaustif. Il serait également illusoire de croire qu'un film puisse influencer l'évolution du système judiciaire, puisque comme Robert E. Emery le remarque, la garde paternelle n'a augmenté aux Etats-Unis que de manière proportionnelle avec le nombre de divorces dans les années qui ont suivi la distribution du

⁸⁴⁵ Eileen MALLOY, *ibid.*, p. 7.

⁸⁴⁶ Judith BUTLER, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, 1993, p. 122.

⁸⁴⁷ Rebecca A. BAUM, *op. cit.*, p. 5.

film⁸⁴⁸. Aussi émouvant qu'il soit, le film de Robert Benton n'a donc pas changé les us et coutumes du droit civil, et la fiction reproduit une réalité (plus ou moins altérée) plutôt qu'elle ne produit la réalité. C'est en cela qu'il convient de modérer les attaques virulentes de certaines critiques féministes qui laisseraient penser que le cinéma impose sa loi sur le système judiciaire américain, voire sur le monde. De telles réactions excessives ne sont cependant pas sans effet d'un point de vue artistique. Ainsi, malgré le succès du film, Hollywood a pu ressentir les risques commerciaux potentiels liés à certains sujets controversés abordés dans les films des années 1970, et, en conséquence, les producteurs ont préféré, par la suite, désamorcer le thème du divorce, en retournant au financement d'œuvres plus légères et surtout plus consensuelles.

⁸⁴⁸ Prenant comme point de départ le début des années 1970 (avec la création du divorce sans faute), Emery constate en 1988 que le pourcentage de pères ayant obtenu la garde de leur enfant reste proche de 10%. Robert E. EMERY, *op. cit.*, p. 82.

Divorce à l'iranienne

Nicolas APPELT

Doctorant en histoire et esthétique du cinéma

Université de Lausanne

La scène d'ouverture du film *Une séparation*⁸⁴⁹ d'Ashgar Farhadi, dès la fin du générique, plonge directement le spectateur dans un lieu où s'exerce la justice, à savoir le bureau d'un juge. Très vite, le litige entre les deux protagonistes présents à l'écran est exposé : la femme souhaite divorcer. Loin d'être anecdotique, ce film, comme tant d'autres depuis le début des années 1990, aborde frontalement la question divorce. En cela, il est parfaitement en accord avec le contexte social iranien, dans la mesure où cette question est largement débattue au sein de la société. En effet, à titre d'exemple, au début de l'année 2010, l'Organisation nationale de la jeunesse – organisation chapeauté par le gouvernement iranien avec à sa tête à l'époque Mehrdad Bazrpash – un proche conseiller de l'ancien président Mahmoud Ahmadinejad – a eu une initiative pour le moins surprenante : le lancement sur Internet d'une école de mariage :

« L'Organisation nationale de la jeunesse (ONJ), supervisé par le gouvernement, délivrera des "licences de mariage" qu'elle envisage de rendre obligatoire avant tout union⁸⁵⁰ ».

Les enseignements prévoyaient une assistance dans plusieurs domaines : « Les "cours de mariage" dispensent des conseils psychologiques ainsi que des principes d'éducation islamique et couvrent trois périodes : avant, pendant et après le mariage⁸⁵¹ ».

⁸⁴⁹ *Jodayi-e Nader az Simin* (Iran, 2010).

⁸⁵⁰ Mehdi BAGHERNEJAD, « Stop-aux-divorces.com », *Courrier international*, le 30 avril 2010, (en ligne)

<http://www.courrierinternational.com/article/2010/04/30/stop-aux-divorces-com>. Précisons que cet article est une adaptation d'un article paru sous le titre « Iran Worries About Soaring Divorce Rate », Institute, for War and Peace Reporting, 15 avril 2010, (en ligne) <http://iwpr.net/report-news/iran-worries-about-soaring-divorce-rate>.

⁸⁵¹ *Ibid.*

Si elle a été accueillie par des réactions diverses, il n'en demeure pas moins que cette initiative traduisait une inquiétude par rapport à un phénomène pris très au sérieux : l'augmentation du nombre de divorces. En effet, sur une décennie, le nombre de divorces a triplé pour passer d'environ 50 000 en 2000 à plus de 150 000 en 2010⁸⁵². Selon d'autres chiffres, le nombre de divorces aurait doublé entre 2005 et 2010 (au 21 mars, date du Nouvel an iranien) passant de 84 241 à 125 747⁸⁵³. En outre, 30 % des divorces auraient lieu durant la première année de mariage et 50 % dans les cinq premières années⁸⁵⁴. Par ailleurs, selon les statistiques de la National Organisation for Civil Registration, un mariage sur sept se terminerait par un divorce pour l'ensemble de l'Iran, tandis que ce chiffre atteindrait un divorce pour 3,76 mariages pour la capitale Téhéran⁸⁵⁵. Cette tendance semble se confirmer comme l'atteste un article récemment mis en ligne sur le site de la revue *Foreign Policy* qui indique que ces taux sont à peu près équivalents à ceux de la Grande-Bretagne⁸⁵⁶. D'une façon qui pourrait sembler plus symbolique qu'efficace, en 2010, la Journée du mariage a ainsi été rebaptisée, cette année-là, Journée sans divorce et le ministre de la Justice avait indiqué qu'aucune autorisation de divorce ne serait accordée lors de cette journée⁸⁵⁷. Enfin, il est important de relever que, de plus en plus fréquemment, l'initiative du divorce revient aux femmes qui instrumentalisent le système juridique iranien afin de mettre un terme à des mariages non désirés⁸⁵⁸.

Ce dernier constat revêt toute son importance lorsque l'on sait que la législation concernant le divorce est, d'un point de vue strictement juridique, très défavorable aux femmes. Se pose ainsi la question de savoir comment, en dépit de cette législation, les

⁸⁵² William YONG, « Iran's Divorce Rate Stirs Fears of Society in Crisis », *New York Times*, 6 décembre 2010, (en ligne), <http://www.nytimes.com/2010/12/07/world/middleeast/07divorce.html?pagewanted=all&r=0>. Cet article a lui aussi été repris dans le *Courrier international* sous le titre « Les femmes n'ont (presque) plus peur de divorcer » in *Courrier international*, 22 décembre 2010, (en ligne)

<http://www.courrierinternational.com/article/2010/12/22/les-femmes-n-ont-presque-plus-peur-de-divorcer>

⁸⁵³ Mehdi BAGHERNEJAD, « Iran Worries About Soaring Divorce Rate », *op. cit.*

⁸⁵⁴ William YONG, « Iran's Divorce Rate Stirs Fears of Society in Crisis », *op. cit.*

⁸⁵⁵ Mehdi BAGHERNEJAD, « Iran Worries About Soaring Divorce Rate », *op. cit.*

⁸⁵⁶ Afshin SHAHI, « Erotic Republic », *Foreign Pollicy*, 29 mai 2013, (en ligne)

http://www.foreignpolicy.com/articles/2013/05/29/erotic_republic_Iran_sexual_revolution%20?page=full

⁸⁵⁷ William YONG, « Iran's Divorce Rate Stirs Fears of Society in Crisis », *op. cit.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*

femmes parviennent à négocier le divorce en des termes qui ne leur soient pas trop défavorables. Le parti pris d'un certain nombre de films réside dans le choix de mettre en avant le jeu qui existe entre les règles juridiques et les pratiques sociales. Ainsi, la question de la négociation occupe une place centrale dans *Une séparation* du réalisateur Asghar Farhadi. Les figures féminines principales – qu'il s'agisse de l'épouse ou de la mère – tentent de négocier une solution autre que juridique – un arrangement financier en l'occurrence – afin d'éviter un procès et peut-être la prison au mari, accusé d'avoir brutalisé leur nouvelle femme de ménage et de lui avoir fait perdre son enfant. Ajoutons que ce choix se retrouve dans certains travaux consacrés à la question du divorce en Iran. En effet, Ziba Mir-Hosseini, la co-réalisatrice de l'un des trois films analysés – auquel nous empruntons son titre – a montré dans de nombreuses recherches comment les femmes réussissent à surmonter le fossé séparant les conceptions sociales et légales du mariage pour le tourner à leur avantage et à transformer, par exemple, les cours de Justice en « arènes, afin de modifier les termes légaux de leur contrat de mariage⁸⁵⁹ ». À l'instar d'*Une séparation*, le film *Ten*⁸⁶⁰ d'Abbas Kiarostami accorde lui aussi une place prépondérante aux figures féminines. En effet, dans ce film, le spectateur suit, en dix séquences, les déambulations d'une femme, une artiste, divorcée souhaitant que son fils de dix ans reste vivre à ses côtés. Ce dernier est le seul personnage masculin qui apparaît dans le film : « De l'espèce masculine, il ne reste que la plus petite unité : un garçonnet de dix ans. Mais c'est encore trop, puisque le petit homme se révèle un grand dictateur⁸⁶¹. » En outre, un de leurs autres points communs réside dans le fait d'accorder une grande importance aux formes de la négociation se déroulant au-delà des espaces d'autorité dans lesquels se rend la justice, en les inscrivant, sous certaines conditions liées à la censure qui encadrent la représentation des figures féminines, dans l'espace public. Il est par ailleurs frappant de constater que cette inscription dans l'espace public fait la part belle, notamment, à la question du déplacement et du mouvement. À ce sujet, il est possible de se référer à l'anthropologue Fariba Adelhah :

« Ce mouvement des femmes qui peine à s'inscrire dans la sphère politique mais érode la tutelle des hommes doit décidément être pris au pied de la lettre. Il s'agit

⁸⁵⁹ Ziba MIR-HOSSEINI, « Divorce and Women's Options : Law and Practice in Iran », *Farzaneh: Journal of Women's Studies and research*, n° 2 (7), 1995/96, p. 65

⁸⁶⁰ *Ten* (France/Iran, 2002).

⁸⁶¹ Jean-Marc LALANNE, « Croissance de l'adulte », *Cahiers du Cinéma*, n° 571, septembre 2002, p. 15

bien avant tout de mouvement au sens physique du terme, et la plupart des pratiques sociales, à travers lesquelles s'affirment les femmes tant dans la sphère privée que dans la sphère publique, ont trait à celui-ci⁸⁶² ».

Il est également possible de citer Fariba Adelhah lorsqu'elle aborde plus spécifiquement le travail d'Abbas Kiarostami en faisant explicitement allusion à *Ten* :

« Au fond, l'unité de lieu de ses films est la route, la rue ou le sentier qu'empruntent les personnages : la conductrice qui sillonne Téhéran en discutant avec ses passagères successives et si différentes les unes des autres, de la religieuse à la prostituée en passant par l'amoureuse ou la mère de famille. Cinéma du mouvement, donc, cinéma de passage⁸⁶³ ».

Quelques remarques préliminaires portant sur les trois films traités s'imposent afin de les situer dans le panorama de la production cinématographique iranienne dont ils ne reflètent pas la tendance majoritaire. *Divorce à l'iranienne*⁸⁶⁴ est un documentaire anglo-iranien dont le but affirmé était de casser certains clichés sur l'Iran. Il cherche en effet à montrer une réalité autre que celle qui était présentée, à l'époque, dans les médias occidentaux⁸⁶⁵. Si l'idée du film remonte au début de l'année 1996, il a fallu attendre août 1997 et l'accession au pouvoir du président Mohammad Khatami pour que le projet soit débloqué et que les autorisations de filmer dans un tribunal soient délivrées. Les deux réalisatrices, Kim Longinotto et Ziba Mir-Hosseini, ont ainsi retenu le parcours de trois femmes dont deux négocient leur divorce et la troisième la garde de ses deux filles. Au moment de sa sortie dans les salles européennes, *Ten*, présenté au festival de Cannes en 2002 en sélection officielle mais hors compétition, est, quant à lui, le film d'un cinéaste mondialement reconnu, Abbas Kiarostami. Ses longs-métrages sont coproduits depuis

⁸⁶² Fariba ADELKHAH, « Iran : femmes en mouvement, mouvement de femme », p. 266 in Mounia BENNANI-CHRAÏBI et Olivier FILLEULE dir., *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Presses de Sciences Po, 2003.

⁸⁶³ Fariba ADELKHAH, *Les mille et une frontières de l'Iran. Quand les voyages forment la nation*, Karthala, 2012, p. 479.

⁸⁶⁴ *Divorce Iranian Style* de Kim LONGINOTTO et Ziba MIR-HOSSEINI (Grande-Bretagne/Iran, 1998).

⁸⁶⁵ Ziba MIR-HOSSEINI, « Les dessous de la réalisation de *Divorce Iranian Style* », *ethnographiques.org*, Numéro 6, novembre 2004, (en ligne) <http://www.ethnographiques.org/2004/Mir-Hosseini>

plusieurs années par des sociétés françaises : Ciby 2000 puis MK2. Enfin, le long-métrage *Une séparation* – Ours d’or à Berlin, Oscar du meilleur film étranger et grand succès public en France par exemple –, a été réalisé par un cinéaste dont le précédent film, *À propos d’Elly*⁸⁶⁶, avait déjà été récompensé à Berlin par l’Ours d’argent du meilleur réalisateur. Concernant *Ten* et *Une séparation* Fariba Adelhah relève qu’en Iran, une partie du public observe de façon quelque peu dubitative l’accueil critique élogieux réservé à un certain type de cinéma que certains qualifient de cinéma réservé « à l’exportation »⁸⁶⁷. Le vaste débat qui porte sur les « films de festivals » et ceux diffusés en Iran en salles à une large échelle dépasse largement le cadre de ce travail⁸⁶⁸. Il est vrai que les précédents films d’Abbas Kiarostami distribués en Iran comme *Où est la maison de mon ami*⁸⁶⁹, *Devoirs du soir*⁸⁷⁰, *Close-up*⁸⁷¹, *Et la vie continue*⁸⁷² ont figuré très loin des sommets du *box office* en figurant entre la 21^e et 45^e place⁸⁷³, tout comme d’autres dont *Ten* n’ont pas été distribués en Iran selon des canaux officiels. Il n’en demeure pas moins qu’ils sont disponibles sur d’autres supports au marché noir et que, selon les recherches effectuées par Saeed Zeydabadi-Nejad en Iran à la suite de projections privées qu’il a organisées, *Ten* n’a pas rencontré de réactions hostiles et a provoqué des discussions au sein du public ou des publics⁸⁷⁴. Ajoutons, que l’un des précédents films d’Asghar Farhadi, *La Fête du feu*⁸⁷⁵, a rencontré un succès loin d’être négligeable en Iran, tout en ayant remporté des prix dans deux festivals étrangers, Nantes et Chicago, ce qui permet de relativiser cette dichotomie entre les films qui seraient formatés pour les publics occidentaux et ceux censés être conformes à des supposés goûts iraniens.

⁸⁶⁶ *Darbare-y-e Elly* (Iran/France, 2009).

⁸⁶⁷ Fariba ADELKHAH, *Les mille et une frontières de l’Iran. Quand les voyages forment la nation*, op. cit., p. 479.

⁸⁶⁸ Concernant la question de l’utilisation de certains films comme instruments diplomatiques, il est possible de se référer à Azadeh FARAHMAND, « Perspective on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema », p. 92-93 in Richard TAPPER dir., *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris Publishers, 2002, Agnès DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien de l’ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, CNRS Éditions, 2004, p. 143-144 et p. 269 ou encore Saeed ZEYDABADI-NEJAD, *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, Routledge, 2012, p. 138-160.

⁸⁶⁹ *Khane-ye doust kodjast?* (Iran, 1987).

⁸⁷⁰ *Mashgh-e chab* (Iran, 1989).

⁸⁷¹ *Nema-ye Nazdik* (Iran, 1990).

⁸⁷² *Zendegui va digar hitch* (Iran, 1991).

⁸⁷³ Saeed ZEYDABADI-NEJAD, *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, op. cit., p. 159.

⁸⁷⁴ Saeed ZEYDABADI-NEJAD, *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, op. cit., p. 125-137.

⁸⁷⁵ *Chaharshanbe Suri* d’Asghar FARHADI (Iran, 2006).

Espaces d'autorité

Afin de mieux saisir et de comprendre l'apport des films retenus dans le cadre de ce texte, il est important de resituer le contexte juridique dans lequel ils s'insèrent et auquel ils font référence.

Le divorce dans le cadre juridique iranien d'avant et après la Révolution : entre ruptures et continuité

Le droit de la famille a été codifié entre 1931 et 1935 dans la foulée de la création d'un système juridique moderne et centralisé, à l'occidentale, mis en œuvre dans la plupart des domaines du droit où apparaissaient de nombreux concepts légaux européens⁸⁷⁶. Cependant, trois thèmes majeurs du droit de la famille – le mariage, le divorce et l'héritage – codifiés sous trois chapitres du Code civil⁸⁷⁷, n'ont pas été concernés par cette mouvance, de sorte que les normes et concepts religieux ont été codifiés et introduits dans le Code civil à peu près tels quels⁸⁷⁸. Ainsi, parmi les 172 articles qui traitent de la question du mariage, de sa dissolution, des relations familiales et des enfants adoptés par le Parlement en 1935, figurent notamment les articles 1129 et 1130 qui donnent la possibilité aux femmes d'obtenir le divorce dans les cas suivants : l'absence prolongée du mari, le refus d'accomplir les devoirs conjugaux, la maltraitance ainsi que la mise en péril de la vie de l'épouse⁸⁷⁹. Si le consentement n'était pas accordé par l'époux, les femmes pouvaient obtenir le divorce en cas d'impuissance ou de démence⁸⁸⁰. Par la suite, la législation sur le divorce a été modifiée à plusieurs reprises.

⁸⁷⁶ Ziba MIR-HOSSEINI, « The Politics of Divorce Laws in Iran: Ideology versus Practice », p. 66 in Rubya MEHDI, Werner MENSKI et Jørgen NIELSEN dir., *Interpreting Divorce Laws in Islam*, DJØF Publishing, 2012.

⁸⁷⁷ Ziba MIR-HOSSEINI, « Divorce and Women's Options: Law and Practice in Iran », art. cit., p. 67.

⁸⁷⁸ Ziba MIR-HOSSEINI, « The Politics of Divorce Laws in Iran: Ideology versus Practice », art. cit., p. 66-67.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁸⁰ Ziba MIR-HOSSEINI, « Women's Right to Terminate the Marriage Contract: The Case of Iran », p. 218-210 in Asifa QUREISHI et Franck E. VOGEL dir., *The Islamic Marriage Contract : Case Studies in Islamic Family Law*, Harvard University Press, 2008.

L'introduction en 1967 de la loi sur la Protection de la Famille a marqué une étape importante quant aux possibilités offertes aux femmes en cas de divorce. Tout d'abord, cette loi a limité le droit accordé aux hommes de divorcer arbitrairement et unilatéralement. Quant aux femmes, elle leur a permis de pouvoir obtenir le divorce plus facilement en leur octroyant la possibilité de divorcer en l'absence du consentement mutuel sous certaines conditions. Elle a également élargi leurs prétentions en matière de garde des enfants. En outre, cette loi est à l'origine de la création d'instances spécialement compétentes s'agissant des questions liées au divorce, dans lesquelles certaines juges femmes ont exercé, spécialement créés pour toutes les questions liées au divorce⁸⁸¹. Par exemple, l'incapacité pour un homme de subvenir aux besoins de sa première épouse en cas de second mariage ou encore l'inégalité de traitement accordé aux deux femmes sont devenues des motifs de divorce reconnus. Enfin, la loi sur la Protection de la Famille contournait en quelque sorte le droit exclusif accordé aux hommes de demander le divorce tel qu'il était inscrit dans le Code civil. En effet, afin d'éviter une rupture complète avec le Code civil existant dans lequel l'exclusivité du divorce revenait à l'époux, la loi de 1967 exigeait que figurent dans le contrat de mariage les conditions sous lesquelles il était possible pour l'épouse de demander au tribunal un certificat de divorce⁸⁸².

Instrumentalisation du divorce

Si, après la Révolution de 1979, la loi sur la Protection de la famille a cessé d'être appliquée, elle n'a jamais été formellement abrogée⁸⁸³. En outre, si le droit accordé aux hommes de décider unilatéralement de divorcer a été rétabli, la législation sur le divorce a été aménagée afin d'accorder certains droits supplémentaires aux femmes. Ainsi, depuis l'amendement de l'article 1130 du Code civil en 1982, la femme peut obtenir le divorce sans le consentement de son époux dans les cas suivants : le départ du mari du domicile

⁸⁸¹ Concernant cet aspect, se référer notamment à Ziba MIR-HOSSEINI, « Women's Right to Terminate the Marriage Contract: The Case of Iran », *op. cit.*, p. 220-221 et Ziba MIR-HOSSEINI, « The Politics of Divorce Laws in Iran: Ideology versus Practice », *op. cit.*, p. 67-68.

⁸⁸² Ziba MIR-HOSSEINI, « Divorce and Women's Options: Law and Practice in Iran », art. cit., p. 69.

⁸⁸³ Ziba MIR-HOSSEINI, « Mariage et divorce : une marge de négociation pour les femmes », p. 103 in Nouchine YAVARI-D'HELLENCOURT, *Les femmes en Iran : Pressions sociales et stratégies identitaires*, L'Harmattan, 1998.

conjugal depuis au moins six mois, la dépendance à quelque substance nocive, le fait d'être atteint d'une maladie incurable ou d'un mal tel qu'il mette en danger le mariage et la santé de la femme, le refus de payer pour l'entretien de la famille, l'infertilité, la maltraitance au point que la femme la juge intolérable selon des facteurs coutumiers, psychologiques, sociaux ou éthiques, le fait de prendre une deuxième épouse sans arriver à gérer équitablement la situation, le fait de nuire par un crime ou une occupation aux intérêts ou à l'honneur de sa famille ou de sa femme⁸⁸⁴. Sous la pression des députées issues des différents bords politiques et de certains députés apparentés aux réformateurs qui jugeaient l'obtention judiciaire du divorce encore trop difficile pour les femmes dans les cours, cet article 1130 a été amendé une deuxième fois en 2002 avec comme objectif de clarifier davantage les conditions rendant intolérables pour les femmes de rester mariées⁸⁸⁵. Cependant, en l'absence d'une des raisons mentionnées ci-dessus et considérées comme valable sur un plan juridique, il peut se révéler difficile d'obtenir le divorce pour une femme, ainsi que l'illustre *Une séparation*. En effet, la scène d'ouverture du film se situe dans le bureau d'un juge. Elle est filmée en caméra subjective, si bien que le spectateur est à la place du magistrat, conférant ainsi à la situation une certaine neutralité, une sorte de rapport d'égalité entre les époux, Simin et Nader. Si ces derniers se retrouvent au tribunal, c'est que Simin a contraint son mari Nader à s'y rendre, car elle souhaite divorcer. Elle se retrouve donc dans la situation où elle cherche à utiliser la cour comme un forum utilisé par les femmes pour « forcer leurs partenaires à accepter leurs exigences⁸⁸⁶ ». En effet, après une longue attente, elle a obtenu pour toute la famille – son mari, leur fille et elle-même – un visa d'immigration. Cependant, Nader ne souhaite plus quitter le pays au motif qu'il doit s'occuper de son père, atteint de la maladie d'Alzheimer. Or, pour quitter seule le pays, elle doit divorcer, et pour divorcer, elle doit soit disposer du consentement de son mari, soit pouvoir invoquer les motifs de l'article 1130 du Code civil. Contrainte de répondre par la négative aux questions du juge sur d'éventuels motifs recevables – en l'occurrence consommation de drogue, mauvais traitements, incapacité de subvenir à ses besoins – et confrontée au refus de Nader de divorcer, Simin se retrouve dans une impasse. En outre, son cas se complique car leur fille ne pourrait pas quitter le

⁸⁸⁴ Ziba MIR-HOSSEINI, « The Politics of Divorce Laws in Iran: Ideology versus Practice », *op. cit.*, p. 74.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁸⁶ Ziba MIR-HOSSEINI, « Les dessous de la réalisation de *Divorce Iranian Style* », *op. cit.*

territoire sans l'accord de son père, ce qu'il se refuse à faire. Quant à Mania, la figure principale du film *Ten*, elle reconnaît, lors d'une discussion avec son fils Amin, avoir menti au tribunal en arguant que son ex-mari se droguait afin de pouvoir obtenir le divorce. Elle incrimine au passage, selon ses propos, le système qui prive les femmes de droits, ainsi que les lois en vigueur qui contraignent les femmes à mentir pour pouvoir divorcer. Dans son cas, Mania a souhaité divorcer, afin de retrouver une liberté qu'elle avait perdue à cause d'un mariage au sein duquel elle se sentait étouffée par son ex-mari.

Espaces publics

S'il est entendu que les salles des tribunaux occupent une place de choix dans la résolution des litiges, les négociations et autres tractations se déroulent bien souvent dans les à côtés des salles d'audience ou bureaux de juges. Il est quelque peu cocasse, par ailleurs, de relever le choix paradoxal d'Ashgar Farhadi d'insister sur le fait que les personnages ne disent la vérité ou leurs convictions intimes qu'à l'extérieur de la salle où se trouve le juge. De même, dans le documentaire *Divorce à l'iranienne*, figure une scène dans laquelle une femme nie avec force devant le juge avoir déchiré un avis de justice donnant raison à son ex-mari, pour le reconnaître en souriant, juste après, à la caméra dans les couloirs du tribunal. Enfin, *Une séparation* et *Ten* franchissent un pas supplémentaire en situant la négociation directement dans des lieux *a priori* banals de l'espace public.

Des figures féminines sous contraintes

Alors que le divorce relève du droit privé et de façon plus générale de l'intime, il est paradoxal de constater que l'insertion dans l'espace public des personnages féminins comme c'est le cas dans *Ten* et, de façon moins radicale, dans *Une séparation* permet d'éviter un certain nombre d'absurdités et de « remarquables incohérences⁸⁸⁷ », comme l'a expliqué Abbas Kiarostami au moment de la sortie de *Ten* :

« Chez nous, il y a cette obligation de montrer les femmes avec le voile. Or, montrer une femme qui sort du lit, c'est très irréal. Même si elle est obligée d'aller prendre une douche,

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 296.

elle doit être couverte. Dans la vie, elle ne l'est pas mais le cinéma lui impose cette obligation. Du coup, je les montre dehors où elles sont effectivement obligées de porter le voile et c'est beaucoup plus réel. [...] J'ai juste trouvé cette solution, pour les filmer, tout en respectant la réglementation⁸⁸⁸ ».

En outre, la figure féminine principale du film joue sur le type de foulard – plus ou moins strict – qu'elle porte en fonction de sa passagère. Dans un contexte directement en lien avec la Justice, le documentaire *Divorce à l'iranienne* montre des femmes qui doivent se démaquiller et revêtir un tchador afin de pouvoir entrer dans le palais de justice, un peu comme des actrices qui revêtent leur costume avant de monter sur scène.

Il est important de préciser que le règlement établissant le plus précisément ce qui peut apparaître à l'écran dans un film en Iran remonte à 1996 et provient du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (MCOI). Certes, des textes sur le sujet existaient bien avant cela, mais ces derniers n'étaient pas aussi précis :

« Les textes de censure ont tenté pendant près de vingt ans d'explicitier la conformité à la morale islamique sous forme narrative. Le cinéma fut d'ailleurs l'un des seuls domaines dans lequel les dirigeants furent obligés de clarifier et de formuler en terme précis, voire juridiques, ce qu'était la "conformité des comportements à l'islam", conformité censée organiser toute la société⁸⁸⁹ ».

En ce qui concerne les figures féminines, le règlement de 1996 interdit de montrer une femme maquillée ou de cadrer en gros plan une femme. Leurs vêtements ne doivent pas seulement couvrir le corps, les cheveux, le cou et les poignets, mais encore, ils ne doivent pas suggérer leurs formes. Les rapports entre protagonistes féminins et masculins sont soumis aux règles en vigueur dans l'espace public. À titre d'exemple, aucun contact physique entre deux protagonistes de sexes opposés n'est toléré, quand bien même ils

⁸⁸⁸ Patrice BLOUIN et Charles TESSON, « Elimination de l'auteur. Entretien avec Abbas Kiarostami », *Cahiers du Cinéma*, n° 571, septembre 2002, p. 14-15.

⁸⁸⁹ Agnès DEVICTOR, « La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », p. 300. in Mohamed KERROU dir., *Public et Privé en Islam : Espaces, autorités et libertés*, Maisonneuve & Larose, 2002.

seraient, dans la diégèse, mariés ou frères et sœurs⁸⁹⁰. Ajoutons que, selon ce règlement, la mise en scène ne doit pas être trop suggestive. Cela vaut aussi bien pour le cadrage, les gros plans y compris, qui ne doit pas montrer les formes d'une femme que pour le montage qui suggérerait trop explicitement un comportement ou des actes contraires à la morale dictée par la censure⁸⁹¹.

Malgré ces contraintes, certains cinéastes, hommes et femmes, ont choisi justement de présenter des personnages féminins comme personnages centraux de leurs films, à l'instar de Rakhsan Bani-Etemad, Tahmineh Milani, pour ne citer qu'elles. Avant *Ten*, Abbas Kiarostami avait accordé aux figures féminines une place plus importante qu'il est souvent présenté, que cela soit dans *Le vent nous emportera*⁸⁹² ou *Au travers des oliviers*⁸⁹³ dans lequel il a développé une attention particulière aux codes liés au genre l'obligeant à redéfinir le rôle du spectateur⁸⁹⁴. Cependant, il est vrai que c'est le premier film dans lequel il accorde une place aussi centrale au personnage féminin, sorte de *deus ex-machina* quand le spectateur n'entend que sa voix et voit les réactions de ses passagers, dont son fils en colère contre elle, à la suite des questions qu'elle leur pose. Dans un entretien accordé au moment de la sortie de *Ten* en France, alors que la question portait sur la comparaison avec *Le Cercle*⁸⁹⁵ de Jafar Panahi, Abbas Kiarostami insistait sur l'aspect réaliste de son film : « C'est vrai que les deux films parlent des femmes en Iran aujourd'hui. Mais Panahi se focalise sur les prostituées qui sortent de prison. Dans *Ten*, je parle des femmes libres, issues d'une autre classe. J'ai l'impression que mon film donne une image plus précise de la femme moyenne en Iran⁸⁹⁶ ». Ce dernier aspect apparaît d'autant plus clairement en raison du choix de mise en scène qui se traduit par l'« élimination de l'auteur⁸⁹⁷ » s'effaçant lors de la prise de vues et qui confère ainsi une

⁸⁹⁰ Hamid NAFICY, « Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema », p. 138-139 in Mahnaz AFKHAMI et Erika FRIEDL dir., *In The Eye Of the Storm. Women in Post-revolutionary Iran*, I.B. Tauris, 1994.

⁸⁹¹ Agnès DEVICTOR, « La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *op. cit.*, p. 300.

⁸⁹² *Bad ma ra khahad bord* (Iran/France, 1999).

⁸⁹³ *Zir-e derakhtān zeytoun* (France/Iran, 1994).

⁸⁹⁴ Lindsey MOORE, « Women in a Widening Frame: (Cross-)Cultural Projection, Spectatorship, and Iranian Cinema », *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, n° 59, 2005, p. 6.

⁸⁹⁵ *Dāyereh* de Jafar PANAHİ (Iran/Italie/Suisse, 2000).

⁸⁹⁶ Vincent AMIEL, « Ten », *Positif*, n° 499, septembre 2002, p. 20.

⁸⁹⁷ Patrice BLOUIN et Charles TESSON, « Elimination de l'auteur. Entretien avec Abbas Kiarostami », *op. cit.*, p. 12.

place centrale aux personnages interprétés par des acteurs non professionnels. En outre, les deux figures centrales du film sont effectivement mère et fils dans la réalité :

« Elle est peintre et l'enfant est son fils. Je les ai rencontrés dans une soirée. Elle est venue me voir d'elle-même, en me disant qu'elle avait entendu parler d'un projet de film que j'espérais réaliser sur les femmes et qu'elle serait très intéressée d'y participer d'une manière ou d'une autre, devant ou derrière la caméra⁸⁹⁸ ».

Il est également important de préciser que la présence de ces personnages féminins s'inscrit dans une évolution qu'Hamid Naficy⁸⁹⁹ ou Agnès Devictor ont décrite dans leurs travaux. En effet, d'abord absents des écrans tout de suite après la Révolution de 1979 en raison des règles de censure mal définies et aléatoires qui ont découragé scénaristes et réalisateurs, les personnages féminins réapparaissent progressivement tout au long des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Plusieurs conditions accompagnent ce retour sur les écrans : les femmes doivent incarner des modèles de bonté et représenter les figures positives des films et peuvent même « s'imposer dans les scénarios, quitte à devenir les personnages positifs par excellence⁹⁰⁰ ». Selon Hamid Naficy, cette lente évolution due à la censure a conduit le cinéma iranien à produire des personnages féminins très éloignés de la réalité⁹⁰¹. À ce sujet, Agnès Devictor recense jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix de nombreux films où les femmes incarnent la figure positive. Il faudra attendre 1992 pour qu'avec *Nargess*⁹⁰² de la réalisatrice Rakhsan Bani Etemad apparaisse une figure féminine négative, qui par ailleurs meurt à la fin du film.

L'espace public négocié

Face aux absurdités auxquelles les cinéastes peuvent se retrouver confrontés lorsqu'ils filment des femmes, l'insertion des personnages féminins dans l'espace public

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.18.

⁸⁹⁹ Hamid NAFICY, «Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema», art. cit., p. 132-133.

⁹⁰⁰ Agnès DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien de l'ayatollâh Khomeyni au président Khâtami*, op. cit., p. 169.

⁹⁰¹ Hamid NAFICY, «Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema», op. cit., p. 139.

⁹⁰² *Nargess* (Iran, 1992).

apparaît donc comme l'une des solutions possibles dans le cadre des négociations qu'ils engagent avec la censure.

Dans *Divorce à l'iranienne* et *Une séparation*, ce sont non seulement les salles des tribunaux, mais également ses couloirs qui font office de lieux de négociation. C'est ainsi que la mère de Simin essaie de dédramatiser la situation en discutant avec la belle-sœur Razieh dans les couloirs du tribunal. *Divorce à l'iranienne* nous montre une femme prénommée Mariam qui, lors d'âpres tractations où elle supplie le juge et l'implore de comprendre son cas, propose de lui exposer sa situation dans un autre lieu qui pourrait se révéler plus propice à la négociation que le tribunal. Dans *Une séparation*, c'est encore dans une école que Simin rencontre Razieh, la femme qui a perdu son enfant, ou sur le lieu de travail du mari de Razieh qu'elle cherche un compromis, pour éviter de passer par la voie judiciaire, voie qui semble être mise en cause, précisément par le biais des démarches de contournement élaborées par le personnage féminin.

Il faut préciser que le cas de Mariam dans *Divorce à l'iranienne* est particulièrement épineux puisqu'il s'agit du droit de garde de ses deux filles. Ce dernier aspect, qui occupe respectivement une place importante dans *Divorce à l'iranienne* et centrale dans *Ten* et *Une séparation*, constitue une difficulté supplémentaire que rencontrent les femmes pendant et après le divorce. En effet, rappelons que, concernant la garde des enfants, le divorce une fois prononcé, la loi est favorable au mari. Selon l'article 1169 du Code civil, une fille ou un garçon ne peut vivre auprès de sa mère que jusqu'à l'âge de respectivement sept et deux ans. En outre, en cas de remariage, la femme perd le droit de garde, comme c'est le cas de Mariam dans *Divorce à l'iranienne* ou de Mania dans *Ten*. Cependant, il existe, dans la pratique, de nombreuses exceptions⁹⁰³. En outre, à la suite d'un drame ayant vu une fillette décéder sous les mauvais traitements que son père lui avait infligés, le Parlement a amendé en 1998 cet article mettant ainsi fin au droit de garde automatiquement accordé au père⁹⁰⁴. Il est, par conséquent, important d'éviter l'écueil consistant à établir des dichotomies artificielles entre le politique et la société civile ou encore entre le juridique et les acteurs de la société qui essaient d'instrumentaliser ces règles juridiques, ainsi que le montrent les trois films.

⁹⁰³ Ziba MIR-HOSSEINI, « Divorce and Women's Options: Law and Practice in Iran », *op. cit.*, p. 71.

⁹⁰⁴ Azadeh KIAN-THIÉBAUT, *Les femmes iraniennes entre Islam, État et famille*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 146.

Le dernier point commun entre *Ten* et *Une séparation* réside dans le choix d'Abbas Kiarostami et, dans une moindre mesure d'Asghar Farhadi, de situer ces négociations dans une voiture où vont se jouer des rapports de force intergénérationnels, respectivement mère-fils et père-fille. L'automobile devient ainsi un espace privilégié, constituant une sorte d'entre-deux, un « lieu intermédiaire, entre espace public et espace privé⁹⁰⁵ » voire un médium leur permettant d'effectuer cette négociation. Dans *Ten*, la voiture est alors « une petite maison isolante et poreuse⁹⁰⁶ » pour reprendre l'expression d'Alain Bergala qui ajoute que cette « bulle domestique permet à la fois d'explorer, de s'ouvrir à l'autre, et de rester un peu en retrait dans une relative impunité et invisibilité⁹⁰⁷ ».

Ten, dont la mise en scène prend la forme d'un dispositif en apparence simple, place les protagonistes dans une voiture, face à deux caméras fixes sur deux axes également fixes, qui se retrouvent alors le plus souvent côte à côte. C'est ainsi que la mère échange directement avec son fils sur le sujet de la garde. À aucun moment, le spectateur ne voit le père de l'enfant ou le nouveau mari. Son fils reproche à sa mère de s'être remariée, d'être égoïste, de n'avoir pensé qu'à son travail. Ils se disputent à ce sujet constamment, surtout quand elle cherche à justifier son choix, notamment en mentionnant une amie qui n'a pas divorcé et qui « a vécu dans la merde avec plein de problèmes ». Par moment, ils se provoquent, comme lorsqu'ils évoquent la possible nouvelle femme du père qui sera, selon le fils, assurément une meilleure épouse. Son ex-mari et elle se partagent donc la garde de l'enfant, mais, à la fin du film, elle semble résignée à renoncer à la garde, à la suite notamment d'une discussion qu'elle a eue avec une magistrate.

Contrairement au film d'Abbas Kiarostami où la tension est permanente et la situation est constamment sur le point de dérapier, les rapports entre Nader et sa fille de onze ans, Terme, se dégradent progressivement. Cette dernière voudrait que la mère regagne le domicile conjugal. L'emprise du père sur la fille est patente. Elle apparaît lorsqu'ils se trouvent tous les deux en voiture : c'est d'abord du point de vue du père que l'on observe la fille à la station service quand elle fait le plein d'essence. La scène suivante en voiture est filmée de dos selon un certain axe horizontal imposé par le voiture, puis en champ-contre-champ, mais uniquement du point de vue de la fille ou face à elle, comme pour

⁹⁰⁵ Agnès DEVICTOR, « Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran », p.128 in Emmanuel ETHIS et Jean-Louis FABIANI dir., *Le corps au cinéma : body is comedy*, Culture & Musée, n° 7, Actes Sud, 2006.

⁹⁰⁶ Alain BERGALA, *Abbas Kiarostami*, Éditions Cahiers du Cinéma, 2004, p. 66.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

suggérer l'émancipation, provoquée par le père qui n'a pas demandé à la mère de regagner le domicile conjugal. Puis, alors qu'elle a menti au juge pour protéger son père, la jeune fille est seule à l'arrière du véhicule, en larmes, comme coupée de son père. Enfin, préalablement, la scène durant laquelle la fille va reprocher à son père d'avoir menti s'ouvre sur un plan filmé de l'extérieur, à travers l'une des fenêtres de l'appartement, ce qui par ailleurs pourrait expliquer qu'elle garde son foulard. L'apparente ambiance de complicité va rapidement se dissiper. Père et fille se font face et ne se trouvent même plus à côte à côte. Enfin, la discussion se fait champ contre champ, avec une importance primordiale accordée au regard que porte la fille sur son père. À la fin du film, la boucle est bouclée : la fille se retrouve face au juge, filmée en caméra subjective, le spectateur se retrouvant à nouveau à la place du juge. C'est à elle de trancher : avec qui va-t-elle choisir de rester ?

*

* *

Il est ainsi possible de souligner la double négociation à laquelle assiste le spectateur. En effet, les contraintes de la censure auxquelles sont confrontés les cinéastes font écho aux négociations des femmes au sein du système juridique iranien, au moment ou après leur divorce. Il est enfin possible d'ajouter que cette double négociation est très présente dans le cinéma iranien, mais qu'elle dépasse largement le cadre de la négociation du divorce et qu'elle exprime, de façon plus générale, la place que s'octroient les femmes dans l'espace public et dans la société. À l'instar de *Ten* et d'*Une séparation*, cette insertion des figures féminines dans l'espace public passe par le mouvement, comme nous pouvons le voir, par exemple, dans deux films très différents dans la thématique abordée et les figures féminines portés à l'écran, puisque *Le Cercle*⁹⁰⁸ de Jafar Panahi et *L'Examen*⁹⁰⁹ de Nasser Refaie montrent, respectivement, des femmes marginales, des prostituées sorties de prison et des candidates à l'examen d'entrée à l'examen d'entrée à l'université. En outre, *Le Cercle* suit, dans une ronde folle, le parcours de femmes en fuite dont la course se situe uniquement dans des espaces publics, alors que dans *L'Examen*,

⁹⁰⁸ *Dāyereh* de Jafar PANAHİ (Iran/Italie/Suisse, 2000).

⁹⁰⁹ *Emtehan* (Iran, 2002).

également construit comme une ronde, l'impression du mouvement est conférée par le déplacement de la caméra d'un groupe de femmes à un autre dans la cour de l'université où les candidates attendent de se présenter à leur examen d'entrée.

Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma Bengali⁹¹⁰

Prianjali SEN

Doctorante/Ph.D. candidate (ABD) et Adjunct Faculty

Département d'études cinématographiques, Tisch School of the Arts,

Université de New York

Le terme famille est non seulement protéiforme dans ses composition, structure et fonction, mais il évoque aussi une pléthore d'images, de sons, d'odeurs et de saveurs.

Dans le contexte indien, on peut se représenter plusieurs tableaux : dans une cuisine, un groupe de femmes, penchées au-dessus des fourneaux, préparant un repas traditionnel aux recettes expertes, des femmes servant un repas fin composé de huit plats à leur maris, tandis que ces derniers l'entament avec délectation et rotent de satisfaction ; des grand-mères et grand-tantes au grand âge et aux rides profondes prenant des bains de soleil sous les vérandas tout en mâchant des noix de bétel ou en égrenant leur chapelet ; de jeunes garçons courant nus pieds sur les terrasses en tirant sur leur cerf-volant ; des petites filles habillant leurs poupées et ramassant des fleurs dans le jardin ; et bien entendu, des hommes fumant en discutant argent, politique ou de tout autre sujet sérieux et important. Peut-être sont-ce là des images stéréotypées et des représentations cinématographiques récurrentes de la famille traditionnelle indienne, telle qu'elle est perçue à travers le prisme de la nostalgie, de la perte et du désir d'un idéal insaisissable ?

Parallèlement, à l'autre bout du spectre, on se représente le couple moderne avec des journées de travail chargées ; un planning familial très dense ; des rendez-vous parents-professeurs menés au pas de course ; des repas à l'extérieur pris sur le pouce ; sa lingerie en satin, et son espace privé. Ainsi, l'attention est reportée sur les relations conjugales et donc sur les aspirations et besoins des individus, négligeant par la même la famille élargie avec laquelle des relations ne sont établies que lors d'occasions particulières. Il est de plus

⁹¹⁰ Le titre original de l'article est : « *Fractures Families : Changing Representations of Family Structures in Bengali Cinema* ». L'ensemble fut traduit par Danièle ANDRE et Estelle EPINOUX-POUGNANT.

en plus courant d'associer la famille nucléaire à l'individualisme et au matérialisme provenant du monde occidental corrompu, tandis que la famille traditionnelle ou élargie représente encore et toujours la quintessence des saines valeurs et traditions indiennes.

Cette opposition binaire entre la famille nucléaire et la famille traditionnelle est très rigide et controversée, comme nous allons tenter de le démontrer très précisément.

A cette fin, un point de départ intéressant à noter serait l'année 1994, quand les Nations Unies l'ont déclarée : « l'année internationale de la famille » (AIF). Dans son article, « la famille dans le discours officiel⁹¹¹ », Patricia Uberoi attire l'attention sur une contradiction fondamentale qui apparaît dans les documents rédigés pour le programme officiel de l'AIF en Inde. Elle prétend que, d'une part, se démarquant du langage habituellement très prudent des documents officiels, ceux de l'AIF soulignent que la famille en Inde :

« est une institution patriarcale fondée sur un système hiérarchique où priment le genre, l'âge et la génération des individus et représentée telle quelle... et qu'un changement de société, d'un modèle autoritaire et féodal vers une démocratie égalitaire, ne peut se faire que par une révolution de la famille. Le patriarcat doit définitivement être aboli. »

Par ailleurs, ces documents attestent que la famille a une position prédominante dans la représentation nationale indienne, soulignant que « l'Inde est fière de son héritage ancestral d'un système familial stable et unifié⁹¹². » Cette contradiction majeure est le fondement de cet article dans lequel nous montrerons que la structure évolutive, la dimension, les épreuves et les tribulations de la famille en Inde sont tout d'abord une lutte contre le patriarcat (dans le foyer, la communauté, la société et l'état), que cette confrontation soit directe ou sournoise.

Après un aperçu historique de la famille en Inde et la position privilégiée des héritiers de sexe masculin, l'article analysera quatre films illustrant la fragmentation des structures familiales traditionnelles dans la société bengalie contemporaine.

⁹¹¹ Patricia UBEROI, "The Family in Official Discourse", *India International Centre Quarterly*, Vol. 23, n° 3/4, Second Nature: Women and the Family (Winter/hiver 1996), p. 134-155.

⁹¹² *Ibid.*

Contexte historique : les fils comme héritiers et le rôle évolutif des femmes

L'institution du mariage est au cœur de la famille indienne puisqu'elle peut permettre d'offrir une descendance mâle qui sera en mesure de donner les derniers sacrements lors des funérailles du père. Même le *Rig-Veda*, l'un des textes les plus anciens et sacrés de l'hindouisme, datant de 1700 avant notre ère, mentionne l'importance d'avoir un héritier mâle :

« (...) quand un père voit le visage plein de vie d'un fils, il paie une dette et accède à l'immortalité. Le bonheur que procure le fils à son père dépasse toute autre joie. Son épouse est une amie, sa fille un objet de compassion, mais son fils brille comme sa lumière céleste⁹¹³ ».

Ce sentiment se manifeste de nouveau dans le *Manusmriti* (*Les Lois de Manu*, 1500 avant notre ère), ce texte indien antique développe des idées sur des sujets divers concernant le droit hindou (*DharmaShâstra*) tels que le mariage, le comportement des femmes et des épouses, et la loi des rois dont proviennent les lois hindoues classiques⁹¹⁴. Pendant l'ère coloniale, aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, des problèmes d'héritage ont conduit à favoriser encore plus l'enfant mâle et à consolider ce qui était défini dans le langage juridique britannique comme « la famille traditionnelle » :

« Un régime de l'indivision par lequel plusieurs générations de lignées masculines vivaient et mangeaient dans le même foyer et mettaient en commun tout bien familial. D'après ce modèle, les épouses, les filles célibataires, les veuves et les hommes handicapés ou dépendants avaient le droit d'être entretenus mais pas celui d'être indivisaires...Le traitement juridique des femmes comme propriétaires de biens était particulièrement injuste. La nature du droit de propriété de "la fortune des femmes" (*stridhana* qui signifie les biens légués par le père ou l'époux) était très contestée (...) et tout particulièrement des veuves, perçues comme les sujets les plus abjects aux yeux de la loi⁹¹⁵ ».

⁹¹³ Biren BONNERJEE, "The Hindu Family", *Primitive Man*, Vol. 3, n° 1/2 (Jan. - Apr./janv-avril, 1930), p. 3-19.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ Rachel STURMAN, "Marriage and Family in Colonial Hindu Law," in *Hinduism and Law: An Introduction*, (Eds.) Timothy LUBIN, Donald R. DAVIS Jr., Jayanath K. KRISHNAN, UK: Cambridge University Press, 2010, p. 97-99.

En outre, des chercheuses féministes ont montré que les lois sur le mariage qui, jusque-là, avaient été uniquement appliquées à ceux faisant partie de la haute bourgeoisie, le furent, pendant l'ère coloniale, également aux classes défavorisées afin de créer un système normatif qui a fini par reconstituer le patriarcat. Selon les termes de la spécialiste de droit législatif Rachel Sturman :

« Les formes de mariage non élitistes qui historiquement reconnaissent la contribution des filles et des épouses à leur foyer natal et marital à travers l'institution de "la fortune de la mariée" (dans laquelle la majeure partie des cadeaux passent de la famille du marié à celle de la mariée) ont été progressivement remplacées par les mariages avec dot, ce qui place la famille de la mariée dans une position subalterne, la fille représentant un poids dont il fallait se débarrasser en la mariant. De la même façon, l'importance accordée au contrôle de la sexualité des femmes qui représentait un élément essentiel pour assurer la pureté de la caste et le statut élitiste de celle-ci devint associé aux pratiques des mariages arrangés entre enfants et du veuvage contraint⁹¹⁶ ».

Ainsi ce statut privilégié du fils, qui existait depuis longtemps, allait de pair avec la soumission de la femme dans une société patriarcale, et malgré cette histoire et pour ainsi dire cette tradition ancestrale et frauduleuse, il est intéressant de remarquer combien les quatre films contemporains étudiés ici recourent à l'ironie et à la subversion pour traiter la question.

Dans le film de Satyajit Ray, *Sakha Proshakha*⁹¹⁷, quand le scrupuleux patriarce Ananda Majumdar, vieil industriel de soixante-dix ans, fait une soudaine crise cardiaque, il reçoit la visite de trois de ses quatre fils qui arrivent de la ville pour quelques jours. Ils sont mal à l'aise et étouffent d'être de retour dans la vieille maison ancestrale, et ils ne cessent de demander au médecin s'ils devront rester longtemps au chevet de leur père car un travail très urgent les attend à leur bureau. Alors que le patriarce se remet progressivement, les fils se critiquent mutuellement sur leurs styles de vie corrompus et immoraux. Ils soulignent combien il était impossible d'être à la hauteur des attentes bien trop élevées d'un père célèbre pour son intransigeance en matière d'éthique, de principes et de valeurs. Ils finissent par imaginer comment ils diviseront les biens une fois que leur père sera décédé. Bien que les personnages soient complexes, leur manque de sensibilité contraste avec le caractère plein de compassion de Proshanto, le quatrième fils, qui habite avec son

⁹¹⁶ *Ibid.* p. 95-96.

⁹¹⁷ *Les Branches de l'arbre* (France/Inde, 1990).

père parce qu'il vit en reclus et est considéré comme dément par le reste de la famille. Le film questionne non seulement les notions de raison et de folie et les frontières qui les séparent, mais il montre aussi comment la famille traditionnelle s'effrite malgré la présence de quatre fils : pas un n'est prêt à rester auprès de son père et à assumer la responsabilité de sa convalescence si ce n'est Proshanto, le fils handicapé mental. Malgré sa vie empreinte de moralité et pleine de bonnes intentions, Ananda Majumbar a peut-être été trop strict dans ses principes en ne voulant pas tenir compte du fait que ses enfants étaient simplement trop humains : qu'ils ont le droit de faire des erreurs, de faire leurs propres expériences et d'apprendre à faire face à l'adversité par eux-mêmes au lieu de vivre pour toujours sous le joug et dans l'ombre de leur père.

De même, l'un des thèmes principaux du film d'Aparna Sen, *Paromitar Ek Din*⁹¹⁸ est l'excitation, le bonheur et le soulagement que procure la naissance d'un fils dans les familles traditionnelles de Biru et Paromita dans le Kollkata du nord. *A contrario*, le frère de Biru a eu une fille, ce qui est une déception pour la famille, et ce que mettent en avant les rituels très spécifiques qui accompagnent la naissance d'un héritier mâle.

Un événement tragique révèle que Bablu, le bébé, est handicapé physique et mental, ce qui plonge la famille dans une peine immense et Biru, ridiculisé, devient la cible de moqueries. Tandis que le père évite de croiser son fils handicapé, Paromita est déterminée à faire de son mieux pour son fils en l'inscrivant à la Spastic Society, l'école pour infirmes moteurs cérébraux, de Kolkata.

Finalement, Bablu meurt avant l'adolescence, ce qui met un terme au mariage déjà bien fragile de Biru et de Paromita. Dans ce cas, le fils semble être le seul lien qui unissait la femme à son mari, alors même que les relations étaient très tendues et que chacun montrait une totale incompréhension des aspirations et des besoins de l'autre.

A l'opposé, le film de Rituparno Ghosh, *Utsab*⁹¹⁹ dépeint Arun, le gendre, comme le sauveur lorsqu'il décide de retourner dans la maison familiale de sa femme afin de prendre soin de sa belle-mère devenue veuve, bien que les fils de cette dernière meurent d'envie de vendre la propriété le plus rapidement possible.

Autre choix pour le film de Aniruddha Roy Chowdhury, *Anuranan*⁹²⁰ qui fonctionne de manière bien différente puisque les deux couples, résolument modernes et tendance, n'ont pas d'enfant. Le premier couple, Rahul et Nandita ont eu un bébé mort-né à la suite de

⁹¹⁸ *La Maison des souvenirs* (Inde, 2000).

⁹¹⁹ *Festival* (Inde, 2000).

⁹²⁰ *Resonance* (Inde, 2006).

quoi le médecin leur a annoncé qu'ils ne pourraient plus jamais avoir d'enfant. Dans le second couple, Amit, le mari, est bien trop occupé par sa florissante carrière pour désirer des enfants, même si cela implique ne pas tenir compte de la solitude de son épouse et de son besoin impérieux de devenir mère.

Ces thématiques et sous-récits tentent volontairement de défier et de subvertir le désir ancestral d'avoir un héritier mâle, ce qui a malheureusement conduit à des problèmes majeurs en Inde tels que l'infanticide, le fœticide, les morts dues aux dots, ainsi que l'analphabétisme affectant les enfants de sexe féminin.

De plus, ils questionnent la composition, la dynamique et la pertinence de la famille traditionnelle, qui apparaît aujourd'hui avec ses difficultés alors que l'obsolescence la guette dangereusement. Et pourtant, certains de ces récits sont teintés de nostalgie et de tristesse alors que l'ancien système se voit progressivement remplacé par le nouveau, qui amène avec lui une compréhension différente des valeurs de la vie en communauté, du partage, des coutumes, des rituels et de la mythologie, qui sont créés à travers des ressemblances et des différences, l'assimilation et la perte. Ainsi, un déplacement notable s'opère dans le langage des liens du sang, du sacrifice et de la nécessité historique, c'est-à-dire dans le discours de la communauté.

Remontant aux conséquences de l'indépendance de l'Inde et de la partition en 1947, la fragmentation de la famille traditionnelle telle qu'elle est dépeinte dans le cinéma national de langue hindie et dans le cinéma bengali de langage vernaculaire⁹²¹, est souvent devenue

⁹²¹ Le cinéma Hindi fait de manière générale référence aux films indiens réalisés en langue indie. Ils proviennent essentiellement de l'industrie cinématographique Bombay (Mumbai). Par ailleurs, il existe de nombreuses autres industries cinématographiques régionales en Inde utilisant différentes langues parlées dans chaque région d'Inde : cinéma bengali de l'état du Bengal Ouest, le cinéma Tamoul de l'état de Tamil Nadu, le cinéma de Karnataka en langue Kannada, le cinéma Oriya d'Odisha etc. Après l'indépendance de l'Inde en 1947, l'industrie du film Hindi, devint, de manière officieuse, le cinéma national indien. Celui-ci essaya de créer une identité pan-indienne dont l'objectif était de construire la nation, alors que l'Hindi devint la langue officielle du pays en 1950 (Constitution indienne). V. *Encyclopaedia of Indian Cinema*, (Eds), Ashish RAJADHYAKSHA and Paul WILLEMEN, New York & London: Routledge, 1999 ; Bhaskar SARKAR, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*. Durham & London: Duke University Press, 2009 ; Sharmistha GOOPTU, *Bengali Cinema: An Other Nation*. New York: Routledge, 2010 ; Francesca

une métaphore douloureuse de la perte du pays natal et de la dissolution de la vie en communauté.

Des millions de réfugiés hindous ont migré vers le Bengale occidental et sont venus en masse dans les villes à la recherche d'un emploi, et se sont retrouvés à vivre dans des quartiers surpeuplés et à se lamenter de la perte de leur foyer et de leur vie idyllique au village. La rupture du système familial a semblé aller de pair avec le rôle et le statut changeant des femmes dans la nouvelle Inde indépendante.

Que les femmes modernes et éduquées aient souhaité trouver un emploi et participer à la vie publique, que tout le monde considérait régie par l'esprit de masculinité, est devenu un problème palpable et une question politique dans la vie de l'état-nation post-1947, quand des réformes législatives ont dû être entreprises à propos des lois maritales, des droits de propriété, du suffrage, du salaire égal et de l'égalité des chances⁹²².

On s'attendait à ce que la place de la femme moderne, dans une forme nouvelle de patriarcat national, soit différente de celle de la femme traditionnelle, ainsi que celle de la femme occidentale. Au cours des années 1950 et 1960, le cinéma bengali s'est activement intéressé à ces thématiques : protagonistes féminins coincés entre un rôle traditionnel au sein de la famille et des sentiments individuels modernes ; protestations contre la polygamie et le système de dot ; simplicité du village natal par opposition à l'artificialité des espaces urbains ; épreuves et tribulations du système de famille traditionnelle⁹²³.

Quoi qu'il en soit, il est important d'analyser pourquoi les fonctionnements et dysfonctionnements de la famille sont réévalués, et pourquoi ils reviennent en force à partir des années 1990, avec une série de films bengalis encensés par la critique et qui se concentrent sur les intérieurs, analysant les relations familiales intimes, le plus souvent dans le cadre intérieur du foyer.

A cette fin, on pourrait noter qu'en 1985, l'affaire Shah Bano, une musulmane, avec cinq enfants, à laquelle son ex-mari refusait de payer une pension alimentaire après leur

ORSINI, *The Hindi Public Sphere 1920-1940: Language and Literature in the Age of Nationalism* (Oxford University Press, Delhi 2002).

⁹²² RADHAKRISHNAN, "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity", p. 77-95 in *Nationalisms and Sexualities*, Andrew PARKER, Doris SOMMER et al., New York: Routledge, 1992.

⁹²³ Bhaskar SARKAR, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham & London: Duke University Press, 2009.

divorce, a donné lieu à des manifestations de protestations dans tout le pays pour que les droits des femmes soient protégés par un code civil uniforme et non par les droits des minorités qui, en Inde, sont conçus comme des lois personnelles sanctionnées par des groupes religieux⁹²⁴.

Dans la foulée, en 1987, Roop Kanwar, une jeune veuve de dix-sept ans s'est suicidée par *sati* (elle s'est immolée par le feu sur le bucher funéraire de son époux), ce qui a soulevé de nouveaux débats et inquiétudes sur les droits des femmes⁹²⁵.

Ces questions sont devenues brûlantes d'un point de vue socio-politique et ont conduit, en 1992, à la création de la Commission Nationale pour les Femmes qui avait pour but de :

« revoir les garde-fou constitutionnels et légaux des femmes et de recommander des mesures législatives pour y remédier, de faciliter les compensations de plaintes et de conseiller le gouvernement sur toutes les questions politiques qui touchent les femmes⁹²⁶».

Ces événements socio-politiques majeurs et ces sentiments culturels clés signalés plus haut donnent un aperçu de ce qui se passait dans le pays à partir des années 1990, auquel il faut ajouter la libéralisation économique de l'Inde, une culture de consommation qui s'est rapidement développée avec l'expansion de la classe moyenne.

Les quatre films étudiés captent de façon succincte ce moment, et dénoncent le problème de l'argent et de la corruption, les échecs du patriarcat, le rituel du partage du repas familial qui révèle des fissures au sein de la famille au lieu de renforcer les liens ; les sous-entendus obscurs et incestueux du système de la famille traditionnelle, la situation difficile de la femme éduquée qui tout à la fois résiste à la subordination sociale tout en tentant d'allier l'idée de la féminité avec les idéologies de la maternité.

Représentation de la famille dans quatre films bengalis contemporains

⁹²⁴ Vasudha DALMIA and Rashmi SADANA (Eds), *The Cambridge Companion to Modern Indian Culture*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2012, p. xxi. Pour aller plus loin, V. Siobhan MULLALLY, "Feminism and Multicultural Dilemmas in India: Revisiting the *Shah Bano Case*", *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 24, Issue 4, p. 671-692.

⁹²⁵ Pour aller plus loin, V. Ashis NANDY, "Sati in Kaliyuga," *Economic and Political Weekly*, Vol. XXIII No. 38, Sept. 1988.

⁹²⁶ Vasudha DALMIA and Rashmi SADANA (Eds), *The Cambridge Companion to Modern Indian Culture*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2012, pp. xxii.

Dans *Sakha Proshakha*⁹²⁷ de Ray, la première confrontation entre les frères Probodh et Probir, a lieu pendant le dîner, lorsque la famille, au grand complet, s'est réunie pour partager un repas bengali élaboré. Le partage de la nourriture et le fait de manger est souvent considéré soit comme un symbole de rassemblement, soit comme de la « gastro-nostalgie⁹²⁸ » qui tente de recréer un lien avec le passé, quand les mères préparaient elles-mêmes les repas pour leurs enfants. Ces repas étaient non seulement préparés avec soin, à la main, mais également dégustés sans précipitation, alors que la famille se retrouvait pour partager un plat après l'autre, tout en discutant des différents événements de la journée. D'une part, cela permettait de perpétuer un sens de la tradition pour plusieurs générations et, d'autre part, le parfum local et la spécificité des mets s'opposaient aux forces de la mondialisation et au style de restauration rapide « réchauffer et consommer » qui est apparu ensuite. Cependant, dans cette scène très précisément, il existe un décalage évident entre les images et la bande son. Alors que la caméra fait un lent panoramique autour de la table, apparaissent tout à la fois les visages des membres de la famille s'adonnant avec désinvolture au rite du repas, et la vapeur qui monte d'un plat traditionnel et épicé qui a été déposé sur la table. Cependant, la bande son apporte une note discordante alors que les deux frères, Probodh et Probir, commencent à se lancer des accusations. La caméra insère des plans de coupe sur la réaction de leurs femmes : l'une regarde avec horreur son mari être accusé d'évasion fiscale, alors que l'autre baisse les yeux de honte quand son mari mentionne sa propre dépendance au jeu. L'acte performatif de se nourrir qui a pour but de lier la famille et de développer des liens intimes et culturels, se transforme au contraire en un moment où les façades qui s'effritent tombent de manière brutale. On oublie la nourriture, remplacée par un goût amer dans la bouche, et le repas devient un moment de cassure ou de folie qui rompt avec la rationalité qui a prévalu jusqu'à ce moment, laissant libre cours à la tension qui s'est développée au sein de la fratrie. De manière ironique, la scène se termine avec le frère handicapé mental, Proshanto, se cognant la tête bruyamment contre la table, comme s'il arrêta le chaos et ramenait un semblant d'ordre. Même dans sa folie, il semble sain d'esprit, il suit un chemin simple, et apparaît comme un

⁹²⁷ *Les Branches de l'arbre* (France/Inde, 1990).

⁹²⁸ Tulasi SRINIVAS, "As Mother Made it: The Cosmopolitan Indian Family, Authentic Food and the Construction of Cultural Utopia", *Journal of Sociology of the Family*, Vol. 32 No. 2, Globalization and the Family (Autumn/Automne 2006), p. 191-221.

compagnon pour son père, par contraste avec ses frères normaux et intelligents, qui deviennent la proie des pièges matériels de l'existence humaine.

Les scènes précédentes ont montré la tension croissante au sein de la fratrie, qui mène à cette première éruption pendant le dîner, qui est suivie par une autre épreuve de force, encore plus importante, lors d'un pique-nique, en aval dans le film. Le dîner et le pique-nique sont deux événements qui appellent généralement des associations plaisantes pour toute famille qui se retrouve après un long moment d'éloignement, mais dans ce cas-là, ils deviennent le moment de crise qui révèle les fissures profondes de la famille traditionnelle. De plus, le jeune garçon entend la dispute entre son père et son oncle (en geste symbolique, il tient un jouet en forme de pistolet), et apprend en retour qu'obtenir de l'argent de manière illégale est chose acceptable dans le monde d'aujourd'hui. Cette scène pourrait être mise en parallèle avec l'éducation éthique et morale que le vieil homme a inculquée à ses fils, mais de manière totalement vaine. Dans la dernière séquence du film, c'est ce jeune garçon qui par mégarde, et de manière nonchalante, dit à son grand-père que son père et son oncle prennent part à des activités illégales. Le monde du vieux patriarche s'écroule lorsqu'il se rend compte qu'il a failli en tant que père et que l'environnement éthique qui l'entoure a changé de manière radicale. Deux aspects importants, qui peuvent être envisagés comme source de confort et d'alimentation - la nourriture et le repas pris ensemble, et la relation d'amour du grand-père pour son petit-fils - finissent par devenir des moments terribles qui révèlent d'odieuses vérités sur la nature humaine et ses faiblesses.

Le film de Rituparno Ghosh, *Utsab*⁹²⁹, semble être un hommage au film de Ray, mais il va un peu plus loin, en nuancant les problèmes, et en présentant des personnages plus complexes et émouvants lorsqu'il est question de la relation incestueuse qui apparaît fréquemment dans les familles élargies. Dans l'article « *Family Studies : Retrospect and Prospect*⁹³⁰ », Arvind M. Shah met en évidence que la plupart des études sur la famille sont classées sous l'intitulé : « loi hindoue et textes liturgiques » et se concentrent avant tout sur la relation mari/femme-parent/enfant. Cependant, il estime qu'il faudrait faire plus de recherches sur la fratrie, plus précisément sur la relation entre frère et sœur, afin qu'un

⁹²⁹ *Festival* (Inde, 2000).

⁹³⁰ Arvin M. SHAH, "Family Studies: Retrospect and Prospect", *Economic and Political Weekly*, Vol. 40, n° 1 (Jan 1-7, 2005), p. 19-22.

cadre apparaisse pour prendre en considération « toute la dimension non-juridique et non rituelle des relations de famille⁹³¹ ».

Le film de Rituparno Ghosh se déroule sur une durée de quatre jours, lorsqu'une famille nombreuse revient dans la maison de famille pour fêter *Durga Puja* (en l'honneur de la déesse Durga). Malgré l'anxiété palpable et la gêne qui transparaissent dans chaque scène et entre différents membres de la famille, l'une des sœurs, Parul, adopte un comportement qui laisse penser qu'elle est au cœur d'un terrible secret de famille que les autres essaient de réprimer avec ardeur, surtout devant son fils de dix-huit ans, Joy. Elle finit par dévoiler son secret lors d'une scène qui se déroule dans la véranda surplombant la grande cour intérieure de l'ancienne maison : lorsqu'elle était jeune fille, elle était amoureuse de son cousin germain, Shishir, avec lequel elle avait grandi. Quand ses frères eurent vent de cette histoire, ils chassèrent Shishir de la maison sans accepter aucune explication et coupèrent tout lien avec lui. Elle avait non seulement eu le cœur brisé, mais avait également par la suite accepté un mariage arrangé et sans amour avec un autre homme. Ironie du sort, après plus de deux décennies, Shishir était devenu un homme riche qui proposait de racheter leur maison de famille maintenant qu'ils traversaient des temps difficiles. Parul s'effondre alors qu'elle accuse les membres de sa famille de jouer un double jeu puisqu'ils avaient mis fin à sa relation amoureuse avec Shishir et qu'à présent ils l'invitaient de nouveau dans la maison en acceptant sa proposition de racheter la propriété. Comme sa colère donne lieu à un déluge de larmes, son fils, qui a assisté à toute la scène, se dirige vers sa mère et lui assure qu'il sera toujours à ses côtés. Ce qu'il est intéressant de noter c'est que le fils a également des sentiments amoureux partagés pour sa cousine Shompa, bien qu'ils sachent tous deux qu'ils ne pourront jamais former un couple. D'une génération à l'autre, semble persister une certaine transgression de l'amour, automatiquement réprimée par les personnes concernées ainsi que par la famille. S'enracinant fermement dans ce territoire tabou, Rituparno Ghosh ajoute plusieurs couches de complexité à son film et ne craint pas d'aborder des sujets tels que l'inceste, qui présente une autre dimension de la famille et de ses secrets le plus souvent refoulés ou ignorés. Il défie des termes comme ceux de moralité ou de valeurs familiales saines qui sont uniformément et sans discernement associés au système de famille indien et mettent par la même en lumière les différentes modifications de la famille et ses possibles reconceptualisations.

⁹³¹ *Ibid.*

Un aspect significatif du patriarcat est qu'il est également intériorisé par les femmes, et dans le cadre d'une famille traditionnelle, la suppression des femmes par les femmes, fondée sur l'âge et la hiérarchie, est une question importante qui doit être abordée : « les femmes négocient avec le patriarcat, ce qui contribue à la reconstitution de l'inégalité des genres en Inde⁹³² ».

De plus, les femmes qui résistent à l'autorité patriarcale sont souvent vouées aux gémonies et vaincues, c'est pourquoi elles développent une stratégie pour mettre en avant leurs intérêts personnels au sein d'une famille traditionnelle en imitant l'image de la femme vertueuse et en acceptant la culture patriarcale. Cependant, dans le film d'Aparna Sen, *Paromitar Ek Din*⁹³³, il est novateur de voir que la belle-mère, Sanaka, partage un lien unique et profond avec sa belle-fille Paromita, toutes deux étant prisonnières d'un patriarcat sévère et de mariages malheureux. Sanaka a une fille adulte schizophrène, et quand la famille se rend compte que la santé mentale et physique du fils de Paromita est en question, un lien se développe entre les deux femmes qui sont toutes les deux désemparées et attristées par leur situation. Quand le beau-père de Paromita meurt soudainement après un accident, un changement s'opère chez Sanaka, devenue veuve depuis peu. A l'extérieur, elle prétend être une veuve éplorée en revêtant le vêtement traditionnel blanc que les femmes hindoues sont supposées porter, et elle cesse de manger des plats non végétariens comme le requièrent les pratiques traditionnelles à suivre dans un tel scénario ; il y a cependant une vivacité dans son pas et une légèreté dans sa manière d'être, comme si, à la mort de son mari, on avait enlevé un lourd fardeau de ses épaules. Elle commence à jouer avec ses petits-enfants, leur apprenant à faire voler des cerfs-volants, passe de nombreux après-midis à converser avec Paromita et à partager leur amour mutuel pour la poésie, à s'impliquer dans la garde du petit bébé Bablu, qui se rend à l'école pour infirmes moteurs cérébraux, et elle vont même dans un restaurant pour manger secrètement du poisson, que Sanaka adore mais qu'elle n'a plus le droit de consommer en raison de son statut de veuve. Finalement, après la mort de Bablu et alors que le mariage entre Paromita et le fils de Sanaka approche de sa fin, la belle-fille prend la décision courageuse de casser les chaînes d'un mariage sans amour et de s'installer avec un autre homme.

⁹³² Steve DERNE, "Hindu Men Talk about Controlling Women: Cultural Ideas as a Tool of the Powerful", *Sociological Perspectives*, Vol. 37, n° 2 (Summer/Été 1994), p. 203-227.

⁹³³ *La Maison des souvenirs* (Inde, 2000).

Plusieurs questions importantes sont abordées dans la scène où Paromita parle à sa belle-mère de sa décision de divorcer de Biru et de se marier avec Rajiv Srivastav. Sanaka n'est pas surprise par cette confession car elle avait senti dès le début que rien n'unissait vraiment son fils à sa belle-fille. Pour la première fois, elle admet que son propre mariage a été un mariage malheureux qui ne la comblait pas, et que Paromita ne devrait pas faire l'erreur de se remarier, car tous les hommes sont les mêmes une fois la lune de miel passée. De plus, elle admet également que l'homme qu'elle a vraiment aimé, Mani, était un lâche, la figure bien connue de l'homme bengali émasculé qui n'a jamais été capable d'exprimer son amour pour elle, quand bien même elle aurait tout abandonné avec joie pour le suivre s'il le lui avait demandé, ne serait-ce qu'une fois !

Elle va plus loin en suggérant à Paromita de continuer sa relation extra-conjugale avec Rajiv, à la condition qu'elle reste dans la famille traditionnelle de Sanaka, bien que celle-ci s'effrite. La lutte contre le patriarcat et sa relation aux dimensions changeantes de la famille élargie ne pouvaient être plus explicites et violentes que dans ce film et dans cette scène en particulier. En mettant en relief la confession de Sanaka et les plans alternatifs de Paromita, il en ressort un fort sentiment de solitude, de peur d'abandon et d'inquiétude concernant le traitement sévère qui a traditionnellement été infligé aux veuves. Elle n'est pas une femme moderne avec une carrière et des amis sur lesquels elle peut compter. Bien au contraire, elle est la veuve esseulée et enlisée dans son quotidien, avec une fille schizophrène, une maison de famille délabrée et à la merci de fils indifférents qui devront subvenir à ses besoins jusqu'à la fin de ses jours. Dans une certaine mesure, Sanaka vit sa vie par procuration à travers Paromita, la seule personne qui rende son existence supportable, avec Mani, l'homme qui ne lui a jamais déclaré son amour ouvertement, mais qui a continué à lui rendre visite et à garder contact avec elle en se présentant comme un membre éloigné de la famille. Ce sont des questions courageuses que la réalisatrice manie avec dextérité, affichant clairement un positionnement féministe lorsqu'elle insiste sur les cas dans lesquels les victimes d'une société dominée par les hommes portent un coup dur contre leurs oppresseurs. Si les représentations stéréotypées des relations entre belle-mère et belle-fille révèlent de la jalousie, des luttes de pouvoir et des comportements malveillants, *Paromitar Ek Din* les fait sans aucun doute voler en éclats en faisant place à une nouvelle compréhension de l'intimité entre femmes, fondée sur l'honnêteté et la libération intellectuelle, et qui ne peut être anéantie par la domination masculine.

*Anuranan*⁹³⁴ le plus récent des quatre films s'inscrit totalement dans la question de la famille nucléaire, avec des couples modernes, appartenant à la classe moyenne supérieure, qui n'ont pas à gérer la famille élargie, mais qui sont préoccupés par leur mariage, leur carrière, leur tempérament artistique et leur quête intellectuelle. Rahul et Nandita ont fait un mariage d'amour, mais cette dernière souffre d'un manque de confiance et de mélancolie car elle ne parvient plus à enfanter suite à la perte tragique d'un enfant mort-né. Amit et Preeti semblent très mal assortis, Amit étant un travailleur acharné et une personne agressive qui ne tient pas compte des sentiments de sa femme. Pendant un moment, Rahul et Preeti sont attirés l'un par l'autre, donnant au film son titre, *Resonance*, puisqu'ils résonnent si bien l'un avec l'autre.

L'apogée du film est un incident et une séquence qui est intense et presque surréelle dans sa représentation et sa signification. Rahul part dans une station de vacances à la montagne pour le travail, et Preeti - dont le mari est parti pour Londres sans elle alors qu'elle lui avait demandé de l'accompagner - décide de rejoindre Rahul dans la station, de laquelle on peut voir de magnifiques panoramas de la chaîne de montagnes du Kanchenjunga, baignée par le miroitement de la lune. Leurs conjoints respectifs ignorent tout de ce rendez-vous. Le panorama est en effet spectaculaire alors que tard dans la nuit ils regardent sereinement les montagnes, assis l'un à côté de l'autre, harmonieusement, et qu'émane d'eux un profond sentiment d'amitié. Preeti aimerait pouvoir s'emparer de ce moment pour le vivre éternellement, ce à quoi Rahul lui répond que cela est possible si elle décide de faire de ce moment un souvenir. La caméra enchaîne ensuite sur un plan d'eux se souhaitant bonne nuit alors que chacun se dirige vers sa chambre. Dans la séquence suivante, quand Preeti essaie le matin suivant de réveiller Rahul, nous constatons que par un rebondissement étrange, Rahul est mort paisiblement d'une attaque cardiaque pendant la nuit. C'est à l'évidence un rendez-vous qui a mal tourné alors que les éléments se déchaînent, que la police interroge Preeti : son mari est averti ; les journaux ont leur jour de gloire avec ce scandale ; la femme de Rahul, Nandita, est traumatisée par la tournure que prennent les événements et Preeti essaie sans succès de se suicider.

Le point marquant ici est que Preeti, en reconnaissant avoir une relation intellectuelle, artistique et spirituelle avec Rahul, s'en rapproche en tant qu'amie et âme sœur. Au lieu d'être une femme opprimée et dépossédée de tout pouvoir, elle a une certaine capacité d'action et d'initiative pour prendre le contrôle de sa vie, prendre ses propres décisions et

⁹³⁴ *Resonance* de Aniruddha ROY CHOWDHURY (Inde, 2006).

endosser la responsabilité de ses choix, même si cela signifie braver un scandale public, l'humiliation et le deuil de l'ami qu'elle a perdu. Elle choisit de ne pas être une femme soumise, qui se doit de faire plaisir à son mari et de se laisser maltraiter du point de vue émotionnel. Ce qui est peut-être encore plus intéressant, c'est que la femme de Rahul comprend la situation délicate de Preeti et le courage de ses actions, elle se montre compatissante à son égard et lui donne le courage de continuer de mener la vie qu'elle a choisie. La dernière scène se situe dans un hôpital où Preeti, admise après sa tentative de suicide ratée, reçoit la visite de Nandita, qui lui tend la main, lui conseillant de voler de ses propres ailes, personne ne pouvant lui ravir sa liberté. De nouveau, nous assistons à l'éclosion d'une relation inattendue entre deux femmes qui devraient, selon toute attente, s'affronter. Bien que Preeti et Nandita vivent dans des familles nucléaires, elles sont néanmoins entravées par les normes patriarcales de la communauté et de la société dans lesquelles leur honneur est fragile et toujours en jeu, et où chacune de leur décision doit être approuvée par les codes moraux qui s'appliquent différemment pour les hommes et les femmes. Finalement, le soutien de Nandita à Preeti devient un symbole de la femme moderne et libérée qui se prend en main alors qu'elle va de l'avant pour s'épanouir sur un plan personnel et forger son propre destin.

*

* *

A travers ces films, il est possible de suivre la manière dont la structure de la famille au Bengale a subi des transformations au cours des trois dernières décennies. Des questions comme celles des liaisons extra-conjugales, du divorce, des relations incestueuses, qui furent un temps réprimées, sont maintenant débattues plus ouvertement. Les femmes assumant de nouveaux rôles, la lutte entre une nostalgie patriarcale pour le passé et une confrontation réaliste au présent s'est aussi intensifiée, indiquant peut-être un changement vers une structure familiale plus démocratique.

Esthétiques de la famille brisée dans les cinémas chinois, hongkongais, taïwanais

Nathalie BITTINGER

Maître de conférences en études cinématographiques

Université de Strasbourg, ACCRA (EA 3402)

La famille chinoise, qui a toujours été un ferment de cohésion sociale et politique important, a été plus que durement touchée par les événements du XX^{ème} siècle, qu'ils soient historiques et politiques ou socio-économiques. Le bouleversement actuel de la structure familiale, fait de déstructurations violentes et de tentatives timides de recomposition, est exponentiel, notamment au regard d'une pensée chinoise garante d'un certain ordre et d'une vision du monde plus que millénaire. Parallèlement, des mutations remodelent, dans la seconde moitié du siècle dernier, une socialité et une historicité inédites, travaillées par les violences de l'histoire (la période de Mao Zedong⁹³⁵), d'une part, l'urbanisation, la globalisation et l'importation de modèles occidentaux, d'autre part (à partir des réformes de Deng Xiaoping⁹³⁶).

Les dénommés « Nouveaux Cinémas » ou « Nouvelles Vagues », à partir des années 1980, en Chine, à Hong Kong ou à Taïwan, sont des moments cinématographiques de rupture et

⁹³⁵ La guerre civile entre les nationalistes et les communistes, de 1946 à 1949, provoque la fondation de deux Etats chinois. Le 1^{er} octobre 1949, les communistes, dirigés par Mao Zedong, proclament la naissance de la République populaire de Chine, sur le continent, pendant que les nationalistes du Guomindang, sous l'égide de Chiang Kai-shek, se réfugient à Taïwan en décembre 1949. Ils se considèrent comme le gouvernement légitime de toute la Chine et règnent selon la Constitution adoptée le 25 décembre 1946. La période de Mao Zedong est également marquée par le Grand Bond en avant (1958-1961) et par la Révolution culturelle, lancée par la Circulaire du Parti communiste chinois du 16 mai 1966 et ce jusqu'à la mort de Mao en 1976.

⁹³⁶ Deng Xiaoping, au pouvoir depuis 1978, lance des réformes vers le capitalisme, timides de 1978 à 1991 et plus rapides et franches à partir de 1992. En 1993, Jiang Zemin est à la tête de la République Populaire de Chine, Deng Xiaoping meurt en 1997, mais l'ouverture et la modernisation de la Chine se poursuivent avec ses successeurs (élection de Hu Jintao en 2003).

de réinvention du langage propre à ce *medium*, mettant en scène, d'une manière plus adéquate, les nouvelles formes d'expérience du monde nées des changements brutaux qui ont affecté l'ancrage familial et social. Ce temps du renouveau est toujours, plus ou moins, relié à des événements historiques. Nous aborderons ainsi, dans leurs spécificités thématiques et esthétiques, autant la cinquième « génération⁹³⁷ » de cinéastes chinois, première classe d'âge à sortir diplômée, en 1982, de l'Institut du film de Pékin, fermé pendant la Révolution culturelle, que la sixième « génération », apparue après les répressions de la place Tian'anmen de 1989. La Nouvelle Vague taïwanaise naît avec Hou Hsiao-hsien et Edward Yang dans les années 1980, quelque peu avant l'abrogation de la Loi Martiale⁹³⁸. Le relâchement du contrôle politique engendre un renouveau filmique, notamment dans l'évocation de l'histoire longtemps taboue de l'île. Enfin, la Nouvelle Vague hongkongaise, que nous n'évoquerons pas directement (Tsui Hark, Ann Hui, Kirk Wong, etc.), fonde une poétique du genre et de l'Histoire travaillée par les angoisses nées des accords sino-britanniques⁹³⁹ négociés au début des années 1980, prévoyant le retour de la colonie britannique à la Chine. Ces différents auteurs n'ont jamais cessé de prendre dans leur viseur critique cette institution ancestrale : des familles détruites par l'Histoire ou condamnées à l'exil, jusqu'aux familles contemporaines éclatées, déstructurées ou absentes pour les metteurs en scène des années 2000. Le noyau familial questionné et/ou malmené, sous leur caméra, devient une métaphore du social envisagé dans sa globalité, et notamment la quête instable d'identité, qui touche, sous des modalités différentes, les trois pays, contraints de redéfinir leur vision et positionnement dans le monde au contact des nouvelles données géopolitiques. Ainsi, les représentations cinématographiques chinoises de la famille offrent un éclairage intéressant de cette structure, à la fois naturelle (au niveau de la généalogie biologique) et culturelle (soumise, avec des variations historiques, aux investissements symboliques et idéologiques). En quoi les représentations de la famille des cinémas chinois, hongkongais et taïwanais contemporains sont-elles un

⁹³⁷ Le cinéma chinois est classé en termes de « générations » de réalisateurs, notion assez floue qui regroupe les cinéastes à la fois en fonction de leur classe d'âge et date de sortie de l'école de cinéma, des temps politiques correspondants et de leur style.

⁹³⁸ Loi du 19 mai 1949, imposée par le Guomindang, et abrogée le 14 juillet 1987.

⁹³⁹ Le Traité de Nankin, signé le 29 août 1842, met fin à la première Guerre de l'Opium (1839-1842) et fait de Hong Kong une colonie britannique. La déclaration sino-britannique du 19 décembre 1984 fixe la rétrocession de Hong Kong à la Chine à 1997.

prisme, un miroir déformé, une caisse de résonance des brutales mutations économiques et sociales de ces pays, faisant appel à chaque fois une esthétique cinématographique propre?

Si les valeurs traditionnelles, confucéennes, attachées à la famille ont volé en éclats sous le joug des mots d'ordre de la révolution communiste, la structure familiale a également explosé du fait de la modernisation et de l'occidentalisation croissantes. La famille tend à disparaître des écrans pour ne laisser que des individus isolés, perdus dans le contemporain.

De la famille confucéenne aux familles détruites par l'histoire

Si la famille est centrale dans ces cinémas, logée soit au cœur des représentations, soit présente en arrière-plan ou significative dans sa périphérie ou son absence-même, c'est en raison de la longue tradition chinoise s'appuyant sur une perpétuelle « superposition des structures politiques et familiales⁹⁴⁰ ». Or, la conception de la famille, héritée d'une longue tradition confucéenne, a d'abord été l'objet d'une destruction politique, lors de l'arrivée au pouvoir des communistes, puis lors de la Révolution culturelle. Cette période que connurent les cinéastes de la cinquième génération les a laissés sans père, tiraillés par un problème aigu de filiation brisée, expliquant en partie la nécessité de réinvention formelle pour exprimer la subjectivité nouvelle, de l'individu et non du collectif encadré par le parti, érigée sur les décombres de l'ancienne société détruite par l'idéologie et le totalitarisme.

La piété filiale confucéenne est l'un des piliers cardinaux qui soutient la société chinoise et vise à déterminer des valeurs et des conduites : bienveillance envers autrui, solidarité communautaire, liens entre les générations, avec une ritualisation et une hiérarchisation sous-jacentes :

« La relation qui fonde en nature l'appartenance de tout individu au monde comme à la communauté humaine est celle du fils à son père (...) dans le contexte général de l'harmonie familiale et de la solidarité entre les générations⁹⁴¹ ».

⁹⁴⁰ Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 48-49.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

Or, la structuration du politique est fondée sur un élargissement de cette conception :

« La piété filiale que l'on peut considérer comme vivante et signifiante dans de larges portions du monde sinisé, fonde en particulier la relation politique entre prince et sujet : de même que le fils répond à la bonté de son père par sa piété, le sujet ou le ministre répond à la bienveillance de son prince par sa loyauté qui commence, on l'a vu, par une exigence envers soi-même⁹⁴² ».

On peut encore noter que « (...) La conception chinoise de l'état comme famille » se lit au niveau même de la langue idéogrammatique, puisqu'« en chinois moderne, l'Etat se dit *guojia* (littéralement "pays-maison")⁹⁴³ ». Or, l'un des deux idéogrammes qui compose ce mot sert, lorsqu'il est utilisé seul, à désigner la famille. De même, la rétrocession de Hong Kong à la Chine fut très fréquemment évoquée, dans les discours officiels chinois, comme le retour à la « mère-patrie », à la « terre-mère originelle » mutilée par d'iniques guerres de colonisation⁹⁴⁴.

Toutefois, au XX^{ème} siècle, cette conception traditionnelle, confucéenne, de la famille a été fortement bouleversée par les différents événements historiques, et notamment la fondation du Parti Communiste Chinois en 1949 :

« A l'arrivée des communistes au pouvoir, la famille devient immédiatement un enjeu de réforme car elle est le symbole d'une Chine traditionnelle qu'il s'agit d'éradiquer pour instituer le communisme⁹⁴⁵ ».

Par la « Loi sur le mariage⁹⁴⁶ », renforcée par la « Loi sur les transformations agraires⁹⁴⁷ », l'Etat encadre totalement la famille, impose la fin du mariage arrangé, le droit

⁹⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 48. Anne Cheng insiste encore sur « le monde sociopolitique humain régi par des réseaux de relation de type familial et hiérarchique et par des codes de comportements rituels » (*Ibid.*, p. 55).

⁹⁴⁴ Ces traités sont jugés « inégaux » par la Chine. Voir Focsaneanu LAZAR, « Les grands traités de la République populaire de Chine », *Annuaire français de droit international*, volume 8, 1962, p. 139-177, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/afdi_0066-3085_1962_num_8_1_961

⁹⁴⁵ Tania ANGELOFF, *Histoire de la société chinoise 1949-2009*, Paris, La Découverte, 2010, p. 15.

⁹⁴⁶ Loi du 1^{er} mai 1950, voir Kia-Pei SIU, « La réforme du droit du mariage en Chine communiste », *Revue internationale de droit comparé*, 1956, vol. 8, n° 4, p. 577-578.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ridc_0035-3337_1956_num_8_4_18555

⁹⁴⁷ Décret du 30 juin 1950.

au divorce, l'indépendance des femmes⁹⁴⁸, etc. Le « contrôle du Parti (...) total sur l'ensemble des membres de la famille⁹⁴⁹ » devient central.

La Révolution culturelle accentue la déstructuration du maillage familial et social traditionnel, comme l'a narré Gao Xingjian dans sa singulière autobiographie à la troisième personne qui porte en partie sur cette période :

« C'était une famille sur le déclin, trop douce, trop fragile, subsister à une telle époque était trop difficile pour elle et elle était vouée à disparaître (...) Tous les membres de sa famille étaient morts, de maladie, par noyade, par suicide, de folie, ou, pour l'une d'entre eux, en suivant son mari dans un camp de rééducation par le travail ; il ne restait comme descendant que lui, ce fils dénaturé⁹⁵⁰ ».

En s'attaquant pêle-mêle aux rites, aux religions, aux villes, aux intellectuels, aux relations sociales, à la famille, la *tabula rasa* voulue par Mao Zedong vise à ériger un homme entièrement nouveau, sans lien, sans père, comme auto-engendré par son adhésion au Parti. La jeunesse est ainsi amenée à dénoncer violemment tout ce qui est marqué du sceau du passé, les anciennes valeurs, les générations précédentes, jusqu'à leurs propres parents. Chen Kaige, qui a signé le film-manifeste de la cinquième génération, *Terre jaune*⁹⁵¹, en 1984, évoque, dans son autobiographie⁹⁵², la manière dont il a dénoncé son père, le réalisateur Chen Huai'ai, lors des séances de critique collective orchestrées par le pouvoir⁹⁵³. S'il n'a pas mis directement en scène au cinéma sa propre histoire, il a montré

⁹⁴⁸ La femme était jusque-là placée sous l'autorité du père de famille, voir Jean ESCARRA, *Le Droit chinois*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1936. Pour une analyse des changements apportés par la Loi sur le mariage de 1950, voir Tche-Hao TSIEN, « Le droit de la famille en Chine populaire », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 24, n° 2, avril-juin, p. 385-408.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ridc_0035-3337_1972_num_24_2_16167

⁹⁴⁹ Tania ANGELOFF, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵⁰ Gao XINGJIAN, *Le Livre d'un homme seul*, trad. Liliane et Noël Dutrait, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, p. 13.

⁹⁵¹ Kaige CHEN, *Terre jaune/Huang tu di* (Chine, 1984).

⁹⁵² Kaige CHEN, *Une jeunesse chinoise*, trad. Christine Corniot, Arles, Philippe Picquier, 1995.

⁹⁵³ Dès 1966, Mao enrôle une partie de la jeunesse au sein des Gardes rouges qui luttent violemment contre les intellectuels, les fonctionnaires et les institutions, pourchassent les « Quatre vieilleries » (« idées, culture, coutumes, habitudes ») et s'attaquent à la (leur) famille, notamment dans des séances imposées d'autocritique visant à produire des aveux : « Les familles continuent de subir des perquisitions sur dénonciation souvent arbitraire, dès qu'elles sont suspectées d'abriter des "vieilleries antirévolutionnaires et bourgeoises" », in Tania ANGELOFF, *op. cit.*, p. 39-42.

dans *Adieu ma concubine*⁹⁵⁴, à travers le destin tragique d'une famille de comédiens de l'opéra traditionnel chinois, la manière dont la Révolution culturelle détruit les trajectoires individuelles et collectives.

Tian Zhuang-zhuang est l'un des rares cinéastes de la cinquième génération à avoir évoqué directement cette période (et lui aussi dénoncé son père). *Le Cerf-volant bleu*⁹⁵⁵ lui a valu d'être fustigé par le gouvernement chinois, avec une interdiction de tournage qui a duré dix ans. La structure du film met directement l'accent sur le démantèlement familial et les violences récurrentes subies dans la Chine de Mao, par le biais du regard d'un enfant, Tietou. Celui-ci est érigé, par la voix-off, en narrateur dès les premières images, composées de plans larges sur le village comme espace communautaire premier avant qu'il ne soit gangréné par la politique. L'œuvre se découpe en trois parties, « Le Père », « L'Oncle », « Le Beau-père » et insiste sur la disparition successive de toutes les figures paternelles, biologiques ou de substitution : le père, dénoncé par l'un de ses collègues et amis, est terrassé par le Mouvement de rectification anti-droite qui fait suite à la Campagne des Cents Fleurs lancée en avril 1957. Envoyé en rééducation dans un camp de travail⁹⁵⁶, il mourra, foudroyé par la chute d'un arbre. L'oncle, le collègue dénonciateur, épouse la veuve de son ami avant de mourir de famine à la suite du Grand Bond en avant. Le beau-père, enfin, est un haut cadre du parti avec lequel la mère de Tietou se remarie, mais il sera à son tour vilipendé par les gardes rouges lors de la Révolution culturelle. Tian Zhuang-zhuang place cette reconstitution des troubles politiques sous le patronage d'une structure tragique, avec le *fatum* (en l'occurrence, le Parti) qui s'abat sur les individus et fait exploser toutes les structures communautaires antérieures. L'intrusion de la politique et son impact sur les vies familiales, sont transcrits par la progressive invasion du foyer par des mots d'ordre politiques : les annonces radiophoniques, la venue de cadres ou les discussions idéologiques sont en inflation autour de la table du repas, jusqu'aux rituels collectifs de l'autocritique au sein du groupe élargi, puisque la famille au sens strict est

⁹⁵⁴ Kaige CHEN, *Adieu ma concubine/Ba wang bie ji* (Chine/Hong Kong, 1993).

⁹⁵⁵ Zhuang-zhuang TIAN, *Le Cerf-volant bleu/Lan feng sheng* (Chine/Hong Kong, 1992)

⁹⁵⁶ L'un des plus durs témoignages sur les familles disloquées par l'envoi des uns et des autres dans un camp de rééducation par le travail nous est offert par le documentaire âpre, sciemment anti-esthétique, de Wang Bing, *Fengming, chronique d'une femme chinoise/He Fengming* (Hong Kong/France/Chine, 2007), dont il a également donné une version « fictionnelle » dans *Le Fossé/Jiabianguo* (Hong Kong/France/Belgique, 2010).

réfutée comme valeur bourgeoise. Cette mise en scène permet à Bérénice Reynaud d'écrire, dans un chapitre intitulé « (...) la voix inaudible du père » que « Tian Zhuang-zhuang explicite l'un des dilemmes de la Révolution culturelle : le choix d'un père contre un autre (...) dans la société chinoise encore imprégnée (même secrètement) de confucianisme⁹⁵⁷ ».

Corrado Neri a proposé une belle analyse de cette nouvelle génération de cinéastes, orphelins réels ou symboliques. Ceux-ci ont précisément grandi pendant le maoïsme et pris la caméra après la mort du Grand Timonier :

« L'absence symptomatique et généralisée de figures paternelles (...) est caractéristique de cette crise structurelle que doit affronter la nouvelle génération : le père est mort, que ce soit Confucius (la tradition), enterré au début du siècle par les iconoclastes modernistes, ou le père naturel épinglé puis trahi par la Révolution Culturelle, ou enfin le Père (Mao, le Parti) qui n'est pas mort, mais dont l'image s'est indubitablement ternie et ne constitue plus un point de repère valable pour cette génération qui grandit entourée de messages contradictoires et qui a assisté à la chute de la vieille génération⁹⁵⁸ ».

Cette génération doit faire face à une identité instable, à la fois du côté du microcosme familial comme du macrocosme social et politique. La *tabula rasa* de la Révolution culturelle a conduit à une destruction du socle de valeurs, à une disparition des pères biologiques mais aussi à l'absence de toute figure tutélaire, familiale, philosophique, politique. « Le groupe de parenté comme paradigme de l'organisation sociale⁹⁵⁹ » a volé en éclats et il ne reste qu'un champ de ruines.

« Suite au crime historique du parricide, leur génération fait face au pouvoir castrateur de la lourdeur de l'ancienne civilisation orientale et des assauts de la civilisation occidentale (...) L'art de la Cinquième Génération est un art des fils. L'histoire de la Révolution Culturelle les pousse à une lutte sans espoir afin de négocier une position entre un ordre paternaliste et une culture « sans pères ». C'est ainsi que pendant les années 1980, l'art de la Cinquième Génération a tenté de traverser le hiatus entre histoire et culture, en construisant la forme d'un « pont brisé ». Les réalisateurs de la Cinquième Génération ont créé un langage neuf et une

⁹⁵⁷ Bérénice REYNAUD, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 64.

⁹⁵⁸ Corrado NERI, *Agés inquiets. Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de papier, 2009, p. 180.

⁹⁵⁹ Anne CHENG, *op. cit.*, p. 52.

manière innovante de représenter l'histoire. Cette démarche est devenue une sorte d'autobiographie de l'exil spirituel de la génération des fils⁹⁶⁰ ».

La désarticulation du rapport au passé ouvre sur un présent flou. Dialectiquement, c'est ce vide qui incitera ces cinéastes à partir en quête de solutions cinématographiques, à révolutionner l'esthétique pour tenter de repenser la subjectivité des individus au sein de la nature et du monde. Sans modèle, il a fallu enfanter des formes nouvelles au service de la tentative d'expression d'une perception inédite du réel.

Il convient enfin de noter le nombre important de familles exilées, après les événements historiques de la Chine continentale, et qui sont partis ou ont fui, à Taïwan (Hou Hsiao-hsien, Edward Yang⁹⁶¹, etc.) ou à Hong Kong (John Woo, Wong Kar-wai, etc.). Ce dernier, déraciné avec sa mère en 1962, ne parlait pas la langue de son pays d'accueil et passe alors son temps au cinéma : de nombreux futurs cinéastes narrent la même expérience, si bien que l'on peut réfléchir à ce remplacement des pères réels, morts ou restés en Chine, par des pères fictionnels ou cinématographiques, dans une situation d'exil, de coupure d'avec la langue maternelle.

De la rupture entre les générations aux familles contemporaines éclatées

Capitaux en Chine, le culte des ancêtres et le respect des générations antérieures sont originellement le support de la cohésion familiale et sociale. Or, le cinéma va questionner, des années 1960 jusqu'à nos jours, la remise en cause progressive de ces fondamentaux de la culture chinoise jusqu'à leur quasi-éradication, hors des écrans du moins, pour un grand nombre de films contemporains. Au fil des réalisations, le gouffre entre les générations, leur incompréhension exponentielle, vont conduire certains cinéastes à rejeter toute présence familiale dans le hors-champ de l'œuvre. Il ne demeure souvent plus aucune continuité ni espace de jonction entre les anciens et la jeunesse, aucun passé commun ou

⁹⁶⁰ Dai JINGHUA, « Duanqiao (Le pont brisé : l'art du fils) », p. 36 in *Xie ta Liaowang. Zhongguo dianying wenhua 1978-1998 (Observer une tour penchée. Le cinéma chinois 1978-1998)*, Taipei, Yuanliu, 1999, cité et traduit par Corrado NERI, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁶¹ Ce cinéaste a montré la déstructuration des familles exilées, à l'origine d'une jeunesse perdue, se tournant vers les gangs et glissant vers la délinquance, dans *Une belle journée d'été/Gu ling jie shao nian sha ren shi jian* (Taïwan, 1991).

trame biographique au-delà de la simple individualité. Tout se passe comme si les espaces (par l'opposition campagne arriérée/ville modernisée) et les temporalités (la perte d'articulation et de concordance entre le passé, le présent et le futur, au niveau du collectif), d'une génération à l'autre, se distendaient jusqu'au point de rupture. Les adolescents ou les jeunes gens dépeints semblent alors coupés de tout ancrage, dans un pur présent fait de divertissements et un vide familial et existentiel, supports d'une forme d'amnésie. Dans la question de la filiation et du lien entre les générations se joue aussi le rapport entre mémoire et oubli, dans l'effacement progressif, au fil des œuvres, du récit familial.

Hou Hsiao-hsien, à l'instar des réalisateurs évoqués précédemment, a lui aussi mis en scène des familles détruites par l'Histoire (de Taïwan), dans sa trilogie historique, notamment dans *La Cité des douleurs*⁹⁶². Toutefois, l'évolution de son style, de la trilogie biographique des débuts aux dernières œuvres sur le contemporain, met en lumière un autre aspect caractéristique des mutations familiales : la disparition progressive du socle générationnel.

La trilogie biographique du cinéaste-phare du Nouveau Cinéma taïwanais s'intéresse au lien entre le passé et le présent, l'individuel et le collectif, la place de la jeunesse au sein des générations passées ou du sujet au cœur de la communauté. Elle s'érige sur une reconstruction visuelle et sensorielle des souvenirs, de Hou Hsiao-hsien ou de ses collaborateurs, dans la campagne taïwanaise des années 1960, avant le boom économique. Ce sont les souvenirs de Chu Tien-wen, sa scénariste, dans *Un été chez grand-père*⁹⁶³, de Hou Hsiao-hsien lui-même dans *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*⁹⁶⁴, et enfin d'un autre cinéaste de l'époque, Wu Nien-jen, dans *Poussières dans le vent*⁹⁶⁵. La démarche oscille entre la biographie d'une génération (la jeunesse des années 1960), soutenue par le processus de création collaboratif, et l'autobiographie distanciée mêlant

⁹⁶² *La Cité des douleurs/Bei qing cheng shi*, Hsiao-hsien HOU (Hong Kong/Taïwan, 1989). L'histoire débute en 1945, à la fin de la colonisation japonaise (1895-1945). Les nationalistes chinois prennent officiellement le pouvoir à Taïwan en 1949. Le film raconte une période de l'histoire longtemps taboue, celle de la « Terreur blanche » : des violentes répressions menées par le Guomindang sur des familles taïwanaises, à partir des émeutes du 28 février 1947.

⁹⁶³ *Un été chez grand-père/Dong dong de jia qi*, Hsiao-hsien HOU (Taïwan, 1984).

⁹⁶⁴ *Un temps pour vivre, un temps pour mourir/Tong nien wang shi*, Hsiao-hsien HOU (Taïwan, 1985).

⁹⁶⁵ *Poussières dans le vent/Lian lian feng chen* (Taïwan, 1986).

l'individuel et le collectif. La vision de ce type d'écriture en Chine diffère très nettement de l'autobiographie en Occident. Elle se conçoit, non comme le récit d'une vie arrimée au "je" dans une introspection et une remémoration personnelles, mais bien comme la possibilité de replacer l'individu au sein d'une communauté familiale et sociale : « Le but principal de l'autobiographie était de célébrer son propre nom et de faire connaître celui de ses parents⁹⁶⁶ ».

« (...) En Chine, il s'agit plutôt de trouver une place au sein de la société et dans la nature qui puisse donner à l'existence un sens harmonieux et d'appartenance. (...) L'autobiographie (tout comme la vie) est un mode d'expression face à la mémoire des ancêtres⁹⁶⁷. »

Le film recourt à une esthétique épurée qui ne cesse de marquer l'inclusion de la construction individuelle dans une sphère plus large, familiale et sociale. La première prise de parole de *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* évoque immédiatement le père : « Ce film retrace mon enfance, certains souvenirs de mon père. Il était de Meisien ». Elle prend d'emblée la forme du récit biographique, en égrenant une chronologie factuelle et en racontant, au passé, le départ de la Chine pour Taïwan (« En 1947, quarante jours après ma naissance, (...) L'année suivante, mon père nous écrivit qu'il (...) aimerait faire venir sa famille »). La voix-off évoque également la grand-mère : « Elle avait plus de 80 ans. Mon père était un fils respectueux (...) A chaque repas, grand-mère sortait m'appeler. Elle me chérissait ». Cette voix, qui est celle de l'auteur, est apposée sur des plans d'abord fixes, vides de tout occupant, de l'extérieur ou de l'intérieur de la maison en bambou (signe d'une installation éphémère) dans laquelle loge la famille. Le premier personnage à peupler l'écran est le père lisant à son bureau. Les plans toujours fixes, comme autant de pulsations mémorielles, montrent successivement les différents membres du foyer : les enfants en plein jeu, la sœur préparant le repas. La caméra se met à bouger lorsqu'elle suit les gestes de la mère autour de la cuisinière. Un fondu au noir laisse alors apparaître le titre. L'image rejaille sur un plan d'ensemble du village, qu'un panoramique fait découvrir en même temps que la grand-mère partie à la recherche de son petit-fils. Nous découvrons enfin A Ah, le double, enfant, du cinéaste, futur narrateur qui dira, en fin

⁹⁶⁶ William H. NIENHAUSER, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 482, cité par Corrado NERI, *op. cit.*, p. 233.

⁹⁶⁷ *Id.*

d'œuvre, « je me souviens », signe de sa prise en charge du récit familial. Dans les deux premières séquences, l'alternance des plans forge une continuité entre l'espace privé et public, marqué par la circulation aisée du particulier au général. Cette autobiographie, qui maintient la caméra à distance des personnages, fait revivre tout un environnement et une époque à présent disparus, dans de longs plan-séquences méditatifs :

« La prose cinématique hautement stylisée de Hou Hsiao-hsien exprime très précisément l'esprit éthique de la culture confucéenne et l'attachement émotionnel à la terre natale, typique en Orient. La famille est cohésive, haute unité symbolique de la culture confucéenne, l'espace fondamental au sein duquel il faut voir et examiner le monde psychologique des Chinois⁹⁶⁸ ».

Si les morts successives du père, de la mère et de la grand-mère, viennent trouer le récit, nouent la mort et la vie, le film reste un hommage vibrant à la mémoire des disparus et au temps de la concorde de l'enfance. Le passé reste inscrit dans la trame du présent.

En revanche, et de manière flagrante, quand Hou Hsiao-hsien cherche à décrire la génération suivante, dans l'extrême contemporain, il rapproche sa caméra au plus près des corps, pour scruter le désœuvrement d'une jeunesse urbaine perdue, sans passé, sans famille, sans mémoire. Les allées-et-venues du cinéaste dans différentes époques soutiennent une comparaison implicite entre la socialité des années 1960 et celle des années 1990-2000, face aux évolutions de la culture et de la société. En effet, dans un deuxième temps, après les soubresauts de l'histoire maoïste, la famille et le lien entre les générations subissent les évolutions des réformes vers le capitalisme lancées par Deng Xiao-ping. De nombreux réalisateurs exhibent l'assaut de la modernisation et l'afflux des modes de vie occidentaux, dans les villes du moins. Ils mettent alors l'accent sur l'atomisation des relations familiales et sociales provoquée par ces mutations. Ainsi, dans les œuvres sur l'époque actuelle de Hou Hsiao-hsien⁹⁶⁹, il n'est plus qu'à peine fait

⁹⁶⁸ Ni ZHEN, « Classical Chinese Painting and cinematographic Signification », p. 75 in Linda C. EHRlich et David DESSER (Dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin, University of Texas Press, 1994, cité et traduit par Corrado NERI, *op. cit.*, p. 236.

⁹⁶⁹ On pourrait encore analyser *La Fille du Nil/Ni luo he nu er* (Taïwan, 1987), *Goodbye South Goodbye/Nan guo zai jian, nan guo* (Taïwan/Japon, 1996), mais aussi la partie contemporaine de *Good Men, Good Women/Hao nan hao nu* (Taïwan/Japon, 1995), la troisième partie de *Three Times/Zui hao de shi guang* (Taïwan/France, 2005).

mention d'un quelconque lien de filiation. Dans *Millennium Mambo*⁹⁷⁰, il dresse un sombre et mélancolique portrait de la jeunesse de Taipei, engluée dans un présent dévorant, vide de sens, sans transmission de repères d'une génération à l'autre. Il n'y a plus de récit initiatique, contrairement à *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, mais une répétition de gestes vagues et une impression d'enfermement permanent. Les « plans-bulle » éclairés au néon confinent les jeunes personnages dans une solitude désolée, soit dans des appartements synonymes d'étouffement amoureux, soit au cœur de la fête, noyés dans des vapeurs d'alcool et dans le temps cotonneux provoqué par les drogues, assourdis par la musique techno toujours en fond sonore. Le spectateur suit ainsi le parcours erratique du quotidien de Vicky, selon un fil narratif très ténu, à l'image des vies présentées à l'écran.

Influencé par Hou Hsiao-hsien, Jia Zhang-ke est souvent perçu comme le représentant de la sixième génération chinoise, soucieuse d'enregistrer les mutations socio-économiques de la Chine, mêlant volontiers fiction et documentaire. Le réalisateur prend lui aussi acte, au cours de sa filmographie, de la déstructuration grandissante touchant la cellule familiale. Dans ses premiers films, celle-ci apparaît au cours de quelques séquences, soit comme un archaïsme pesant qui entrave la liberté de la jeune génération, soit comme peu concernée par le devenir de ses enfants, ce qui engendre une nouvelle forme de délinquance. Dans le giron familial, les corps sont souvent à l'étroit, empêtrés. Xiao Wu, dans le premier film⁹⁷¹ du réalisateur, passe d'une incompréhension foncière avec ses parents privilégiant le fils aîné, à son exclusion hors du cadre familial (« Si j'avais pu prévoir, à la naissance, je t'aurais noyé dans les chiottes. Je vais te casser la tête. », lui dit son père qui nie même sa paternité). Bouté hors du foyer, il reprend son errance vagabonde, survit de petits larcins, avant d'être rejeté et brisé par la société tout entière. La confrontation entre le père et le fils, dans *Platform*⁹⁷², passe par un conflit, à la fois dérisoire et fortement représentatif, autour du pantalon patte d'éléphant, incompatible selon le premier avec le travail.

Cependant, dans *The World*⁹⁷³, l'arrière-plan familial disparaît littéralement, les jeunes ayant émigré dans la grande ville pour trouver du travail : la fiction les situe au cœur du

⁹⁷⁰ *Millennium Mambo/Qian xi man po* (Taïwan/France, 2001).

⁹⁷¹ *Xiao Wu, artisan pickpocket/Xiao Wu* (Hong Kong/Chine, 1997).

⁹⁷² *Platform/Zhantai*, Zhang-ke JIA (Hong Kong/Chine/Japon/France, 2000).

⁹⁷³ *The World/Shijie*, Zhang-ke JIA (Chine/Japon/France, 2004).

simulacre d'un gigantesque parc d'attractions qui reproduit en miniature tous les monuments du monde. Ce parc devient lui-même une image théâtralisée de la bulle mondialisée porteuse de la virtualisation des espaces (« Faire le tour du monde sans quitter Pékin. »), des temps, de l'histoire (« Les *Twin Towers* bombardées le 11 septembre, nous, on les a encore. »).

*Still Life*⁹⁷⁴ réinscrit dans le tissu de l'œuvre une double quête familiale, mais si dérisoire et si inutile qu'elle exacerbe le sentiment d'étrangeté, d'irréconciliable. Sam Ming recherche son ex-femme (qu'il a jadis achetée pour trois mille Yuans) et sa fille, qu'il n'a pas vues depuis seize ans. Shen Hong veut retrouver son mari, invisible depuis deux ans, afin d'obtenir le divorce. Jia Zhang-ke stigmatise ici, au travers d'une esthétique des corps laborieux, de la ruine et de la déconstruction, la destruction pure et simple du maillage social et familial, due aux gigantesques travaux de modernisation de la Chine. La construction du barrage des Trois-Gorges⁹⁷⁵ défigure le paysage, détruit les villages anciens, éradique le passé de la Chine traditionnelle, condamne à l'exil des milliers de familles déplacées. L'adresse dont dispose Sam Ming pour retrouver sa femme correspond au vieux quartier de Fengje déjà entièrement recouvert par les eaux. La disparition de tout ancrage spatial accentue l'éclatement des familles, dont les membres ont été séparés avant tout par les contraintes économiques. Le déphasage temporel et mémoriel se dit, entre autres, dans le rapport mélancolique aux paysages, somptueux mais défigurés par les travaux, qui évoquent en creux un temps lointain, à présent disparu, d'harmonie de l'homme au sein du microcosme familial et naturel.

Chez Tsai Ming-liang enfin, la famille est présente à l'écran, mais déboussolée, éclatée, ouverte à tous les vents et soumise à toutes les inondations. Ce motif de la fuite d'eau, récurrent dans son cinéma, inscrit visuellement la liquéfaction du lien avec autrui et avec le monde, caractéristique de la « modernité liquide⁹⁷⁶ ». Les très longs plan-séquences sont fréquemment dénués de toute narrativité, et traversés par un silence glaçant entre des êtres qui coexistent tels des fantômes. Le traitement de la famille que propose le cinéaste taïwanais passe par un travail esthétique sur la porosité des espaces, des temps et des

⁹⁷⁴ *Still Life/Sanxia haoren*, Zhang-ke JIA (Chine/Hong Kong, 2006).

⁹⁷⁵ Les Trois-Gorges se situent sur le fleuve Yangzi, dans la province du Hubei. Le lancement des travaux de construction du barrage est voté par le Congrès national du peuple le 3 avril 1992, et ceux-ci débutent en 1994.

⁹⁷⁶ Zygmunt BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

relations. Il n'y a globalement plus de séparation ou de barrière protectrice entre l'espace intime du foyer, qui craque et est envahi par l'eau, parfois contaminée⁹⁷⁷, et l'espace du dehors, composé des « non-lieux⁹⁷⁸ » spécifiques des mégapoles mondialisées : espaces d'interconnexions anonymes, centres commerciaux, lieux désaffectés, échangeurs autoroutiers⁹⁷⁹. Tout passé et tout futur semblent s'annuler en se superposant continuellement à un présent amorphe mais dévorant : le personnage joué par l'acteur-fétiche de Tsai Ming-liang survit sans mémoire et sans projection dans l'avenir. Enfin, la porosité délétère des liens familiaux naît d'une superposition des places et d'un échange des rôles qui renversent toute généalogie traditionnelle : dans *La Rivière*⁹⁸⁰, Xiao-kang est affublé d'une mystérieuse douleur au cou après s'être baigné dans les eaux polluées de Taipei. Face à cette souffrance insupportable, son père lui soutient le cou alors que celui-ci conduit un scooter, lui donne la becquée, l'emmène chez divers spécialistes, dans une attention toute paternelle faisant retomber le protagoniste en enfance. Cependant, à la toute fin du film, le père perturbe tous les rôles familiaux en cédant au tabou universel de l'inceste, par l'étreinte dans le sauna, filmée dans une semi-obscrité au plus près des corps. Quant à la mère, qui a un amant, elle prête à son fils un vibromasseur pour se masser le cou afin de soulager sa douleur. La transgression évoque ici un complet renversement des valeurs et du lien entre les générations, à l'image d'une société qui oscille chez Tsai Ming-liang entre apocalypse et carnaval, ce qu'évoquent aussi les passages de comédie musicale présents dans certains de ces films.

L'analyse de Jean-louis Comolli notant une nouvelle tendance du documentaire, à partir de l'œuvre-somme de Wang Bing, *A l'Ouest des rails*⁹⁸¹, nous semble pouvoir s'appliquer au cinéma très peu fictionnalisant de Tsai Ming-liang ou pour les fictions quasi ethnographiques de Jia Zhang-ke (*Still Life*) :

« Le dehors envahit le dedans. Mais ce qui apparaît dans cette porosité c'est qu'il n'y a plus de dehors : qu'il est toujours en cours de déconstruction (...) On ne se perd plus sur le chemin, c'est le chemin qui se perd. Le monde s'effondre, avec ses lieux-dits, ses repères, ses bornes, ses seuils entre dedans et dehors (...) L'homme

⁹⁷⁷ La mystérieuse épidémie de *The Hole/Dong* (Taiwan/France, 1998).

⁹⁷⁸ Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁹⁷⁹ Là où Lee Kang-sheng fait l'homme-sandwich pour survivre dans *Les Chiens errants/Jiao you* (France/Taiwan, 2014).

⁹⁸⁰ *La Rivière/He Liu* (Taiwan, 1997).

⁹⁸¹ Wang BING, *A l'Ouest des rails/Tiexi qu* (Chine/Pays-Bas, 2003).

est l'un des bouts de ce qui tombent en ruine. Voilà ce que nous dit le cinéma, que le monde qui vient est celui des débris qu'on trouve autour des tables rases⁹⁸² ».

L'implosion de la famille chinoise, au cours du XX^{ème} siècle, a eu différentes causes, et, corollairement, diverses transpositions esthétiques. D'une part, s'exprime une crise des pères confrontés au tragique de l'histoire (alors retranscrit dans la structure fictionnelle), parfois par la voix dénonciatrice de ses propres enfants, ou encore des pères rééduqués à cause de la tourmente révolutionnaire, soumis à la disparition anonyme dans les charniers. Certaines familles sont également démantelées, déracinées, avec un glissement, au fil du temps, de l'exil historique à l'émigration économique. D'autre part, une déstructuration mémorielle défait le lien entre les générations, ce qui se traduit par la fin de l'inclusion du microcosme dans le macrocosme, jusqu'à l'abrasion du rapport au passé, dans les films relatifs à la période contemporaine. Ceux-ci mettent en scène un « présent monstre⁹⁸³ », sans tension avec les avants et les après du monde, ce qui élève au premier plan le motif de la bulle (des corps enfermés dans des boîtes de nuit au parc d'attractions). D'autres films, enfin, mettent l'accent sur une accélération continue du temps. Comme le dit Mi-Août, l'adolescent de *Made in Hong Kong*⁹⁸⁴, qui finit par se suicider après avoir rejoint un gang à défaut de structure familiale solide :

« Depuis que maman est partie, mon comportement a changé peu à peu. Maintenant que je suis dans la rue, je regarde les gens, espérant retrouver maman parmi eux, qu'elle apparaisse soudain. Je sais que j'ai déçu ma mère, Mlle Lee, ceux qui m'aiment. Mais le monde change trop vite. On n'a même pas le temps de s'adapter avant que le monde change encore ».

Ainsi, l'ancrage familial pour ces cinéastes est de plus en plus absent ou oublié, relégué dans le hors-champ d'une socialité en déliquescence.

⁹⁸² Jean-Louis COMOLLI, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 131-132.

⁹⁸³ Soit le « présentisme » défini par François HARTOG, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003, p. 217.

⁹⁸⁴ *Made in Hong Kong/Heung Gong jai jo* de Fruit CHAN ((Hong Kong, 1997).

La représentation des familles fragmentées dans le cinéma d'Alexander Sokourov

Lenice BARBOSA

*Docteur en Cinéma de l'Ecole doctorale Arts & Médias Paris 3 Sorbonne Nouvelle,
Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV EA 185)*

*Chargée de cours au département d'Art, Philosophie esthétique à l'Université Paris 8
Saint-Denis*

Une mère mourante dans les bras vigoureux de son fils dans *Mère et fils*⁹⁸⁵, un jeune qui prépare pour l'enterrement le corps abandonné de son père dans *Le deuxième Cercle*⁹⁸⁶, une sœur unique qui prend la place de la mère dans *Le Jour de l'éclipse*⁹⁸⁷, un père jeune et herculéen qui entretient, dans une confusion d'âge, d'amour et de génération, avec son fils, une relation énigmatique dans *Père, fils*⁹⁸⁸, une mère qui perd son fils et qui se débarrasserait volontiers de sa fille désormais unique dans *Faust*⁹⁸⁹. La filmographie familiale d'Alexander Sokourov présente souvent une relation monoparentale, ambiguë et fracturée, malgré toute la puissance de l'amour exposée dans la relation de ces personnages qui semblent infiniment solitaires. Cette mise en scène affronte et corrobore paradoxalement le principe même du dogme familial qui n'est qu'un marketing social des dix commandements.

Pas une seule fois Sokourov n'établit de distance vis-à-vis de ses personnages. Comme s'il reprenait à sa charge l'ensemble de ses déchirures. Films aux sujets pouvant être dérangeants, ses images laissent néanmoins glisser à travers la pellicule des bouts de mythes, des fragments d'image, des familles parfois troubles dont Sokourov se fait le témoin mais aussi l'interrogateur. Jouer la séparation, la réconciliation, le deuil, avant que les faits ne révèlent les horreurs d'être seul au monde, peut alors devenir une manière audacieuse d'évacuer le temps du réel et de fuir la responsabilité en tant qu'êtres sociaux.

⁹⁸⁵ *Мать и сын* (Russie, 1996).

⁹⁸⁶ *Круг второй* (Russie, 1990).

⁹⁸⁷ *Дни затмения* (Russie, 1980).

⁹⁸⁸ *Отец и сын* (Russie, 2003).

⁹⁸⁹ *Фауст* (Russie, 2011).

La mélancolie solitaire des personnages, quant à elle, les pousse dans une dérive émotionnelle. À la différence de la grandiloquence de *L'Arche Russe*⁹⁹⁰, Alexander Sokourov expose les familles comme sujet de contemplation face aux ruines de ce qui reste. Des voûtes transformées en cuvettes où des hommes et des femmes, presque muets, combattent la froideur et les fantômes de la solitude, le cœur ouvert en signe de sollicitude.

Ce qui attire notre regard sur la filmographie familiale d'Alexander Sokourov, ce n'est pas uniquement sa façon particulière de bousculer les règles de la mise en scène dans laquelle les sujets sont impliqués, mais l'universalité thématique de la relation familiale singulièrement représentée par sa vision du 1+1=1. Cela se traduit par le paradoxe d'être partie et à la fois individu d'un univers familial à deux, qui reflète si bien la situation de bon nombre de familles contemporaines, déjà exposées dans les œuvres d'Yasujirō Ozu dans les années cinquante⁹⁹¹.

L'objectif principal de cet article sera d'aborder par la forme esthétique le fond narratif des images. Cela contribuera à produire des réflexions sur la représentation de la famille dans le cinéma d'Alexander Sokourov en même temps que cela nous amènera à réfléchir sur l'universalité de la représentation de la famille dans l'esthétique imaginaire du cinématographe.

La représentation de la famille dans le cinéma d'Alexander Sokourov s'approche d'une vision à la fois contemporaine et nostalgique dans le contexte de l'abandon et de la perte. L'auteur n'est pas le seul à mettre en scène les relations monoparentales entre père ou mère et fils, représentation qui, depuis la seconde moitié du siècle dernier, a pris place au cinéma et a évolué dans un contexte d'interdépendance avec l'évolution de codes sociaux. Néanmoins le réalisateur russe a une façon toute particulière de remettre à jour et de traiter les questions entre ces deux personnages qui *a priori* sont liés par la condition d'amour et de dépendance de chair-et d'esprit.

Dans *Mère et fils*, une des images les plus marquantes du film est la scène du fils promenant sa mère mourante dans un paysage onirique. Cette scène renvoie d'emblée notre imaginaire, de spectateurs occidentaux, vers l'image mythique de la *Mise-au-*

⁹⁹⁰ *Русский ковчег* (Russie, 2002).

⁹⁹¹ Roger ODIN (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

tombeau, mais cette fois-ci, c'est le fils qui vit la douleur de préparer les dernières minutes de vie de sa mère qu'il accueille dans ses bras juvéniles et vigoureux. Alexander Sokourov joue ici avec le contraste des structures corporelles entre la vigueur du fils et la fragilité de la mère. Il n'est plus question dans ces images de recréer un comparatif inversé sur la douleur d'une jeune vierge qui tient dans ses bras le corps herculéen et mourant de son fils. Ces deux images rendent possible une connexion à deux moments distincts dans l'espace-temps, elles nous renvoient à des dilemmes plus que jamais contemporains : la monoparentalité est mise-en-scène à travers des images symboliques. Cela nous sert également à nous rappeler la douloureuse solitude face à la mort.

Ce film débute par un plan où un jeune homme courbé sur le corps fragile de sa mère mène avec elle un dialogue sur le rêve et les souvenirs. Le spectateur est inséré dans un contexte où le rôle de soignant est pris en charge par le fils. Les images ne sont pas bouleversantes uniquement pour les yeux à travers leur beauté esthétique – déformation de la perspective et saturation chromatique – mais elles peuvent également interpeler le cœur de celui qui regarde, à travers la douceur et la complicité des gestes affectueux. Ces images ne sont pas construites selon un code de relation social, mais selon des attaches affectives entre progéniture et génitrice, principe que le réalisateur semble vouloir mettre en valeur. Il n'y a pas de conflit de génération et d'autorité, cristallisé dans le cinéma occidental depuis la seconde moitié du vingtième siècle, où la relation maternelle est développée selon différents points de vue psychiques et sociaux et se satisfaisant souvent d'un rapport sentimental d'amour et de haine. La mère, dans le registre sokourovien, est un être mourant, le fils, probablement à cause des circonstances et des phases de leur vie, entretient avec elle un rapport contemplatif et nostalgique. Le film n'échappe pas au contexte de famille en crise. Malgré la candeur de la mise en scène, il s'agit également d'un récit muet, sur le vide et l'isolation. Le fils suit le chemin d'un deuil dans lequel le monde extérieur ne s'invite pas. Bien que le film soit entièrement dédié au seul sujet du rituel mortuaire entre fils et mère et que son esthétique emboîté⁹⁹² nous anime à ne plus penser à ce qui figurerait en dehors du cadre, ce rituel de la traversée invite dans notre imaginaire, à défaut d'être un partage social, les absents et l'absence. La mère est ici une sorte d'icône nostalgique et intime, le profil de la femme est volontairement effacé au

⁹⁹² Diane ARNAUD, *Le cinéma de Sokourov, figures d'enfermement*, L'Harmattan, 2005.

profit de celui de mère, singulièrement proche du statisme et l'intimisme dans le cinéma japonais comme celui d'Ozu⁹⁹³.

L'amour, la tendresse, le soin, la veille et le deuil, sont les bases thématiques qui conduisent ce film à un récit de la solitude. Les dialogues sont rares, mais le discours visuel est fort éloquent. Le lien affectif entre fils et mère est montré à travers des images et des gestes – le toucher est sans gêne, les caresses et les gestes de soins doux sont notamment insérés dans un contexte de relation idéalisé. Cela nous amène à considérer que le réalisateur cherche à remettre en scène la relation première entre ces deux êtres qui n'en font qu'un seul. C'est peut-être pour cela qu'ils sont complètement isolés des autres liens extérieurs possibles à part la nature. Dans ce film, les personnages sont coupés de la société, mais réinsérés dans l'univers de l'affectivité et de la *Taïga*, ils sont symboliquement détachés des amarres et des dogmes sociétaux que la mentalité contemporaine occidentale a bâtis au nom d'une quête de protection et de libération de l'individu. Le film n'aborde pas une question d'existence, mais d'appartenance. L'être est renvoyé à une vision de la famille à deux qui, d'un côté, est en vogue dans son époque par la monoparentalité et la condition de fils unique, et d'un autre côté se détache dans l'espace-temps par sa représentativité qui est désormais marginalisée ou léguée à quelques pratiques culturelles. C'est peut-être pour ce motif que ce film d'Alexander Sokourov est considéré davantage pour sa beauté plastique au détriment de tout autre message sur le lien affectif. Néanmoins il y est évident que pour le sens de l'œuvre, la première est indéniablement attachée - ou fondue - au second.

De notre point de vue, ces images ne peuvent pas être exclusivement abordées selon une approche historico-sociale mais également suivant une initiation esthético-phénoménologique. Dans un autre film, dans un paysage dur et cendré du Caucase, Alexander Sokourov dévoile un héros solitaire, exilé dans un monde poussiéreux habité par des âmes égarées. À l'intérieur de *Jour de l'éclipse*, le lien monoparental se fait grâce à la sœur aînée qui prend le rôle de mère et pour laquelle le protagoniste constitue un lien extérieur à son monde si personnel. Néanmoins, dans ce film la relation s'est fragmentée, la distance et le temps de séparation ont créé un mur invisible entre ces deux êtres, et malgré leur lien affectif, leurs esprits ne cohabitent plus. La distance qui existe entre eux n'est pas mise en évidence simplement pour souligner ou montrer une tendance soumise

⁹⁹³ Kiju Yoshida YOSHISHIGE, *Ozu ou anti-cinéma*, Paris, Louis-Lumière, 2004.

au détachement physique, où l'un se refuse de se délivrer de l'autre, il y est également question de douleur. La douleur conjointement ressentie, et que cet éloignement procure. Le deuil de la séparation parentale n'est pas encore achevé, peut-être ne le sera-t-il jamais, car la sœur a renoncé à sa condition de femme pour devenir mère de son frère. Leur relation peine du fait que le temps et l'espace ne les unissent plus. Ils occupent souvent des places bien distinctes même quand ils sont dans les mêmes plans, symbole d'un désenchantement esthétique souligné par une lumière dure et peu contrastée.

Le jour de l'éclipse débute avec un choc de couleurs : dans le premier plan, qui dure près de quarante-cinq secondes, la caméra en plongée immerge les regards dans le rouge d'un paysage désolé. Soudain, un mouvement violent active un plongeon vertigineux vers le sol, s'écrasant sur un monde blême, peuplé de créatures singulières. Non, ce ne sont pas des extraterrestres comme l'avaient prévu les frères Strugatski (auteurs du roman qui a inspiré ce film et également co-auteurs du scénario⁹⁹⁴). Ce sont des vieillards, des femmes, des souffrants, des enfants et des fous. L'image de la ville transparait sous sa description de pellicule délavée, presque transparente, peuplée par des êtres qui ressemblent plus à des fantômes sans histoire, déracinés du reste du monde. Comme spectacle mortifère, la couleur délavée reflète l'extase de la solitude qui amène à la mort sociale, et cette confrontation du haut et du bas, des tons pâles et blancs, et de la polychromie ne peut naître que par un choc, comme un court-circuit, une explosion⁹⁹⁵. Et c'est dans ce contexte qu'Alexander Sokourov décide de montrer un lien familial fracturé, où l'esthétique s'accorde aux faits. Dans ce monde, les créatures semblent aussi vides qu'appauvries d'histoire et de couleur. Gouverné uniquement par la succession de lumière écrasante et d'obscurité transitoire, l'enchaînement de tons crée un rythme esthétique sur l'image mouvante. L'adaptation de la fiction scientifique écrite par les frères Strugatski devient une élégie, des images d'un exode spirituel vécu par un étranger sur une terre aussi étrange. Le réalisateur place son personnage – le médecin Dimitri Malianov – dans un désert poussiéreux aux alentours du Turkestan. Parce que là, effectivement, toutes les histoires sont vidées de leur sens logique. Le paradoxe de l'exil est doublé par le fait que l'exilé, en tant que médecin, n'établissant aucun contact avec les âmes qu'il examine, se sent distant de toute manifestation dans ce village. Cette dichotomie met en évidence les

⁹⁹⁴ Les frères Strugatski ont écrit également le roman qui a inspiré le scénario de *Stalker* d'Andrei TARKOVSKI (Russie, 1979).

⁹⁹⁵ Philippe DUBOIS, « La question du figural », p. 51-76 in Pierre TAMINAUX, *Cinéma-Art(s) plastique (s)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

questions sur l'identité, sur l'appartenance et sur l'absence. Tout se passe comme si, film après film, Alexander Sokourov ne cessait d'explorer un temps marqué des fatalités et de la solitude, les liens entre les êtres se constituant principalement par l'affectif.

Les monologues du médecin avec sa machine à écrire évoquent l'idée d'une relation épistolaire, plus éloquente que celle avec sa sœur. Alors que ses liens avec le monde extérieur ne sont guère plus durables, ils sont aussi brisés et passagers que les transitions chromatiques.

L'image de la mère-sœur est un élément à part entière, dans l'ambiguïté des rôles entre sœur et fonctions parentales. Le film restitue ces bouleversements sous l'habit esthétique qui peut parfois même les devancer. La famille, dans ce contexte, est individualisée et dans le distancement des individus, dans les conditions complexes d'affectivité et d'éloignement, elle apparaît vulnérable et fragile.

Parallèlement, la rythmique est composée de souvenirs ou de virtualités relationnelles, qui collent les plans chromatiques, morcellent le film du début à la fin.

Le temps reste suspendu, la perception passe par l'écoulement et par la trajectoire de la lumière écrasante qui sature les plans. Cette trajectoire chromatique pourrait être perçue comme une suspension d'un temps à l'autre, dans le contexte plastique où ils n'ont plus de sens ou d'importance chronologique. Ce temps nous échappe ou déplace notre esprit vers un autre espace filmique, où l'illusion du tridimensionnel est bannie et aplatie, au profit du temps et de l'espace abstrait qui y produisent un simulacre de réalité.

Ainsi dans *Mère et fils*, les déformations peuvent aussi être pensées comme sentiment des images. La couleur jaunâtre est là pour nous rappeler que tout se passe dans une dimension apprivoisée par le regard. Cette impression nous est confirmée par la transposition des dimensions et des couleurs. Les infractions aux règles dans ces images constituent leur force et non leur faiblesse. Ces images se détachent de la platitude voguant quelque part entre le cadre et le regard. « Le secret de la perspective « dépravée » adoptée dans *Mère et fils* serait alors de révéler que « l'image fait image en ressemblant à un regard (... qu'elle) paraît ne pouvoir faire naître qu'en formant reflet ou résonance du regard, en venant vis-à-vis de celui qui voit, qui imagine⁹⁹⁶ ».

⁹⁹⁶ Sylvie ROLLET cité dans le texte de Jean-Luc NANCY, « Lecture d'un masque mortuaire », p. 115-122 in *Les Images et l'image*, Paris, La Différence, 2003.

Le travail de cinéaste d'Alexander Sokourov consiste en transpositions spatio-temporelles et chromatico-spatiales. La présence de la couleur ne garantit tout simplement pas une correspondance picturale, mais intercale une surface entre le plan et le regard. Ainsi, lorsque, dans *Mère et fils*, le jeune personnage se déplace dans le paysage, au premier regard dans une image plate et sans perspective, son corps, au lieu de s'introduire dans la profondeur du champ, semble plutôt grimper vers le haut du cadre⁹⁹⁷. L'animation chromatique associe le paysage au passage du temps et à un risque d'effacement de profondeur sur la bande filmique. Néanmoins, l'image semble mise en relief par cette force agissante ; elle apparaît comme une surface mouvante révélant les formes par les couleurs insubordonnées au récit. La mise à mal de la représentation tridimensionnelle, opérée par les distorsions dans la prise de vue, est progressivement effacée par le regard ouvert et captivant, fondement imageant de son cinéma. Ce dernier revendique toute sa capacité de voir et de sentir. Ce traitement conceptuel de la profondeur par les couleurs transpose les déformations perspectives, celles-ci sont liées à la façon du cinéaste de travailler le lieu et l'être comme un seul organisme, raccordant les deux à un seul centre temporel.

Les œuvres ici analysées mettent à l'épreuve la capacité de voir et de sentir du spectateur, bouleversant l'éducation de son regard. À l'intérieur de leurs projections, nous ne percevons pas seulement avec les yeux de nos visages, mais principalement par ceux de l'esprit, ceux qui sont ouverts aux sensations. Cette impression se renforce de façon plus pertinente à travers la mise en valeur des scènes où les deux personnages sont dans les mêmes cadres ou quand l'un prend en garde le corps de l'autre. L'auteur utilise des recours esthétiques semblables, mais qui ne se répètent pas : des déformations optiques et des coloris spéciaux semblables aux *raskruchki*, utilisés dans la peinture des icônes byzantines.

Les actions esthétiques ne passent pas inaperçues dans le cinéma d'Alexander Sokourov, au contraire elles s'imposent. Elles sont là pour désarmer le regard averti et le sensibiliser au discours affectif. Elles marquent l'inconscient éveillé et nous reviennent constamment à l'esprit chaque fois que nous l'invoquons. Les actions sont coordonnées entre geste et affect, pour faire parvenir un discours nostalgique ou presque allégorique d'un sujet qui

⁹⁹⁷ Antoine de BAECQUE, « Celle qui s'en va, Une séquence de *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov », *Cahiers du cinéma*, n° 521, Février 1998, p. 30-32.

dépasse les considérations et les pactes sociaux, sans jamais ouvertement les opposer dans les images.

Les actions citées ne passent pas inaperçues comme de simples récits entre fils et mère, comme de simples éléments décoratifs d'une peinture, comme des éléments de neutralité aux endroits appropriés, ni pour surenchérir à l'amour et la douleur, ou encore promouvoir leur banalisation dans le but de les atténuer. Au contraire, ce sont souvent des relations profondes et sublimées dans un contexte de détachement et de conditionnement en tant qu'être conscient des inévitables rituels de passage de vie à la mort. Tel un défi, l'auteur met en scène l'amour d'un fils, d'une mère ou d'un père dans des cadres et des plans colorés, donnant vie et volume à une surface plane. Tels sont les procédés de mise en évidence d'amour et de valeurs esthétiques qui sont en déperdition ou qu'ils l'ont été pendant longtemps, à cause d'idéologies négligées ou amoindries, procédés d'autant plus délibérés qu'ils sont en contradiction avec la conception de famille sociale dans le cinéma contemporain.

« L'amour paternel est crucifix, l'amour de fils est crucifié⁹⁹⁸ »-

Le dogme familial (monoparental) dans le cinéma d'Alexander Sokourov est marqué par le dilemme et l'ambiguïté du départ. Quand il met en scène père et fils, la situation n'est pas lointaine d'un contexte maternel. *Le deuxième Cercle*⁹⁹⁹ est également un récit sur le deuil et sur un rituel de passage. Cette fois-ci, il est question de fils et de père.

Ce film, néanmoins, ne montre pas les dernières minutes de vie d'un géniteur pris en soin par son fils. Il révèle, dans un jeu monochromatique entre lumières et ombres, les derniers instants d'un fils avec le corps défunt de celui qui a été un jour son père. Sur ce sujet, les films du réalisateur s'emboîtent comme un *puzzle*, comme une mosaïque de relations dont on trouverait dans un la conséquence ou les continuités d'un dilemme posé dans un autre. *Le deuxième cercle* narre les conséquences d'un départ (d'un abandon) et la rentrée tardive du fils prodigue. La relation entre ces deux êtres ne sera pas montrée à travers les échanges de gestes et de dialogue, mais par le recueillement silencieux du fils. Pour ce

⁹⁹⁸ En référence à la phrase du père au fils dans le film *Père, fils* d'Alexander Sokourov en 2003 (C'est nous qui traduisons).

⁹⁹⁹ *Круг восточный* (Russie, 1990).

film, Alexander Sokourov réinsère son protagoniste dans un monde de rôles sociaux ; des personnages extérieurs à sa douleur intime et à son deuil transiteront dans la chambre mortuaire où gît le corps du père pour donner leur contribution au rituel d'enterrement. D'autres, ignorant la situation, le dépouillent, le battent et l'anéantissent – un rappel de la scène dans le bus où le protagoniste avant d'être englouti dans le noir, se fait voler et agresser par la foule. Ce film, par l'esthétique du silence monochromatique parfois métissé de couleurs parasites, isole le jeune personnage dans un univers de recueillement solitaire.

Il commence en montrant un corps qui déambule au milieu d'un immense paysage blanc. Ce dernier prend la forme d'une tempête de neige et absorbe le jeune personnage, le transportant vers l'obscurité de la pièce où gît le corps de son père. Le jeu d'opposition engendre, à ce stade, un mouvement de cognition à travers deux couleurs – du blanc vers le noir, favorisant une transposition de l'espace et de perception par l'allongement de deux instants temporels – chromatiques dans lesquels l'instant est étendu par cet effet entre les deux mondes. Amenée par une opposition singulière de transition des plans, cette longue étendue emboîte le blanc dans le noir et transpose le fils vers le père. Devant et simultanément à l'intérieur de ce grand photogramme noir qui signale et atteste l'immatérialité de l'espace où les deux corps se réunissent, le rythme plastique est assuré par l'aspiration d'un monochrome par l'autre réalisation homogène, sans fissure et absolu. La couleur n'y est pas utilisée comme une marque de rupture ni comme fatalité : l'enjeu symbolique est encore plus fort, elle harmonise et adoucit le passage et contribue à prolonger la tension de vie et de mort entre espaces. Ceux-ci s'avèrent emboîtés l'un dans l'autre – l'infinité désolatrice de la chambre mortuaire noire est placée dans l'immensité d'un désert blanc, froid et infécond.

Avec les formes chromatiques qui voyagent dans l'espace filmique, le prolongement du noir, dès les premières minutes de *Le deuxième Cercle* d'Alexander Sokourov, distille une sensation de lévitation temporelle qui paraît figer la conscience, tout en restant en mouvement dans le vide noir du cadre. Cet événement, Deleuze le nomme « coupe mobile de la durée ». Selon lui, « ce concept permet de surmonter la crise de la psychologie qui séparait intérieur et extérieur, Moi et Monde, et produirait un sujet clivé¹⁰⁰⁰ ». Dans cette pièce noire, on est témoin de l'histoire tragique de la perte de la figure paternelle, qui sera

¹⁰⁰⁰ Pierre MONTEBELLO, *Deleuze philosophie et cinéma*, VRIN, 2001, p. 23.

tout au long du film maintenue hors du champ de vision, la figure du père étant développée dans l'ambiguïté entre présence/absence.

Cet enjeu d'absence/présence domine tout le contexte structurel de l'œuvre. Celle-ci révèle les enjeux affectifs à travers les clivages chromatiques projetant l'abstraction temporelle entre les espaces et entre l'intime et le social.

L'auteur écarte toute interférence extérieure d'un univers où il est question de la relation père – fils, les situations aussi bien idéalisées qu'absurdes semblent être à l'épreuve de tout autre lien affectif. Ces éléments, qui ont été la cause déterminante dans la destinée de ces deux personnages, renforcent leurs liens et les isole du monde extérieur. Ces sujets reviennent dans le film *Père, fils* de 2003, dans lequel le fils vit un dilemme, entre suivre son destin ou rester auprès de son père. « L'amour paternel est crucifix, l'amour de fils est crucifié¹⁰⁰¹ », celui-ci est le thème qui engendre le film : si d'un côté le père dédie sa vie à son fils, le fils, lui, renonce à sa condition d'homme et de père pour rester fils proche de son père. C'est vraisemblablement par crainte de produire une déchirure irréparable (comme celle de *Le deuxième Cercle* dans leur relation, où corps et âmes cohabitent, que ces deux personnages optent par le renoncement à toute autre aventure.

Ces relations père et fils ne se distinguent pas vraiment de celle entre mère et fils. Alexander Sokourov expose ces deux univers d'amour sans vraiment attribuer de comportement relationnel et affectif spécifique à l'homme ou à la femme. Il s'agit de détacher les personnages et leurs relations pour mieux représenter une situation idéale (ou idéalisée) : si dans *Mère et fils* toutes les autres attaches extérieures sont enfermées dans un album de souvenirs, dans *Père, fils* la mère absente n'est désormais qu'une image figée sur une photographie.

C'est dans ce contexte que ces films peuvent produire des incompréhensions chez les cinéphiles qui sont habitués à voir sur grand écran des représentations où père/fils se font face, traversent des malentendus ou vivent des conflits générationnels. Son cinéma s'oppose à la grande éloquence verbale et chromatique du cinéma de Pedro Almodovar¹⁰⁰²,

¹⁰⁰¹ En référence à la phrase du père au fils dans le film *Père, fils* (Russie, 2003) d'Alexander Sokourov. Il y a une ambivalence dans cette phrase qui renvoie à la fois au père et au fils le dilemme de leur condition respective (c'est nous qui traduisons).

¹⁰⁰² Marion POIRSON-DECHONNE, (dir.), *Portraits de famille, CinémAction*, n° 124, Corlet Publications, 2009.

sans être plus proche de celui de Louis Malle - *Le souffle au cœur*¹⁰⁰³, ou de Bergman, où il est question de valeurs morales et d'autoanalyse – *À travers le miroir*¹⁰⁰⁴. Chez ce dernier, il est question d'un cinéma de parole, d'exercices d'analyses et de réflexion, une thérapie¹⁰⁰⁵ qui débouche sur la représentation de la névrose et de la distance si chère au cinéma occidental. Néanmoins ce modèle d'enjeu psycho-social ne trouve pas place pour un développement dans l'univers sokourovien. Il a fallu attendre son dernier film, *Faust*, pour que cette question soit vraiment posée ; la mère qui souffre du deuil de son fils, cherche à se débarrasser de sa fille, la poussant dans les bras du protagoniste, le *Docteur Faust*. Si pour elle, sa relation avec son fils se traduisait en amour et dévotion, sa fille ne lui rappelle que le fardeau et représentera même plus tard une monnaie d'échange. Ce film ne permet pas vraiment de mesurer la relation mère-fille dans le cinéma du réalisateur, ou de tisser des analyses spécifiques, car il ne s'agit que d'une réflexion en devenir. Alexander Sokourov ne se montre pas vraiment à l'aise ou intéressé pour donner à cette relation plus d'emphase dans la trame du film. D'ailleurs, il n'existe pas de plan dans le film que le réalisateur dédie à un échange de paroles ou de gestes affectifs entre fille et mère. Le mépris et l'indifférence sont ressentis mais jamais exprimés. Les paroles parfois abondantes dans certains de ses films ne traduisent ou n'expliquent en rien les enjeux ou l'intimité de ses personnages. Elles sont détachées de leur état psychique, sans doute parce que le cinéma de cet auteur ignore tout discours qui ne relève pas de la sensation. Néanmoins, ce film représente peut-être un clivage dans sa cinématographie, que par le biais de notre vision occidentale nous qualifions de familial. Les images ayant été réalisées à partir de l'adaptation du texte de *Faust* de Goethe, Alexander Sokourov n'a pas pu faire autrement que de mettre en lumière une relation monoparentale distincte de ses œuvres antérieures et ancrée dans le contexte social du film. Car *familia, famuli, famulus*¹⁰⁰⁶ n'est qu'une expression latine décrivant la famille avec un regard externe plutôt que par des liens intimes. Pour cette raison, dans les films d'Alexander Sokourov, il est question de relations intimes, détachées et sans jugement entre mère et fils, père-fils, frère et sœur mais jamais de famille.

¹⁰⁰³ Louis MALLE, *Le souffle au cœur*, (France/Allemagne, 1971).

¹⁰⁰⁴ Ingmar BERGMAN, *Såsom i en spegel/À travers le miroir* (Suède, 1961).

¹⁰⁰⁵ Olivier ASSAYAS et Stig BJÖKMAN, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

¹⁰⁰⁶ Mots latin qui se traduisent par famille. V. Origine latine du mot famille : *Le Trésor de la langue française informatisé* :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1136415405;>

Une dimension esthétique, pour un (non) cadrage pictural de la famille

Concernant les personnages d'Alexander Sokourov, nous ne pouvons pas ne pas parler d'état psychique. Mais nous pouvons discourir de la transposition de leur état d'esprit à travers une analyse de la plastique cinématographique. Le film d'Alexander Sokourov *Le deuxième Cercle*, par exemple : le passage du désert blanc de neige vers le noir absolu – qui révélera doucement le décor funèbre où se déroulera le film – situe la condition affective du fils au fur et à mesure du développement de l'image entre extérieur et intérieur. Il se trouve sans cesse confronté à une dimension où il perd graduellement conscience de la dure réalité des faits, pour se résigner à l'abandon paternel, à l'abandon de Dieu, et de l'État : un désert de renonciation absolue – cette croix sur la croix, cette mort dans la mort¹⁰⁰⁷.

Les films d'Alexander Sokourov débutent souvent par une image en transition, le monochrome transportant spectateurs et personnages d'un espace à l'autre, telle une invitation à se confronter à la réalité avec les yeux de l'âme, des images non pas pour être uniquement vues mais aussi ressenties.

À titre de récapitulatif, rappelons-nous des premières secondes du *Jour de l'éclipse* : le rouge écarlate écrase littéralement le regard dans une désolation chromatique. Dans ces œuvres, la couleur n'agit pas comme un vernis de finition qui couvrirait la surface de l'image. Cette couleur-là altère dangereusement les images, et la perception affective de l'ordre du visible vers celui du sensible, là où le monochrome révèle sa loquacité¹⁰⁰⁸. Il semblerait que de tels effets chromatiques furent conçus pour désarmer le regard spectateur dans l'intention de transformer le rôle passif de l'observateur et renforcer l'univers affectif des images. Le temps se fige en même temps qu'Alexander Sokourov nous invite à pénétrer dans ce domaine de haute tension sensorielle, pour que l'on puisse, de façon intemporelle, ressentir la puissance émotionnelle de ses propositions. Ses œuvres incarnent une sorte de parabole – les images ne seraient que des prétextes, pour réfléchir sur les liens primaires, perdus dans l'encadrement sociétal. Ce cinéma se manifeste

¹⁰⁰⁷ Joseph MALEGUE, *Augustin ou le maître est là*, T. 2, Paris, Editions SPES, 1933, p. 474.

¹⁰⁰⁸ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

comme une expérience mentale et sensorielle, souvent avec une sollicitation de la conscience du temps comme expérience passée. Si « pour voir bien une peinture, il faut regarder ailleurs¹⁰⁰⁹ », pour bien sentir une image projetée, il faut sentir ses réverbérations.

Dans l'univers des images d'Alexander Sokourov, la relation entre personnage/espace-temps et les couleurs est consubstantielle. Dans ces images naissent toujours conjointement le son et la couleur, comme s'il voulait nous rendre compte de la Genèse qui a créé l'homme, « comme si chaque film reconstituait la scène primitive de l'humanité¹⁰¹⁰ ». La couleur tient un rôle à l'intérieur de ces images, qui va au-delà d'une simple référence à un monde pictural. Elle nous saute aux yeux dès les premières secondes du film, et, tout au long de sa projection, apparaîtra inopinément, frayant, par un jeu de lumières et d'ombres, des passages temporels où les corps et l'espace semblent avalés ou emboîtés à l'intérieur du temps régi par la lumière, qui dépasse du cadre de l'écran pour emboîter, à son tour, le spectateur. Cette technique, ainsi que l'exploitation de différentes textures par le grain de la pellicule, font partie intégrante d'une esthétique dont l'espace narratif est déconstruit au profit du sensible. Selon cet aspect, l'univers des films d'Alexander Sokourov développe un regard critique sur l'humanisme qui entraîne la modernité, s'intéressant surtout à la sensibilité de l'être.

Nous nous gardons, pourtant, de toute comparaison directe à la peinture. Notre intention, en évoquant la couleur dans une analyse sur la famille dans le cinéma d'Alexander Sokourov, est d'arriver à la conclusion que pour ce cinéaste, êtres, espace et effets esthétiques constituent un tout qui ne peut être décomposé ou pensé séparément, au risque de créer des incompréhensions ou des monstres théoriques. Nous croyons que ces effets esthétiques méritent bien plus qu'une simple comparaison avec la peinture. Quand ils se manifestent sur grand écran, ils dégagent des sensations qui sont tout à fait propre au cinéma. Comme l'a défendu Bazin dans son texte « Cinéma et Peinture », les films sont eux-mêmes des œuvres et leur justification est autonome¹⁰¹¹. Ils ne peuvent guère être jugés à travers des références à la peinture mais à travers leur propre histoire. Ce besoin de

¹⁰⁰⁹ Denys RIOUT, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard collection « Folio essais », 2006.

¹⁰¹⁰ Sylvie ROLLET, « Le spectre des images », p. 65 in François ALBERA et Michel ESTEVE (dir.), « Alexandre Sokourov », *Cinémaction*, n° 133, Corlet Publications, 2009.

¹⁰¹¹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cahiers du cinéma, Les éditions du Cerf, 2002.

cadrer, de définir ses films à travers un comparatif avec la peinture, banalise leur beauté ; plus que d'art plastique ou de cinéma, il s'agit tout simplement d'art cinématographique. La présence de l'humain dans la grandeur du paysage n'a pas pour intention de valoriser un élément par rapport à l'autre, mais de les mettre à niveau d'égalité, de « nous rappeler d'où nous sommes venus et à qui nous appartenons¹⁰¹² », en liant ainsi l'artiste à la nature, tout en révélant le créateur à travers ses créations. Au sujet des fréquents rapprochements des images de *Mère et fils* avec les toiles de Caspar David Friedrich, ou des références incontournables du cinéma à la peinture – concernant les œuvres d'Alexander Sokourov – nous pouvons écrire que, comme Bazin, tout cela « c'est du cinéma ». Tout simplement du cinéma. Le cinéma s'affirme par l'authenticité de la matière qui crée le film lui-même. « Ces films sont eux-mêmes des œuvres, leur justification est autonome. Il ne les faut point juger impérativement en référence à la peinture¹⁰¹³ (...) ». Loin de n'être que du cinéma, loin de n'être que d'art, ce sont également des récits de l'immatérialité, *cosa mentale, cosa dell'alma* (de l'intellectuel et du sensible). Le lyrisme et le mysticisme dans lequel Alexander Sokourov insère les thèmes familiaux le rapproche davantage du cinéma de Tarkovski ou de l'intimisme de la pensée orientale russe, où le verbe est ailleurs et le regard est détaché des choses pour se fixer sur le ressenti, telle une chronique ou un récit intime qui se distinguent de la nécessité de nommer tout ce que l'on voit. A ce propos Paul Pavel Alexandrovitch Florensky a écrit :

« Cette altération, cette détérioration de la capacité naturelle de l'homme à penser et à sentir, cette rééducation dans l'esprit du nihilisme, l'homme moderne les fait de plus en plus passer pour un retour au naturel, pour une suppression de certaines entraves qu'on lui aurait prétendument mises ; en outre, à force de vouloir supprimer par grattage les empreintes des histoires dans l'âme, il la troue¹⁰¹⁴ ».

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ André BAZIN, *op. cit.*, p. 191.

¹⁰¹⁴ Paul Pavel Alexandrovitch FLORENSKY, *La colonne et le fondement de la vérité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1975.

Une opposition entre le moral et le juridique pour filmer des amours incommensurables ?

La façon dont Alexander Sokourov filme les portraits familiaux, peut heurter la sensibilité de certains spectateurs occidentaux non avertis et qui s'en tiennent aux principes sociaux et aux rôles juridiques des relations entre géniteurs et progéniture. La proximité et l'enferment de sa mise en scène produit des plans où il n'y a pas que les images qui soient ambiguës et déformées, leur interprétation peut l'être également. Les illustrations sont assez charnelles : le touché sans gêne, les soupirs, les déclarations d'amour entre père - ou mère - et fils composent des allégories de ce que le réalisateur appelle « amours spirituels¹⁰¹⁵ », transcendants. Mais ces images présentent des éléments qui, abordés d'un point de vue plus pragmatique, pourraient être très utiles dans une analyse sur des problématiques contemporaines sur le terrain juridique et familial : la monoparentalité, l'abandon et l'inceste¹⁰¹⁶.

Commençons par la question de la monoparentalité : Alexander Sokourov présente souvent une relation fermée entre le fils ou la fille et un seul de ses géniteurs, le père ou la mère. Il enferme ses personnages dans un rapport à deux, et les extrait de la société. Allégoriquement cela met-en lumière la réalité de l'isolement à laquelle sont soumises maintes familles monoparentales à cause de leur statut marginal et de leur nombre sans cesse croissant depuis quarante ans¹⁰¹⁷. Loin d'être pensées et vues comme une réalité, ces familles sont souvent abordées comme un problème du point de vue juridique et sociétal. Alexander Sokourov nous révèle les êtres humains derrière les rideaux, mis en scène dans une esthétique d'enfermement physique et affectif. Cela correspond aux situations de claustration, privation et pauvreté relatées en France et dans le monde à propos des familles prises en charge uniquement par un parent isolé.

¹⁰¹⁵ Terme employé par le cinéaste. Pour en savoir plus sur les propos artistiques d'Alexander Sokourov, V. « Alexander Sokourov » par Alexandra TUCHINSKAYA, Andere Cinema, Rotterdam, 1/2/1991, Traduction en anglais par Nora Hoppe, © 2001, http://www.sokourov.spb.ru/island_en/crt.html

¹⁰¹⁶ Pour en savoir plus sur le Code civil de la famille et les responsabilités parentales en Russie, V. Masha ANTOKOLSKAIA, « National report Russia- Family Code and Parental responsibilities », <http://ceflonline.net/publications/> (Commission on European Family Law), 2012.

¹⁰¹⁷ Si l'on croit les données statistiques de l'Insee et de l'Unicef : http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/ref/CCFAMONOf_Justice.pdf

La définition de la monoparentalité - celle élaboré par l'Insee¹⁰¹⁸ - repose principalement sur les questions du logement, des revenus et de la garde de l'enfant. Cela se traduit par la vision, prédominante, que la monoparentalité est conséquence d'une séparation ou de l'abandon du foyer par un des parents. Mais cette vision devra être revue et repensée, car bien qu'encore minoritaire, la monoparentalité choisie est une réalité sociale. Il s'agit des femmes ou des hommes qui choisissent d'être parents célibataires ou qui élèvent leurs enfants en compagnie d'un compagnon du même sexe. En France, cette question semble avoir été réglée par la loi du 17 mai 2013¹⁰¹⁹ qui ouvre le mariage et l'adoption aux couples de même sexe. Concernant la réalité russe sur ce point, Masha Antokolskaia remarque qu'il n'y pas, dans la loi du pays, une opposition ou une interdiction formelle à l'adoption d'un enfant par deux partenaires de même sexe. Cependant, malgré cette absence légale, ce type d'adoption et de constitution familiale n'est pas accepté ou autorisé par la juridiction russe, alléguant de l'intérêt de l'enfant, indifféremment de la réalité sociale¹⁰²⁰. Néanmoins ces deux exemples, bien qu'opposés, ne font que réaffirmer, encore une fois, la vision de la famille basée sur le couple, tandis que les problèmes d'abandon et d'isolement sont loin d'être réglés. Et tant qu'il n'y aura pas de mesures juridiques et sociales qui promeuvent l'assimilation de ces différents types de familles, pour les repositionner au centre de la vie sociale au même niveau de reconnaissance que la famille traditionnelle, ces enfants et leurs parents se sentiront toujours différents et en marge de la société. Leur situation est réalité et non une conséquence de la réalité sociale. C'est dans ce contexte que les images d'Alexander Sokourov peuvent nous aider à réfléchir : le fils qui prépare tout seul les derniers moments de la vie de sa mère dans *Mère et fils*, l'autre qui prépare dans une chambre misérable l'enterrement de son père solitaire dans *Le deuxième Cercle*, ou encore le fils qui renonce à sa vie pour prendre soin de son père dans *Père, fils*, ne sont que des évocations lyriques d'une réalité poignante sur la dépendance et l'isolement subis. Comme si l'extérieur, le reste du monde, ne pouvait ou ne voulait pas comprendre les liens inavouables que l'isolement induit entre ces deux individus.

¹⁰¹⁸ Institut national de la statistique et des études économiques.

¹⁰¹⁹ Loi n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage et l'adoption aux couples de personnes de même sexe
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000027414540&categorieLien=id>

¹⁰²⁰ Masha ANTOKOLSKAIA, *op. cit.*, 2012, p. 18-42 (Art. 124 (1) et 125 Russian Family Code (Code de la famille en Russie).

Par conséquent, le sujet de l'abandon ou de la prise en charge de l'être cher est un des effets inhérents aux films analysés. Dans *Père, fils*, le renoncement est le thème principal de l'histoire - au nom du père, au nom du fils - les deux renoncent à tout pour prendre soin l'un de l'autre. Dans le cas du fils, le choix est encore plus sensible, car il renonce à son propre fils et à la possibilité de constituer une (vraie) famille pour rester avec son père. Dans une des scènes il hésite sur la bonne décision à prendre, mais son ancienne compagne (la mère de son fils) le réconforte et le renvoie chez lui. Dans une autre scène, en écoutant l'histoire de la séparation des parents de son meilleur ami, il se demande : « Serait-il possible d'expulser un homme de chez soi, de l'abandonner à sa solitude¹⁰²¹ ? ».

Il est certain que l'enfermement chez Alexander Sokourov pose de nombreuses questions. Ces images nous renvoient également à des réflexions sur les responsabilités légale ou morale dans le cercle familial. Est-ce une obligation naturelle et morale que de veiller sur nos parents ? Si les lois de nombreux pays, aussi bien occidentaux et qu'orientaux, semblent répondre par l'affirmative, qu'en est-il sur le plan moral ? Jusqu'à quel point pourrait-on renoncer à sa vie intime et personnelle pour être proche des siens ? Principalement quand il s'agit d'un père ou d'une mère qui à leur tour ont dédié toute leur vie à leur fils. Dans *Le deuxième Cercle*, nous assistons à la souffrance d'un jeune homme qui doit surmonter la douleur de la perte de son père pour prendre en charge la procédure de l'enterrement de celui-ci. Sans argent, sans moyen matériel et psychique, il doit faire face aux obstacles et prendre soin du corps abandonné dans un petit logement noir, froid et misérable. Dans cet appartement vidé de sens mais rempli de souvenirs, il doit se confronter à la dure réalité non seulement de la mort, mais également de la vie pauvre et solitaire que son père a dû endurer. Alexander Sokourov illustre dans ce film une des conséquences possibles où des êtres humains meurent isolés chez eux sans que la société ne se sente concernée, tout en accentuant le regard critique porté sur le système actuel de la Russie¹⁰²².

Dans *Mère et fils*, le fils est également seul et isolé, il prend tout seul en charge sa mère. Le paysage imposant de ce ciel plombant accentue cette sensation d'enfermement qui favorise les pulsions affectives et la proximité physique entre les personnages. Diane

¹⁰²¹ Nous faisons ici référence à la phrase prononcée par le personnage du fils dans le film *Père, fils* (1996, scène 32, 3') de Sokourov.

¹⁰²² Alain BLUM, *La famille de l'Est à Ouest. Un demi-siècle de Transformation en Europe*, Armand Colin, 2009.

Arnaud¹⁰²³, évoquant ces figures d'enfermement comme un recours formel de rapprochement, souligne que la dimension de dépendance peut y être incluse. Les personnages sont coupés du monde civilisé régi par les mœurs et les lois, ils sont reclus dans la forêt ou dans la maison familiale. Ces protagonistes ont un rapport privilégié avec la nature sauvage et indomptée, avec les grands espaces, et sont à l'abri de tout jugement. Par conséquent, une relation ambiguë s'installe, la loi naturelle reprend son droit, le fils se sent attaché à sa mère au point de vouloir garder son corps fragile et mourant proche du sien. Dans le dénuement de codes à respecter, les contacts sont si proches qu'ils semblent parfois intimes, cela peut laisser penser à un amour incestueux idéalisé.

Il en est de même pour *Père, fils*, bien que l'histoire cette fois-ci se passe en ville, où dans l'enfermement de l'appartement, le père et le fils sont à l'abri des regards. Dans leur cas, l'isolement se fait aussi par la complicité et la dépendance affective. Cette sensation est renforcée par la position de la caméra qui filme leurs contacts de très près au point de déformer les images – comme c'est le cas dans le premier et long plan du film où le père tient son fils dans ses bras et essaye de le protéger de son cauchemar. Ce plan rythmé par des étreintes, murmures et soupirs est happé par le langage corporel qui révèle le degré d'intimité entre les deux.

*

* *

L'ambiguïté de l'inceste dans l'image cinématographique

Dans aucun des films d'Alexander Sokourov, il y a une véritable relation incestueuse, mais il n'existe pas forcément d'interdits dans ses images. Les personnages sont gouvernés par leurs pulsions naturelles et affectives. En l'occurrence dans ces films, la tendresse qui lie les jeunes hommes à leur mère ou leur père conduit à faire apparaître ces rapports naturels comme incestueux. Cette sensation est renforcée par l'absence ou la déclinaison d'autres liens affectifs extérieurs, sur lesquels les personnages auraient pu

¹⁰²³ Diane ARNAUD, *Le cinéma de Sokourov, figures d'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

partager leur affection et jeter leur dévolu. Ces impressions ne sont-elles pas souhaitées par le réalisateur, dans l'intention de confondre ou de remettre en question les limites de la mise-en-scène d'un film basé sur la relation entre deux personnages, point de départ de toute l'humanité et de toutes les sociétés ?

Dans la fiction cinématographique, on ne s'interdit pas de montrer sur grand écran, en Russie comme en occident, une scène intime entre deux adultes consentants¹⁰²⁴ (passible de censure pour les jeunes spectateurs). Pourtant, les liens intimes entre les membres de la même famille sont traités au cinéma de façon bien codée. Ce genre de plan se fait de plus en plus rare, peu de réalisateurs osant filmer le sujet en dehors du cadre de la dénonciation, de la sensibilisation, ou de la provocation, souvent dans un rapport de violeur et victime. C'est le cas dans la série de David Lynch *Twin Peaks*¹⁰²⁵ et dans les films de Pedro Almodovar qui relie l'inceste aux problèmes et aux souffrances psychiques de leurs personnages¹⁰²⁶.

Quant aux films de Bergman et de Louis Malle, ce sont des cas particuliers. Dans *À travers le miroir*¹⁰²⁷ de Bergman, il est question d'un certain isolement pour chacun des protagonistes, qui se retrouvent ensemble dans une sorte de convalescence morale particulière¹⁰²⁸. Louis Malle préfère laisser le débat ouvert, en présentant la famille réunie dans une perspective heureuse. Dans son film *Le souffle au cœur*¹⁰²⁹, c'est la mère qui choisit de mettre un terme à l'ambiguïté sentimentale de la relation avec son fils par un acte conclusif, sans pour autant produire de jugement ou de regret. Ainsi, après que l'inceste se soit concrétisé et les désirs assouvis, on assiste à un retour à la normalité, comme si l'« interdit transgressé¹⁰³⁰ » pouvait s'effacer par le retour à l'ordre.

Alexander Sokourov travaille ses récits selon un point de vue plus idéalisé, il puise dans la loi naturelle pour nous renvoyer à nos propres valeurs dans l'interprétation des images

¹⁰²⁴ Masha ANTOKOLSKAIA, *op. cit.*, 2012, p. 18-42 (Art. 124 (1) et 125 *Russian Family Code* (Code de la famille en Russie), « article 14 »).

¹⁰²⁵ David LYNCH, *Twin Peaks*, États-Unis, 1990-1991 (série télévisée).

¹⁰²⁶ Lydia BLANC, « Question de genre (s) dans *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar », p. 33-43 in « Portraits de famille », *CinémAction*, n° 124, « Portraits de famille », 2009.

¹⁰²⁷ Ingmar BERGMAN, *Såsom i en spegel/À travers le miroir* (Suède, 1961).

¹⁰²⁸ Olivier ASSAYAS et Stig BJÖKMAN, *op. cit.*

¹⁰²⁹ Louis MALLE, *Le Souffle au cœur* (France/Allemagne, 1971).

¹⁰³⁰ Jean-Marie GOUESSE, « L'inceste et la guerre », p. 457-468 in Jean-Pierre POUSSOU et Isabelle ROBIN-ROMERO (dir.), *Histoire de familles. Mélanges offerts en l'honneur de Jean-Pierre Bardet*, Paris, PUPS, 2007.

projetées. Dans une autre perspective, évitant tout jugement moral, mais en restant suffisamment critique, nous pourrions considérer que dans *Mère et fils*, l'approche dépasse les frontières de la simple relation mère-fils. Ce ne serait pas difficile de supposer que ce type de relation incestueuse fait référence au mythe d'Œdipe. Néanmoins, ceci ne serait que de la surinterprétation, car dans les films d'Alexander Sokourov, il n'est pas vraiment question d'analyse psychanalytique comme dans le cas des influences freudiennes popularisées au cinéma. A plusieurs reprises dans ses entretiens, le réalisateur souligne que ses scénarios de films sont élaborés dans un idéal de compréhension de l'homme et l'attachement étroit de ce dernier avec son monde naturel¹⁰³¹. Alexander Sokourov déclare s'inspirer des fondements élaborés par des penseurs comme Paul Florensky¹⁰³², et de son profond attachement à la foi orthodoxe. Tout rapprochement de ses œuvres à travers une analyse psychanalytique serait à notre avis inopportun.

À travers ses films, nous observons des rapprochements affectifs, qui pourraient être compris comme incestueux consentants, car émergeant souvent dans un contexte de claustration et d'isolement partiel ou total. La relation monoparentale gère une complicité pour se protéger ou prendre soin l'un de l'autre face au régime qui les renvoie en marge du modèle social, ce qui renforce leur dépendance. Enfin, ces relations amoureuses, en plus d'être incommensurables et marginales, semblent répondre directement au désarroi et à la solitude face à la mort ou à un manque affectif. Elles deviennent alors un refuge qui semble d'autant plus commode et réconfortant du fait de la complicité favorisée par le lien familial. Ces films retranscrivent le cheminement de la pensée d'Alexander Sokourov, ils mettent en place une atmosphère étrange et souvent dérangeante, au sein de laquelle la tension émotionnelle est palpable. L'expressivité esthétique (déformation de la perspective et de la saturation chromatique), le lyrisme par la parole, la lourdeur sentimentale, le langage des corps, la nature imposante sont autant d'éléments qui contribuent à l'instauration d'une ambiance énigmatique propre au développement des ambiguïtés. Le spectateur se voit ainsi imposer de choisir son point de vue, face à l'éclatement des tabous, de se mettre dans la position de contemplation, ou de moralisateur.

¹⁰³¹ Alexandra TUCHINSKAYA, « Alexander Sokourov », *Andere Cinema*, Rotterdam, 1/2/1991, Traduction en anglais par Nora Hoppe, © 2001, http://www.sokourov.spb.ru/island_en/crt.html

¹⁰³² Paul Pavel Alexandrovitch FLORENSKY, *La colonne et le fondement de la vérité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1975.

Ainsi, si ces amours asociaux, à travers le biais cinématographique, font seulement l'objet d'une incantation, d'une allusion plus ou moins éloquente, le pouvoir de l'imagination devient bien supérieur à celui d'une image idéalisée.

Andreï Zviaguintsev ou l'éclatement du mythe familial en Russie

Marion POIRSON-DECHONNE

Maître de conférences HDR en études cinématographiques

Université Paul Valéry Montpellier 3

L'histoire de La Russie contemporaine a été façonnée par une série d'événements politiques, qui ont exercé une influence prépondérante sur la société russe, et marqué son cinéma. Le 11 mars 1985, Mikhaïl Gorbatchev devient secrétaire général de l'URSS et entame une série de réformes, définies par le terme de *perestroïka*, ou restructuration, pour moderniser son pays : instauration d'un Etat socialiste de droit, liberté de la presse, normalisation des relations entre l'Eglise et le pouvoir. Deux mots renvoient aux idées forces du régime : *glasnost* (transparence), et *ouskorenié* (accélération). La *glasnost* est un succès, grâce à l'existence de relais dans diverses couches de la société. Une opposition se forme.

Le 14 mars 1990, Mikhaïl Gorbatchev est élu président de l'URSS pour cinq ans. Sa légitimité lui vient des urnes, qui lui ont conféré un pouvoir important et une indépendance vis-à-vis des institutions dirigeantes du Parti. La loi s'assouplit, les frontières s'ouvrent, mais la situation reste tendue sur le plan international et les difficultés s'avèrent nombreuses, en particulier sur le plan économique et social. En 1991 Boris Eltsine est élu président au suffrage universel, à la suite de la démission de Mikhaïl Gorbatchev. Son arrivée au pouvoir s'accompagne de la dissolution de l'URSS, proclamée à Viskouly le 8 décembre. Elle est suivie en 1991 de la création de la CEI, collectivité intergouvernementale à l'identité politique et juridique assez floue.

A la dissolution de l'URSS, la Douma de la Fédération de Russie a élaboré de nouveaux codes civils. En ce qui concerne le mariage, le Code de la famille du 8 décembre 1995, entré en vigueur le 1er mars 1996, a remplacé le Code de la famille du 24 juin 1968 et a été suivi d'autres modifications législatives les 2 février 2000 et 1er juillet 2002. La loi sur l'héritage prévoit que sont appelés à la succession en premier ordre les enfants, le conjoint et les parents du défunt. Les enfants adoptés ont les mêmes droits successoraux que les enfants légitimes.

Le cinéma russe contemporain témoigne de l'évolution de la cellule familiale en Russie, et en particulier de son éclatement. Il évoque la crise des valeurs spirituelles et morales, la montée de la délinquance, les difficultés dues à la misère. La famille russe, exemplaire, idyllique et idéalisée par le cinéma soviétique, apparaît, à partir des années 1990, dépeinte avec une crudité toute réaliste¹⁰³³. Ce nouveau regard sans concession apparaît en particulier chez Andreï Zviaguintsev. En trois films, *Le Retour*¹⁰³⁴ qui traite d'un parricide, *Le Bannissement*¹⁰³⁵ (un mari, avec la complicité de son frère mafieux, force sa femme à avorter. Celle-ci se suicide) et *Elena*¹⁰³⁶ (une épouse tue son conjoint, pour évincer la fille toxicomane de celui-ci, et préserver les intérêts de son fils biologique), ce cinéaste russe que l'on a volontiers comparé à Tarkovski esquisse une représentation tout à fait personnelle de la famille, associée à l'idée du crime, de la violence et du rapport à la loi.

Ces œuvres, qui ne constituent pas pour autant un triptyque, développent un schéma de base (celle de la famille comme lieu du meurtre) avec une série de variations : dans deux d'entre eux, le père, présenté de façon négative, disparaît pour laisser place au couple mère/enfant, sans que personne ne soit innocenté. Au centre des trois récits, *Le Bannissement* traite de la mort d'une femme, par la faute de son époux. Que signifient cette mise en cause ou cette éviction du père ? Ces trois films présentent des situations familiales complexes mais des contextes différents : les deux premiers, qui se réfèrent à un matériau religieux ou mythique, paraissent hors du temps, en dépit de quelques signes de déliquescence sociale et morale, alors que le troisième est ancré dans une réalité sociale, celle de la Russie post *perestroïka*. Pourquoi cet écart ? Comment un imaginaire, centré sur la question de l'Œdipe, se déploie-t-il dans des constructions idéologiques et des structures institutionnelles, pour informer des fictions qui thématisent le parricide et l'infanticide ?

Le retour du père, moteur de la tragédie

¹⁰³³ Marilyne FELLOUS, « La famille au cinéma, reflet ou non des problèmes sociaux en Russie », in Marion POIRSON-DECHONNE dir., « Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours », *CinémAction* n° 148, 2013, p. 68-74.

¹⁰³⁴ Andreï ZVIAGUINTSEV, *Возвращение* (Russie, 2003).

¹⁰³⁵ Andreï ZVIAGUINTSEV, *Изгнание* (Russie, 2007).

¹⁰³⁶ Andreï ZVIAGUINTSEV, *Елена* (Russie, 2011).

Une figure de l'absence

Le Retour évoque les sentiments de deux enfants confrontés à la réapparition d'un père absent depuis dix ans et qu'ils ne reconnaissent pas. Les raisons de son absence ne sont jamais expliquées, mais l'attitude du père, assez mutique, laisse soupçonner des activités louches (braquage, trafic, accointance avec la mafia, prison ?) Il emmène ses fils pour une partie de pêche auquel il ne participe pas, car la vraie raison du voyage semble être la récupération, sur une île déserte, d'un coffre-fort dont nous ignorons le contenu.

Le film commence par une image aquatique, à laquelle succède un fondu au noir, puis le plan d'une barque immergée. Nous ne savons rien de plus. La séquence enchaîne avec un groupe d'enfants qui plongent (s'agit-il du même espace-temps ?). La suite révélera la signification du plan mystérieux. La séquence présente deux frères, Alexandre, l'aîné, assez intrépide, et Vania, le cadet, terrifié par le vide. Les jeux terminés, les garçons rejoignent leur maison. Leur mère fume, l'air tendu.

La mère

Silence. Laissez dormir votre père.

Vania

Qui est-ce ?

La mère

Votre père.

Cet échange laconique tient lieu d'information. L'expression fermée de la grand mère permet de supposer que le père n'est pas le bienvenu, ce que semble confirmer la suite du film. En dépit de la parole maternelle, Vania doute. Avec son frère, il va voir son père endormi, puis, effrayé, s'enfuit.

Lointain, autoritaire et distant, ce père s'apparente au Dieu de l'Ancien Testament, un *Yahweh* terrifiant et vengeur. Tout au long du film, il manifeste une brutalité et une brusquerie étonnantes, ne semble pas heureux de partager quelque chose avec ses fils, communique difficilement, sauf pour gronder ou ordonner, ne dit rien de ses intentions, ne s'intéresse pas à eux. Peut-être lui servent-ils de couverture ? Il leur ordonne de se venger d'un racketteur et, devant leur refus, conspue leur lâcheté. La distance s'avère telle que la première fois qu'ils sont confrontés à lui, Vania refuse de croire à sa paternité, au point de

consulter une vieille photographie pour comparer l'original à la copie, et vérifier son authenticité. Cette apparition paternelle se nourrit de références religieuses. Le livre dans lequel est glissée la photo est illustré de gravures pieuses, qui proposent une représentation de Dieu le Père sous les traits d'un vieillard barbu et menaçant. L'assimilation est favorisée par la double iconographie, d'un côté la photo, comme ressemblance et comme trace, à la fois indice et icône, et de l'autre, la figuration religieuse. Le doute refait surface après l'épisode du racket. Vania, inquiet demande : « Comment peut-on être sûrs que c'est notre père ? » Alexandre se réfère alors à la parole de la mère, dont la fonction est, précisément, de désigner le père. Ce dernier n'a pas de nom. Pourtant, la légitimité de la paternité reste en suspens. Lorsque son père l'abandonne sur le pont, Vania, trempé et furieux, l'accable de reproches à son retour :

Tu peux me dire pourquoi tu es revenu ? Dis-moi ? Tu nous as pris avec toi mais pourquoi ? Tu n'as pas besoin de nous ! On n'a pas besoin de toi ! On se débrouillait avec maman et grand-mère !

Le père

Maman pensait ...

Vania

Maman ? Pour faire quoi ? T'amuser à nous faire souffrir ?

Le père

Change-toi.

Il ne répond jamais aux questions posées et la révolte de Vania s'exprime à chaque instant. La direction choisie pour le voyage demeure assez symbolique. La traversée en barque et la destination de l'île, par le fonds mythologique qu'elles convoquent, prennent une signification mortifère. Sans le savoir, le père va vers sa propre mort. En effet, l'imaginaire a souvent associé la mort à une navigation, et Freud rappelle dans *Totem et Tabou*¹⁰³⁷ que dans certaines civilisations, on enterrait les morts sur des îles, pour se protéger d'eux. Peu à peu, Vania révèle à son frère ses intentions meurtrières, dans deux séquences successives.

Vania

¹⁰³⁷ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, 1^{ère} édition en langue allemande, 1912, réédition traduction française Payot, 2001.

S'il essaie de me frapper, je le tue

Alexandre

T'es sérieux ?

Vania

S'il me frappe, oui.

Dans la séquence suivante, il lui avoue avoir volé le couteau. Devant l'inquiétude de son frère,

il persiste.

Vania

Ben quoi, il a disparu. Je n'y suis pour rien, s'il l'a perdu.

Le vol du couteau renvoie à l'intention manifeste de tuer. Face à la violence paternelle, le fils oppose la sienne, et envisage de retourner l'arme du père contre ce dernier. Il y a donc une forme de préméditation, et du désir de passage à l'acte, matérialisé par le vol du couteau.

Mais la mort du père est due à la succession d'un enchaînement de faits qui auraient pu s'avérer mineurs. Après avoir déterré des vers, les garçons vont pêcher. Ils ne respectent pas les consignes de ponctualité du père qui frappe Alexandre à plusieurs reprises. Vania s'interpose, crie sa haine, sort le couteau, menace, puis s'enfuit en clamant : « Je te déteste ! Tu n'es personne pour moi ! ».

A partir de là, la tension du film atteint son paroxysme, les événements s'accélèrent. La poursuite d'Ivan par son père, suivi d'Alexandre, est filmée en montage alterné ; la rapidité et la fébrilité de la course sont transcrites par l'usage du flou et de l'accélééré, jusqu'à la tragédie. Ivan monte dans le promontoire et referme la trappe, interdisant l'accès au père, qui tente de passer par l'extérieur. Vania exerce un chantage au suicide, mais c'est le père qui tombe et se tue. Un plan en plongée le montre étendu sur le sol, tandis qu'Alexandre, un peu plus loin, le regarde, figé. C'est lui qui prend l'initiative. La tension est retombée, les cris succèdent au silence, les enfants donnent la sensation d'être perdus, géographiquement et moralement, envahis par la solitude et la déréliction.

La question du parricide

A partir du film *Le Retour*, on peut s'interroger sur les origines et les implications de la notion de parricide, omniprésente dans le film, à partir du désir du fils cadet, et qui se trouve effectivement réalisée à la fin. Cette notion, Freud l'analysait dans *Totem et Tabou*¹⁰³⁸ en partant d'une réflexion sur la horde primitive évoquée par Darwin, qui aboutit au meurtre du père par les fils. Freud constate que ce meurtre, suivi d'une dévoration du cadavre par les fils, met fin à l'existence de la horde paternelle, et jette la base de la civilisation, en suscitant l'identification au père, haï et envié, par l'absorption, au cours du repas totémique originel, d'une partie de sa force. Mais il a engendré une culpabilité rétrospective : les fils auraient refusé les rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées de l'emprise du père, instaurant les deux tabous correspondant aux deux désirs réprimés du complexe d'Œdipe. Pour éviter la rivalité, source de désunion, les fils auraient interdit l'inceste, amorçant ainsi une réconciliation avec le père. Le système totémique pourrait se concevoir comme un contrat avec le père, promettant soins, faveurs et protection en échange du respect de sa vie : il aurait servi de base aux religions ultérieures, marquées par la même ambivalence, repentir, réconciliation, tout en perpétuant le triomphe remporté sur le père. La reproduction du parricide serait matérialisée par le sacrifice de l'animal totémique, dans des situations de crise, lorsque les qualités acquises au moment du meurtre du père s'avèreraient menacées. L'interdiction du fratricide aurait abouti par la suite au commandement : « Tu ne tueras point. » L'ancien repas totémique se trouverait réitéré dans la forme primitive du sacrifice auquel assisterait, invisible, un dieu à l'image du père, que l'on pourrait considérer, selon les termes mêmes de Freud, comme « un père d'une dignité plus élevée¹⁰³⁹ ». Ce père figurerait à double titre dans le repas du sacrifice, sous la forme du dieu bénéficiaire, mais aussi de l'animal victime, ce dernier devenant le substitut du père assassiné. Le désir des frères d'égaliser le père devrait rester insatisfait, le ressentiment à l'égard du père cédant la place à l'amour ou au sentiment religieux.

Paradoxalement, dans les repas sacrificiels, la défaite ou l'humiliation du père présideraient à la représentation de son triomphe. Hommage à la divinité, le sacrifice se ferait désormais par la médiation des prêtres ; les fils se dégageant de sa responsabilité, il

¹⁰³⁸ Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, 2001, Payot et Rivages, chapitre 4, « Le retour infantile du totémisme », p. 215-218, spéc. p. 212 à 217.

¹⁰³⁹ Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, 2001, Payot et Rivages, p. 207.

serait désormais exigé par le dieu. L'hostilité envers le père perdurerait, les fils cherchant à prendre sa place.

Le christianisme relit autrement le motif, lorsque le Christ vient libérer ses frères du péché originel (motif orphique selon Freud, qui le voit comme un crime envers le père). Si le Fils fait le sacrifice de sa vie, c'est parce que d'après la loi du talion, un meurtre ne peut être expié que par le sacrifice d'une autre vie. Et ce ne peut être « que le meurtre du père¹⁰⁴⁰ » qui exige une telle réparation. « L'humanité avoue franchement sa culpabilité dans l'acte criminel originel¹⁰⁴¹ », puisque la seule réparation efficace réside dans le sacrifice du Fils, et proclame la renonciation à la femme, cause de la rébellion. Mais le fils, dont la religion se substitue à celle du père, prend la place de ce dernier, en réactivant l'ancien repas totémique « les frères réunis qui goûtent la chair et le sang du fils, et non du père », « afin de se sanctifier et de s'identifier à lui¹⁰⁴² ».

Que retrouve-t-on dans le film de cette vision archétypale du parricide donnée par Freud ? Le meurtre est prémédité, mais son accomplissement, accidentel, ressortit presque à l'ordre de la pensée magique. La culpabilité succède à la mort et au désir de tuer. L'attachement œdipien à la mère se manifeste par un rejet du père, perçu d'emblée comme un intrus et un usurpateur, malgré la désignation de la mère. Le frère, cause indirecte de la mort, entre dans une forme de complicité silencieuse. Il prend spontanément la place du père en donnant les ordres et les directives, constate le décès, ferme les yeux du cadavre.

En même temps, la représentation est trop complexe pour adhérer totalement au motif, anthropologique et psychanalytique, car elle s'avère double, faisant référence à une seconde image de Dieu, celle du Christ, par la médiation de la citation picturale. En effet, pour sa première occurrence, le père est filmé sous un aspect fragile et vulnérable, intensément humain, qui permettra peut-être par la suite le passage à l'acte des fils. Le caractère presque tactile de la barbe, hirsute, contribue à cette humanité. Sa position, en plein sommeil, (la parenté entre la mort et le sommeil demeure une évidence) et l'angle de vue de celle-ci constituent une citation du célèbre *Christ mort* de Mantegna¹⁰⁴³. Le choix d'un tableau controversé à son époque n'a rien d'innocent. Outre l'audace plastique, ce

¹⁰⁴⁰ *Ibid*, p. 210.

¹⁰⁴¹ *Id.*

¹⁰⁴² *Ibid*. p. 117.

¹⁰⁴³ *Le Christ mort*, ou *Lamentation sur le Christ mort* de MANTEGNA (date de conception controversée) est conservé à la pinacothèque de Brera, à Milan.

saisissant raccourci du corps, le peintre avait innové (et par là causé scandale) en représentant de façon crue l'humanité du Christ et la réalité de sa mort, sans rien qui préfigure la Résurrection. Le renflement sous le drap, très réaliste, avait même été taxé d'obscénité. Le père, en dépit de son apparence effrayante, est présenté comme mortel, au regard des deux frères, un regard auquel le filmage nous contraint à adhérer. L'effet citationnel déplace la figuration d'une hypostase à l'autre: on passe de la figuration de Dieu le Père dans le livre au tableau incarné. On retrouve des éléments du tableau, la position du corps, yeux clos, tête penchée sur la droite, comme une annonce du destin du personnage. Le raccourci, la géométrie du plan, le resserrement de l'espace, la perspective, et enfin, le visage du père, semblable aux représentations codifiées des icônes. L'image du Christ est aussi suggérée quand le père donne à boire du vin lors du dernier repas de famille, sauf que l'épisode ne se déroule pas un jeudi. Mais le motif est trop fugitif pour s'avérer vraiment évangélique. Le père, en revanche, meurt, comme Jésus, un vendredi, mais le samedi qui clôt le film n'envisage pas l'idée de la résurrection, (ce qui explique sans doute le choix de Mantegna) et la fin, un flot d'images accompagné de musique, demeure aussi ouverte qu'énigmatique.

Le film se divise en sept journées qui rappellent les sept jours de la création, une temporalité qui le tire du côté du symbolique. L'image qui l'enchâsse, celle de la barque sur laquelle défile le générique, et qui est réitérée à la fin, fusionne avec la citation du *Christ mort*, motif destiné à encadrer le récit. Au début du film, elle se constitue en quelques plans. Ceux sur le père relèvent d'une caméra subjective, mais manifestent aussi une hésitation à entrer, et à regarder. La séparation apparaît évidente : distance du regard, seuil de la porte qui n'est pas franchi, et préfigure celle que thématise le film, jusqu'à celle, ultime, de la mort du père. Elle se produit très souvent, en particulier avec la figure de Vania, le premier à s'enfuir. Jusqu'au bout, il fuit le père, alors qu'Alexandre opère des rapprochements. C'est lui que le père abandonne, puis pourchasse. Ils se trouvent rarement ensemble dans le plan. Alexandre apparaît souvent à la droite, Ivan à la gauche du père (la place du mauvais fils, dans la Bible). Il préfère rester en retrait. Dans la voiture, il reste à l'arrière, ce qui peut s'avérer normal, étant donné son âge, mais un plan demeure assez emblématique : son père voit son visage encadré par le rétroviseur, espace virtuel, hétérogène, qui marque la séparation. Vania apparaît souvent derrière une vitre, mais le père garde aussi ses distances. C'est Alexandre qui constitue le lien.

A la fin du film, l'image du *Christ mort* revient, quand les fils emportent le corps du père dans la barque. Celle-ci s'éloigne, et constitue un rappel des rituels funéraires ou des croyances antiques, que l'on retrouve dans diverses civilisations, comme celle des Celtes. Plusieurs plans montrent le corps du père allongé dans la barque, avec le même raccourci que le *Christ mort*. Les différents plans vont du demi-ensemble au plan italien, puis au plan demi rapproché, trois images successives du personnage, prises selon le même angle. Les enfants accostent enfin, mais pendant qu'ils rangent le matériel dans la voiture, la barque, mal amarrée, se détache, puis dérive et s'enfonce. Elle sombre. Les enfants crient le nom de leur père, et Vania se jette à l'eau. Une dernière fois, nous apercevons le père en *Christ mort*, puis la barque s'enfonce, le visage disparaît dans l'eau noire, et la fin fusionne avec l'image du pré-générique.

Ces éléments bibliques placent l'image de la famille sous le signe du sacré, ce qui donne une résonance particulière au meurtre du père. Mais une autre question se pose. Pourquoi ce passage du Père au Fils, à travers le glissement de l'iconographie biblique, l'image de Dieu le Père représentée dans le livre, et la citation de Mantegna ? Du Fils tué par les fils ? Le film condense deux hypostases divines, Père et Fils, en représentant le Père, future victime, sous une forme christique. La mort annoncée, préfigurée du père, se confondrait-elle avec celle de la Passion du Christ, la mort de Dieu sans la résurrection ? Selon la théologie chrétienne, le Fils, par son sacrifice, instaure une nouvelle loi, et sauve l'humanité du péché. Dans le cas du film *Le Retour*, l'accomplissement serait ironique, deviendrait figure de renversement.

Mais le film renvoie aussi à la perception juridique du parricide. Dans l'Antiquité romaine, les auteurs de parricide étaient déshabillés, fouettés jusqu'au sang puis enfermés dans un sac cousu en peau de bête avec, à l'intérieur, un coq, un chat et un serpent. Le sac était ensuite jeté dans le Tibre jusqu'à la mer.

« Digeste de Justinien, 48, 9, 9, pr. Modestin : Voici la peine du parricide édictée par les ancêtres : Le parricide est battu de verges teintes de son sang, ensuite on le coud dans un sac, avec un chien, un coq, une vipère et un singe, le sac est jeté dans la mer profonde, si la mer est très proche ; autrement il est jeté aux bêtes, selon la constitution d'Adrien¹⁰⁴⁴ ».

¹⁰⁴⁴ Jean-Paul DOUCET, article « parricide », *Dictionnaire du droit criminel*, http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/noms_propres/noms_propres_d.htm téléchargé le 2/12/13.

Jean-Paul Doucet, dans son *Dictionnaire du droit criminel*, article « parricide¹⁰⁴⁵ », reprend la définition du parricide dans le droit français :

« - Notion. Le parricide est le Meurtre* commis sur un père naturel ou un père adoptif, voire sur un aïeul, par son enfant ou son petit-enfant, Garraud (Traité de droit pénal) : Ce qui caractérise le parricide, c'est l'existence d'un lien de parenté entre le meurtrier et sa victime. Dans ce cas l'agent a méconnu le devoir général, imposé à tous les hommes, de respecter la vie humaine, mais il a également violé le devoir plus spécial, qui lui incombe personnellement, de respecter la vie de ses proches.

- Règle morale. Particulièrement haïssable, le parricide est unanimement condamné par la loi naturelle ; même s'il s'est trouvé des tribus primitives pour en faire un sacrifice rituel. »

- Science criminelle. Dans un droit objectif, tout parricide est punissable. Œdipe revenant dans son pays natal tue un passant inconnu avec qui il s'est pris de querelle, or ce passant est Laïos, son père ; il est tenu pour coupable de parricide.

Dans un droit de type subjectif, le parricide suppose chez l'agent, et la conscience que l'acte mortel est dirigé contre son père, et l'intention de causer sa mort.

Suivant la loi naturelle la science criminelle voit dans le parricide, tantôt un meurtre aggravé, tantôt un crime autonome d'une extrême gravité. »

Si la loi a considérablement évolué depuis l'époque romaine, que ce soit en France ou en Russie, c'est parce que la société romaine, de type patriarcal, conférait la toute-puissance au père, qui avait droit de vie et de mort sur ses enfants. En Union soviétique, la conception de la famille s'est effacée devant celle de l'Etat, comme le montre l'exemple (probablement fictif, les historiens de la Russie contestent son existence) de Pavel Morozov. Cet enfant, fils de koulaks qui dissimulaient leurs récoltes, aurait dénoncé ses parents, ce qui lui avait valu d'être donné en exemple à tous les écoliers en Union soviétique.

¹⁰⁴⁵ Jean-Paul DOUCET, *op. cit.*

Le second film du réalisateur, *Le Bannissement*, pourrait confirmer cette hypothèse, car on y retrouve des signes d'inversion, ainsi que certains des motifs bibliques du *Retour*, en tel ce père, courroucé et vengeur comme le Dieu de l'*Ancien Testament*. Le film très épuré vise à l'universel. Il est tourné en slavon, langue liturgique tombée en désuétude, pour minimiser les références à la réalité, et mettre en évidence la dimension métaphysique.

La place des femmes dans le schéma familial

Le Bannissement : histoire d'une Annonciation inversée

L'esthétique du film, avec ses sur-cadrages, ses images non figuratives, noyées dans une zone d'ombre, ses plans noirs, ses décentrement, ses diagonales, ses miroirs, ses jeux de perspective, induit chez le spectateur, en dépit de sa beauté picturale, une forme de malaise. Ce traitement de l'image permet de mettre l'accent sur deux notions essentielles du film, mystère et révélation. Les plans noirs emblématisent la zone d'ombre, l'opacité des personnages. Le mystère et la révélation dont il s'agit n'ont rien de divin, même si les éléments religieux abondent. Une femme seule décide d'en finir avec la vie quand elle apprend sa troisième grossesse. Elle ne parvient pas à communiquer avec son mari. Elle réussit sa deuxième tentative de suicide. Le sujet de l'œuvre pourrait être emprunté à un fait divers. Les informations nous sont livrées progressivement. Le secret de la jeune femme n'est révélé qu'à la fin dans le cadre du *flash-back*.

Dans *Le Bannissement*, Andreï Zviaguintsev a réintroduit le motif de la déploration du Christ par un plan tout aussi fugitif de la jeune femme morte, après l'échec de l'avortement, qui la représente également en Christ mort. Auparavant, au moment de l'aveu, Andreï Zviaguintsev l'avait filmée à la manière d'une Annonciation, mais avec un écart significatif : l'absence de l'ange Véra, assise, se tient dans le bord droit de l'image ; dans le film, elle revêt l'allure d'une madone en robe rouge ou bleue, comme celles des primitifs italiens. Après l'aveu de sa femme, qui lui révèle qu'il n'est pas le père de l'enfant à naître, Alexandre se montre très perturbé. Au contraire de Joseph, dans le récit évangélique, il n'a pas reçu la visite de l'ange Gabriel. Réagissant en mari trompé et violent, il ouvre le tiroir où se trouve l'arme qui lui permettra de tuer le supposé amant de sa femme, et la photo de famille brisée, qu'on voit pour la première fois ; sa deuxième occurrence intervient après la mort de Véra, lorsqu'Alexandre décide de passer à l'acte.

Ce n'est que par le biais d'une série d'analepses, après le suicide de Véra, que nous apprenons que l'enfant est bien d'Alexandre. Que signifie son mensonge?

« C'est son enfant, évidemment. De qui d'autre ? « Pas le sien », parce que nos enfants ne sont pas à nous. Ou plutôt, pas seulement à nous. Pas plus que nous les enfants de nos parents. Tu comprends ? »

Les multiples éléments religieux relaient l'image d'une Annonciation inversée : réitération de la croix, à travers les éléments du décor, prénom de la petite fille, Eve, qui refuse une pomme, au contraire de son homonyme, gravure du Paradis perdu, lecture de *L'hymne à la charité*, tiré de l'*Epître aux Corinthiens*, reconstitution inaboutie d'un puzzle représentant l'Annonciation à Marie, qui laisse vide l'espace entre la Vierge et l'Ange, censé exprimer la plénitude divine. Cette béance renvoie au ventre vide de la jeune femme que son mari force à avorter. Par cette citation, le film dit beaucoup plus qu'une scène d'interruption de grossesse. Non seulement le film réécrit l'histoire chrétienne (Marie n'est plus vierge, elle ne met pas au monde le Messie), mais aussi celle des images, que justifiait l'incarnation. L'avortement, qu'autorise la loi russe, est très mal perçu, en revanche, par l'Eglise orthodoxe¹⁰⁴⁶, qui le condamne toujours. Cet épisode iconoclaste transpose un épisode biblique à l'époque contemporaine, en le modifiant de façon significative. Le vide de l'image devient-il celui de l'irreprésentabilité de Dieu, ou celui d'un monde voué à la dérélition ? Andreï Zviaguintsev joue sur l'ouverture de l'image et la liberté d'interprétation du spectateur.

L'image brisée, la famille éclatée, sont symbolisées par la photographie des personnages dont le verre est cassé, qui repose dans le tiroir à côté du revolver et des billets de banque.

¹⁰⁴⁶ Les Églises orthodoxes des sept conciles se réfèrent au canon 91 du concile *Quinisexte* de 692 : « Les femmes qui procurent les remèdes abortifs et celles qui absorbent les poisons à faire tuer l'enfant qu'elles portent, nous les soumettons à la peine canonique du meurtrier. » Elles admettent que certains cas extrêmes, comme un danger de mort pour la femme enceinte, peuvent justifier un acte abortif. La femme doit prendre elle-même cette décision. Dans le film *L'île/Ostrov* de Pavel LOUNGUINE (Russie, 2006), Anatoli, le protagoniste, dissuade une femme en détresse d'y recourir. La position des Églises orthodoxes rejoint, sur le plan de la morale, celle du catholicisme. Ce refus englobe toutes les formes d'abortif : dans le deuxième canon traitant de l'avortement, saint Basile le Grand repousse l'idée de l'avortement possible dans les premiers mois de la grossesse : « Celle qui détruit délibérément le fœtus qu'elle porte doit subir la punition réservée aux meurtriers et nous ne prenons pas en considération la distinction entre fœtus formé ou non formé. »

Le film s'attache à l'idée de l'invisible, qui ne se confond pas avec l'irreprésentable. L'avortement n'est jamais montré. La jeune femme et les enfants, après la mort de cette dernière, n'apparaissent plus à l'image. Le film dévoile la fosse mortuaire, creux d'ombre encore vide, ou le corps recouvert d'un linceul. Le visage et les pieds sont nus dans la citation du Christ mort de Mantegna, mais on ne peut distinguer les traits de Véra, en raison de la distance.

Elena, ruptures et réminiscences du schéma fondateur

Pour sauver son petit-fils de la menace d'une incorporation, dans la Russie contemporaine gangrenée par la corruption, Elena assassine son mari et brûle son testament, puis installe sa famille dans l'appartement du défunt. Personnage complexe, elle apparaît déchirée entre amour maternel et devoir conjugal, avant de manifester une implacabilité à la mesure de celle de son mari.

On retrouve dans le film de faibles traces du schéma œdipien, mais ici, c'est la mère qui tue le père pour installer le fils à sa place. Il se manifeste dans la rivalité qui oppose le beau-père au fils d'Elena, ou Elena à Katia, la fille de Vladimir, son mari, l'enfant de l'autre étant perçu comme un intrus au sein du couple. Vladimir blâme les visites d'Elena à son fils, et s'inquiète de savoir si elle passera la nuit chez lui. Ils ne dorment pas dans la même chambre, mais c'est Elena qui ferme les rideaux quand il s'est endormi et le réveille le matin. Après avoir tué Vladimir, Elena contemple le mur d'images de sa chambre, des photos des siens. La caméra, par un travelling avant, se focalise sur sa photographie, déclinant ce thème récurrent d'une autre manière. Le motif du meurtre apparaît lié à l'image de la famille, celle qui est figurée sur les photos, celle, très subjective, que s'en fait Elena, aveuglée par l'amour. L'Évangile sert à justifier le meurtre.

Elena

Et de quel droit ? Parce que vous avez plus d'argent et de choses ? Ca peut changer. Les premiers seront les derniers.

Vladimir (méprisant)

Des histoires de crétiens.

Aucun personnage ne suscite la sympathie. La relation entre Katia et Vladimir est tissée d'humour noir et de cynisme. La famille d'Elena se fait entretenir par elle. Le lien entre Katia et Vladimir fait émerger une forme de désespérance : la vie n'a pas de sens, ce

que Katia confirme en disant à son père : « Je n'ai jamais été le sens de ta vie, c'est l'argent qui en a été le sens. »

Le meurtre du mari s'inscrit dans un contexte quasi apocalyptique.

Katia

Pour ton information, c'est bientôt la fin du monde.

La fin d'un monde, en tous cas. L'URSS s'est effondrée, la famille recomposée se délite, les différences sociales trahissent l'irruption du libéralisme couplé à un système mafieux, suscitant quantité de chômeurs et d'assistés. Le monde dans lequel évoluent les personnages est constitué de contrastes. D'un côté, l'appartement luxueux, vaste, géométrique et froid, de Vladimir. De l'autre, le HLM aux pièces minuscules, où s'entassent des familles rongées par l'oisiveté, la violence et l'alcool, avec ses terrains vagues et ses ascenseurs tagués. C'est pourtant ce modèle qu'importe la famille d'Elena. Le fils fait des projets de réaménagement avant de se vautrer, une bière à la main, devant la télévision, le petit-fils se réfugie sur le balcon, le bébé occupe le lit de Vladimir, et Elena, qui était la bonne de son mari, devient celle de son fils, qui a pris la place du beau-père mort. La phrase de l'Evangile revêt, dans le final du film, une dimension ironique. Elena, sur l'affiche du film, est représentée en Maternité. Mais il s'agit d'une icône noire, qui a exécuté son époux au profit de son fils.

Le film nous renvoie à plusieurs points de la loi russe. L'assassinat est perçu comme un crime grave, et jugé selon sa qualification « Le code pénal russe prévoit la peine capitale sous forme de réclusion à perpétuité ou de mort en cas de crimes très graves contre l'individu : un assassinat aggravé, une atteinte à la vie d'un homme d'Etat, d'un personnage public ou d'un membre des forces de l'ordre ; ainsi que le génocide¹⁰⁴⁷ ». Elena, qui a commis le crime parfait, échappe à la loi des hommes, et peut hériter de son mari. En effet, en Russie, l'époux ou l'épouse héritent au même titre que les enfants.

Dans ce climat sombre, la résonance mythique et religieuse des films précédents apparaît affaiblie, comme si le réalisme prenait enfin le dessus. Elena présente une autre variation au schéma que traçaient les deux premiers films. Qu'en sera-t-il dans l'œuvre future du réalisateur ?

¹⁰⁴⁷ *Rianovosti*, « La majorité des Russes pour le retour de la peine de mort », article téléchargé le 30/12/2013.

Paternité, filiation : la question de l'*imago Dei*

Légitime, illégitime ? Image, généalogie, ressemblance

Pierre Legendre, dans *Les enfants du texte*¹⁰⁴⁸, s'intéresse à la question de la paternité et de la filiation, en questionnant la théologie, à l'origine de tout un jeu de ressemblances. Il part de la figure d'Adam, *imago Dei* à l'origine, dont découle toute la série des images. Adam, fils créé par le Père, a provoqué la dissemblance en commettant le péché originel. Il a altéré l'image de Dieu en lui. La nécessité de l'incarnation s'est alors imposée. Le sacrifice du Christ, perpétué par le sacrement de l'Eucharistie, restaure chez l'homme l'image de Dieu en le libérant du péché. Les fils d'Adam, désormais fils du Christ, grâce au « rite de généalogie cathartique¹⁰⁴⁹ » passent du statut de « fils de perdition¹⁰⁵⁰ » à celui de fils adoptif. Définissant ce sacrement comme un signe divin, institué par Dieu pour le salut de l'humanité, Legendre s'interroge sur le sens de son efficacité, en se fondant sur la notion de figure. L'efficacité symbolique ressortit de la croyance. Il constate que le sacrement permet une identification au Christ qui s'avère « homologue au processus de pensée décrit par Freud comme identification au Père¹⁰⁵¹ ». L'homme, passe du statut de fils de perdition à celui de fils adoptif. Le fils de perdition, mentionné ci-dessus, serait en fait l'exclu de la scène primitive.

« Or, précisément, le montage eucharistique se présente comme l'issue ritualisée du discours de la colère œdipienne. Il en constitue la symbolisation, au sens où la doctrine sacramentaire nous montre cette issue en tant que sortie de l'état de faute. Reprenant une formule du canon *Quia corpus*, je dirai : le fils de la perdition est gracié¹⁰⁵². »

La doctrine sacramentaire est inscrite dans un contexte de civilisation qui s'est défini par le terme de post-Loi : à savoir l'idée d'un Christ prêtre, qui achève la loi antérieure, celle de Moïse, et qui est présenté par cette formule : sans père, sans mère, sans

¹⁰⁴⁸ Pierre LEGENDRE, *Leçons VI. Les Enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, Fayard, 1990.

¹⁰⁴⁹ *Ibid*, p. 83.

¹⁰⁵⁰ *Id*.

¹⁰⁵¹ Pierre LEGENDRE, *Dieu au miroir, étude sur l'institution des images*, Fayard, 1994.

¹⁰⁵² Pierre LEGENDRE, *op.cit.* p. 212.

généalogie. La post-Loi doit s'entendre comme l'ère du salut rendue possible par le sacrifice du Christ.

« Cette post-Loi se donne comme le temps d'une généalogie sans ancêtres, n'ayant plus affaire au seuil à partir duquel se définissent les catégories de parenté, une généalogie fusionnant en quelque sorte l'ascendance et la Référence elle-même. Je qualifierai cette *généalogie* de *cathartique*, au sens où, par la ritualité eucharistique, ritualité d'essence sacrificielle -, ce *Christ centralisateur* est appelé à la *place structurale de la médiation*. (...) a procédure eucharistique, qui réitère indéfiniment le sacrifice rituel, ne met pas seulement le Christ à sa place-la place de la victime rituelle -, mais elle met aussi le fidèle à sa place - la place du pécheur meurtrier¹⁰⁵³... »

Cette construction s'appuie sur les notions de généalogie et de filiation. Ce n'est guère un hasard si elles resurgissent dans un certain nombre de films¹⁰⁵⁴ posant la question de l'incarnation et de la ressemblance. La théologie ouvre la voie à une nouvelle conception de l'image, car l'image terrestre est perçue dans un rapport de ressemblance avec l'image céleste.

Si le pain de vie eucharistique est désormais irrigué par le sang, le sang versé par le fils soustrait l'image à l'impureté du sang, puisque qu'il est « engendré, non pas créé, de même nature que le Père », affirme le *Credo*. L'intérêt porté aux images non faites de main d'homme et leur culte le montre bien. On le retrouve au cinéma. Bien avant Andreï Zviaguintsev, Buñuel, dans *Viridiana*¹⁰⁵⁵, établit toute une construction, nourrie de théologie, qu'il parodie ou prive de sa signification, pour dresser un parallèle entre cinéma et engendrement, et pose la question de la ressemblance. Dans la séquence de la photographie, empreinte de théâtralité, la Cène intervient comme ce rite fondateur qui institue un principe d'adoption. La question de *l'Imago Dei* et de l'Eucharistie intéressent le cinéaste car ils touchent aux fondements de l'institution du cinéma dans son principe. Il s'agit à la fois du principe de ressemblance lié à la conception des images, mais aussi du principe d'adoption, d'identification extrême touchant la relation du spectateur à ces images parentales symboliquement constituées à partir d'un montage et d'une substitution

¹⁰⁵³ *Ibid*, p. 213.

¹⁰⁵⁴ En particulier *Je vous salue Marie* de Jean-Luc GODARD (France/Angleterre/Suisse, 1985), *Good Morning Babilonia* des frères TAVIANI (1987, Italie), *eXistenZ* de David CRONENBERG (Canada, 1999).

¹⁰⁵⁵ Luis BUÑUEL, *Viridiana* (Espagne/Mexique, 1961).

originaires, autour de la figure d'Adam et du Christ. Buñuel renouvelle une interrogation fondamentale : celle de l'institution des images. La question de l'incarnation reste chez lui indissolublement liée à l'origine du monde, mais aussi à celle de l'homme et de l'image aux notions de filiation, de ressemblance et d'engendrement. Le cinéaste espagnol fait écho à l'assimilation opérée par les théologiens, entre la conception virginale de Jésus et l'existence des images *acheiropoïètes*. Le motif de l'engendrement miraculeux, qu'il s'agisse du Christ incarné ou d'une image non faite de main d'homme, resurgit, ironiquement dans *Viridiana*. Le cinéma devient à son tour « - une procédure institutionnelle, introduisant l'homme à son identité en lui donnant le statut de fils - fils de, fille de¹⁰⁵⁶. » *L'Imago Dei* et l'Eucharistie, permettent de construire une théorie du phénomène cinématographique dans son ensemble.

Chez Buñuel, le crime contre le père diffère de ce qu'on peut trouver chez Andreï Zviaguintsev, car il réside essentiellement dans le blasphème. Pierre Legendre, dans *Dieu au miroir*¹⁰⁵⁷, explique la signification juridique de ce mot. Ce crime, autrefois perçu comme absolu dans l'Occident chrétien, avait le pouvoir de renverser l'ordre du monde, « constituant l'équivalent d'un parricide perpétré contre le Nom fondateur, contre l'Autre absolu et le principe symbolique, dans l'édifice langagier de ce qui fait loi pour l'homme à l'échelle des sociétés dont il s'agit¹⁰⁵⁸. » Le réalisateur espagnol, qui met en scène le blasphème, pose de façon approfondie dans *Viridiana* la question de l'institution des images, qu'il lie aux notions de filiation, de ressemblance et d'engendrement. Dans *Le Retour*¹⁰⁵⁹, cette question est aussi abordée d'une autre manière, tandis que la question de la paternité et de la filiation reste intimement liée à celle de l'image, et du sens de celle-ci.

Dans la voiture, après le meurtre et la disparition du corps du père, Vania récupère la photographie qui avait validé la croyance au père. Or, l'image de ce dernier s'est mystérieusement effacée. Le désir du fils a-t-il supprimé la figure paternelle de l'image ? Ou est-ce le parricide ? Quel est le statut de ce plan ? La pratique pourrait certes rappeler celle des dirigeants de l'Union soviétique, qui effaçaient leurs adversaires des photos, mais l'explication semble résider ailleurs, dans le caractère ontologique de l'image

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ Pierre LEGENDRE, *Leçons III. Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images*, Fayard, 1997, p. 65-66.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ Andreï ZVIAGUINTSEV, *Возвращение* (Russie, 2003).

photographique, défini par André Bazin¹⁰⁶⁰. La photographie argentique constitue une trace photochimique, une empreinte de la personne. Elle atteste la réalité, mais on peut la truquer, la falsifier. L'absence atteste la disparition du père ; alors que sa présence sur la photo, et la ressemblance entre l'image et le modèle proclamaient son identité. Pour Vania, confronté à la réapparition d'un homme qu'il ne connaît pas, la parole de la mère s'avère insuffisante, et sa croyance dans le retour du père doit se fonder sur une image, qui proclame la ressemblance entre l'original et le modèle. La photographie, image *acheiropoïète*, relève d'un processus d'engendrement, tout comme le Christ.

Le fondu au noir de la fin s'accompagne d'une série de photos en noir et blanc, entrecoupées d'écrans noirs, qui rappellent le procédé de la fin d'*Andrei Roublev*¹⁰⁶¹, ce jaillissement d'icônes en couleur (on ne les avait pas montrées dans le film) rompant avec le noir et blanc. Ici, ce sont les photos prises par les enfants ou par le père, mais jamais du père, et d'autres, empruntées probablement à un album. Toutes rompent avec le chromatisme de l'ensemble, inversant le procédé de Tarkovski. La dernière, pourtant, montre la famille réunie, Ivan, le plus petit, est dans les bras du père : signe de culpabilité qui va vers l'idée de réconciliation ? Le film reste énigmatique, mais réaffirme l'importance du lien entre la famille et l'image.

Au-delà du film, on pourrait interroger tout l'héritage qui le précède, et qui pose à la fois la question du pouvoir, de la religion, de la paternité et du rôle de l'image, dans les constructions sociales et idéologiques, en Russie

Parricides et infanticides : une histoire russe

Dans *Le tsarévitch immolé*¹⁰⁶², Alain Besançon s'intéresse à la manière dont le conflit œdipien permet de lire l'histoire russe. Le christianisme orthodoxe fait de Dieu le Père un Dieu terrible. Le *Pantocrator* se caractérise par son panoptisme et son aspect numineux. L'accès à la transcendance, dans la spiritualité russe, passe par l'imitation du Fils et le sacrifice. La confession revêt dans la religion une forme particulière ; elle consiste non à écouter le filtre du droit et de la raison mais à se laisser écraser par le péché, à éprouver de façon aiguë sa condition de pécheur.

¹⁰⁶⁰ André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique » p. 15-16 in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1976.

¹⁰⁶¹ Andreï TARKOVSKI, *Андрей Рублёв*, (Russie, 1971).

¹⁰⁶² Alain BESANÇON, *Le tsarevitch immolé*, Payot, 1967.

Dans cette structure, le conflit œdipien joue un rôle primordial. Tout se passe comme si les images du christianisme russe réveillaient l'Œdipe. L'image paternelle divine est celle de l'Autre absolu, inaccessible à la communication, qui décourage toute forme d'identification. Le désir d'union et la souffrance de la séparation constituent alors le moyen de revivre la souffrance de l'Oedipe; le modèle russe privilégie, dans le conflit œdipien, les éléments les plus tragiques et les plus archaïques, dans une propension au masochisme et à la culpabilité. Le modèle, transmis au politique, permet un glissement de Dieu au tsar, et une réactivation de la pulsion parricide. La scène centrale du mythe russe, selon Alain Besançon, serait l'immolation du tsarévitch par le tsar, l'histoire russe construisant une thématique fondée sur le sacrifice des fils (tués directement par le père, ou en combattant l'ennemi sur ordre du père). Dans cette perspective, le tsar n'est pas seulement l'agneau du sacrifice, mais aussi le prêtre qui le reçoit et qui l'exige. Hormis le tsar, tous sont esclaves, mais devant Dieu, le tsar devient l'agneau qui prend le péché de ses sujets. Sous Pierre le Grand, il n'y avait pas d'idée de la loi positive en Russie, mais celle que le tsar incarnait la Loi chrétienne, qu'il constituait une théophanie¹⁰⁶³. Tsar justicier, tsarévitch immolé : ces deux figures renvoient à une histoire russe jalonnée d'infanticides¹⁰⁶⁴.

Le tsar tue son fils pour lutter contre la trahison, celle-ci émanant de l'être le plus proche et le plus aimé. Par la suite, on substitue au tsarévitch d'autres incarnations, comme le soldat sacrifié ou le peuple russe, dont le destin est d'ailleurs christique. Face à cette forte image paternelle, la terre mère devient la Sainte Russie. Cette image apparaît au moment précis où le tsar s'érige en père cruel. L'entité souveraine se divise en deux principes, l'un protecteur, féminin, nourricier, l'autre masculin, qui gère le pays dans un climat d'injustice et de douleur. A travers Dieu et le tsar, la Russie se révèle forte. La révolution initiée par Pierre le Grand, qui substitue l'empereur au tsar, fonde une nouvelle loi, qu'il s'agit d'articuler avec l'ancienne. Le pouvoir triomphe dans un contexte sécularisé. Les relations sociales qui étaient réglées par des coutumes tombent sous le contrôle étatique, tandis que la nouvelle Loi affiche ses ambitions totalitaires. Le gouvernement contrôle

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ En 1581, Ivan IV (dit Ivan le Terrible) cause la mort de son fils Ivan Ivanovitch, en le frappant de son sceptre, alors que celui-ci tentait de protéger l'enfant que portait Elena Cheremetiev, son épouse enceinte. Mais l'exemple le plus célèbre reste celui de Pierre le Grand, qui a fait emprisonner son fils, le tsarévitch Alexeï, accusé de crime contre la sûreté de l'Etat. Le tsarévitch est mort sous la torture, en 1718 ; son père l'a ensuite gracié pour masquer les faits.

désormais la vie publique et une bonne partie de la sphère privée. Désormais, la référence supérieure n'est plus la cosmologie chrétienne, mais la Russie, l'Etat et l'Empereur. Le conflit œdipien persiste, dans son aspect le plus critique, avec pour seule issue la soumission ou la mort. La révolte prend alors la forme du déni, en niant la légitimité du souverain, et en mettant l'accent sur la notion de bâtardise. Les moments privilégiés deviennent les moments de crise, où la loi du pouvoir s'applique le mieux, et où se resserre l'unité nationale.

Comme dans l'histoire de la Russie, l'image du père se trouve en butte à l'iconoclasme. De la statue du tsar dont Eisenstein montre le bris dans *Octobre*¹⁰⁶⁵, à la destruction de celles de Staline et de Lénine, en passant par l'effacement des photos des dirigeants, la vie politique russe est orientée autour de l'image, depuis l'empire de Byzance qui accordait un rôle primordial à l'effigie de l'empereur¹⁰⁶⁶. Ces films soulèvent la question de l'image, image du père, photographie du père, représentation iconographique, en nous renvoyant à l'histoire, mais aussi celle de la photographie et du cinéma. Au-delà du questionnement juridique sur le meurtre et la famille éclatée, on pourrait aussi questionner la fonction de l'image, et du rôle qu'elle joue. A travers leur dimension testimoniale, représentative, ontologique, la richesse des films d'Andrei Zviagintsev nous confronte à la question des images. *Le retour* garde aussi quelques réminiscences des *Frères Karamazov*¹⁰⁶⁷, Sigmund Freud ayant d'ailleurs consacré un texte à ce livre, et au motif œdipien chez

¹⁰⁶⁵ Sergueï Mikhaïlovitch EISENSTEIN, *Octobre/Октябрь* (URSS, 1928).

¹⁰⁶⁶ « Enfin il existe dans tous les lieux de l'Empire une effigie authentique de Dieu : c'est celle de l'Empereur divinisé, dieu politique devant lequel on sacrifie. Cela mettait les chrétiens de l'empire en position périlleuse. D'une part, ils priaient pour l'Empereur, s'appelât-il Néron ou Caligula. D'autre part ce dieu portait le même nom que le Christ, Sauveur, Seigneur et son image était plus prosopique [prosopon signifie visage en grec ; prosopique renvoie à l'automanifestation d'un individu] plus personnelle, que l'image du Christ dont le prototype était perdu. N'est-il pas dès lors une figure de l'Antéchrist ? L'équivoque ne fut pas levée quand cet empereur, avec Constantin, décida de devenir chrétien : il reste en effet divus, [les empereurs qui recevaient ce titre étaient divinisés et faisaient l'objet d'un culte], conserve le cérémonial sacré, prétend être le délégué du Logos, à la manière de la troisième hypostase des néoplatoniciens. D'où un conflit qui dura des siècles, jusqu'à l'extinction moderne de l'empire. »

www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/besancon/image_divine.pdf, téléchargé le 2/12/13.

¹⁰⁶⁷ Fiodor Mikhaïlovitch DOSTOÏEVSKI, *Les frères Karamazov*, première publication sous forme de feuilletton in *Le messenger russe*, 1879-1880.

Dostoïevski¹⁰⁶⁸. Chacun des frères représente un des aspects de la société russe. Ivan, dans la constellation fraternelle, apparaît comme l'intellectuel matérialiste, le sceptique qui pose la question : Si Dieu n'existe pas, tout est permis. Rebelle des trois frères, c'est lui qui hait le père avec intensité et envisage de le tuer. S'il ne commet pas le meurtre (c'est Smerdiakov, le fils illégitime, qui s'en charge), il est écrasé par la culpabilité et se croit coupable. La figure d'Ivan, dans *Le Retour*¹⁰⁶⁹, pourrait en constituer un avatar.

On pourrait envisager ces deux œuvres comme un diptyque, dont l'une figurerait la Passion inversée, et la seconde l'Annonciation inversée. Andreï Zviaguintsev décline l'un après l'ordre des motifs qui se rejoignent, mais dans un ordre chronologique inverse, en perturbant l'image biblique de la famille et de la filiation, que l'Occident a perpétuée. Il bouleverse l'histoire et joue sur la confusion des personnages. Le premier film confondait en une seule incarnation deux hypostases de Dieu, le Père et le Fils, et se terminait par un meurtre, d'un personnage à la fois désigné comme père et comme fils. Le second, par la volonté et l'aveuglement d'un père, nie tout message messianique : le fils ne naîtra pas. Le thème biblique débouche sur des motifs archétypiques, où l'on retrouve des traces du schéma œdipien : le père ordonne la mise à mort du fils pour ne pas être tué par lui à l'âge adulte, comme l'oracle l'a prédit. Dans *Elena*¹⁰⁷⁰, c'est la mère qui s'en charge, donnant à la figure de Jocaste une déclinaison inattendue. Sacrifiée dans le film précédent, la mère tue l'époux pour donner une chance au fils.

Les écarts

L'image de la famille, construite par la Bible et la théologie, et axée sur la question de la paternité et de l'engendrement, se trouve violemment attaquée, à travers la destruction de la figure paternelle et le dévoiement du récit de l'Annonciation, qui débouche sur la disparition de l'enfant. La mise à mort de celui-ci se conjugue à celle de l'image, à travers une forme originale d'iconoclasme. Photographie effaçant l'image du père, avant de la rétablir, dans une autre, vitre brisée de la photo de famille, emblématisent

¹⁰⁶⁸ Le psychanalyste viennois a écrit en 1926-1927, "Dostoïewski und die Vätertötung" texte publié en 1928 en introduction à "Die Urgestalt der Brüder Karamasoff" (Munich). Par la suite, il semble que l'Énergumène, en tant que préface aux "Frères Karamazov" dans l'édition Folio Gallimard fut publié en France, dans la traduction de J.B. Pontalis en 1973.

¹⁰⁶⁹ Andreï ZVIAGUINSEV, *Возвращение*, (Russie, 2003).

¹⁰⁷⁰ Andreï ZVIAGUINSEV, *Елена*, (Russie, 2011).

les manques, les écarts, les déchirures. *Elena* rejoue le meurtre du père, et tapisse un mur entier d'images où figurent la mère et l'enfant. Pour quelle suite ?

L'ancrage dans l'histoire de la Russie, ancienne et contemporaine, avec la récurrence de la figure du père dans le domaine politique, incarnée dans celle du tsar ou du dirigeant, associée au culte de la personnalité, à l'utilisation renouvelée de l'image, et l'effondrement des valeurs, peuvent apporter à cette réflexion sur la famille, tout en essayant de comprendre l'évolution d'Andreï Zviaguintsev dans *Elena*. Le nouveau modèle qui se dessine ressortit-il à la figuration d'une émergence du matriarcat ou à l'image du chaos, économique et politique, qui avait suivi l'établissement de la *perestroïka*¹⁰⁷¹ ?

¹⁰⁷¹ Marion POIRSON-DECHONNE, « Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours », *CinémAction*, n° 148, 2013.

**La séparation dans tous ses états ?
Le traitement cinématographique des ruptures d'union par les films
populaires français contemporains (1990/2012)**

Christophe LAMOUREUX et Nicolas RAFIN

Maîtres de conférences en sociologie

Université de Nantes, Centre Nantais de Sociologie

Au sein de la famille contemporaine, proximité et prise de distance caractérisent les relations de couple et les rapports parents-enfants. Ces relations se trouvent de plus en plus affectées par un processus d'émancipation de l'individu lequel revendique des marges de manœuvre dans l'exercice de ses prérogatives conjugales et parentales¹⁰⁷². Dans le cas du divorce, l'opposition du lien et de la séparation est particulièrement saillante. Du côté du couple, l'alliance est fragilisée par un manque de satisfaction des profits personnels attendus ; du côté des enfants, les mœurs comme le droit prescrivent désormais que pacifiquement pères et mères collaborent pour assurer la circulation des enfants entre eux¹⁰⁷³. Ce paradoxe relèverait du truisme si dans la réalité, les pratiques de rupture observées ne venaient pas contrarier ce fragile équilibre entre l'injonction de pacification des relations amenée par l'évolution des mœurs et les difficultés de les appliquer au quotidien tant sur le plan matériel que sur celui des tensions affectives ou psychologiques. Les limites de la diffusion de ces nouvelles mœurs renvoient notamment à la part

¹⁰⁷² François de SINGLY, *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.

¹⁰⁷³ Benoît BASTARD, *Les démarieurs, enquête sur les nouvelles pratiques du divorce*, Paris, La découverte, 2002, coll. Alternatives sociales ; Françoise DEKEUWER-DEFOSSEZ, *Rénover le droit de la famille. Propositions pour un droit adapté aux réalités et aux aspirations de notre temps*, Rapport au garde des Sceaux, ministre de la Justice, Paris, La Documentation française, 1999 ; Michel MESSU, « « Sociologue, raconte-moi la famille ! », 30 ans de sociologie française de la famille », *Enfances, Familles, Générations*, n° 15, 2011, p. 10-22 ; Nicolas RAFIN, *Quand la séparation tourne à l'affrontement judiciaire... De l'émergence du modèle du « bon » divorce au traitement judiciaire des séparations conflictuelles*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Stéphane Beaud, Université de Nantes, 2012 ; Irène THERY, *Couple, filiation et parenté aujourd'hui : le droit face aux mutations de la famille et de la vie privée*, Paris, Odile Jacob, 1998.

croissante prise par le contentieux familial devant les juridictions civiles¹⁰⁷⁴ et la complexité de son traitement¹⁰⁷⁵.

Pour le médium cinématographique, ces situations déstabilisantes à expérimenter constituent un vivier inépuisable de ressorts fictionnels à mettre en récit dans lesquels selon une graduation et des logiques de genre qui restent à définir, la question de l'esprit de la famille contemporaine se trouve posée avec une particulière acuité. Il est en effet peu de cas au cinéma où les péripéties de la vie sentimentale, les interrelations les plus prosaïques de la vie de famille, les contentieux relatifs à l'éducation des enfants, les interactions pères/mères/enfants et leur cohabitation dans la constitution de nouvelles fratries se trouvent aussi concrètement décrits que dans les films de divorce.

Dès lors, le registre des questions posées pourrait être ainsi formulé : de quels états de la séparation parlent les films français contemporains et pour mettre dans quels états les ruptures d'union à l'écran ? Quelle normativité du divorce les films populaires en particulier donnent-ils à voir, à partir de quelles histoires, registres de fiction et compositions de personnages ? Quelles inflexions sociales, modèles culturels et registres de valeurs s'interposent dans le dispositif (narration, mise en scène, scénographie, dramaturgie, stylisation...) pour construire ces normes de représentation ?

Sociographie des films de divorce

La petite famille des films de divorce

De prime abord, la veine de la comédie sentimentale dont la plupart des films populaires français contemporains (1990/2012) consacrés au divorce s'inspirent, est assez édifiante. Plusieurs raisons justifient l'intérêt d'examiner un tel corpus que les cénacles de la cinéphilie relaièrent volontiers au rayon de l'accessoire ou du moins faisant artistique. Il s'agit, pour une grande partie d'entre eux, de chroniques sentimentales ou des comédies familiales tournées par des cinéastes assez peu connus que les apôtres de « la nouvelle

¹⁰⁷⁴ Laure CHAUSSEBOURG, Valérie CARRASCO et Aurélie LERMENIER, *Le divorce*, Rapport de la sous-direction de la Statistique et des Études, Ministère de la Justice, Juin 2009.

¹⁰⁷⁵ Céline BESSIERE, Sibylle GOLLAC et alii, *Au tribunal des couples. Situations professionnelles des conjoints et procédures judiciaires de séparation conjugale*, Rapport pour la Mission Droit et Justice, 2010.

vague » qualifieraient volontiers de continuateurs d'un certain cinéma de qualité française. Tantôt se confrontent au sujet des réalisatrices débutantes (Alexandra Leclerc, Valérie Guignabaudet, Lorraine Lévy, voire Sophie Marceau) et des cinéastes que l'on pourrait dire « du milieu » dont la cinématographie s'est depuis lors étoffée : *l'outsider* Patrick Braoudé, par exemple (*Génial mes parents divorcent*¹⁰⁷⁶ daté de 1990 était alors son premier long métrage) ou encore des cinéastes plus attentifs à la description des mœurs de petites communautés comme Christian Vincent, Manuel Poirier ou Catherine Corsini. Tantôt s'essaient à l'exercice d'introspection des metteurs en scène plus aguerris ou depuis lors encensés par la profession ou reconnus d'une cinéphilie auteuriste. Il en va ainsi de l'un des derniers films autobiographique de Claude Berri *L'un reste, l'autre part*¹⁰⁷⁷ que l'on pourrait situer aux confins de la comédie mondaine à la manière de Sacha Guitry et du chassé croisé sentimental du cinéma de Claude Sautet. C'est encore le cas du septième film d'inspiration Truffaldienne de François Ozon avec son *5 fois 2*¹⁰⁷⁸.

En général, ces films plutôt modestes dans leurs intentions artistiques dont les titres évocateurs annoncent la couleur (*Génial, mes parents divorce*¹⁰⁷⁹, *Une semaine sur deux et la moitié des vacances scolaires*¹⁰⁸⁰, *Les papas du dimanche*¹⁰⁸¹) ne sont pas sauf exception restés gravés dans les mémoires.

Il est vrai que ces différents longs métrages aux intentions de représentation assez contrastées se trouvent être très attachés aux talents d'acteurs de leurs interprètes qui disposent d'une certaine notoriété ou d'un capital de sympathie auprès de plusieurs générations de public français. Des valeurs sûres donc, « *bancables* » dit-on dans le milieu, qui bénéficient de la confiance des producteurs, visitent à loisir les plateaux de télévision pour promouvoir leurs films et entretenir leur notoriété : Gérard Lanvin, Pierre Arditi, Christian Clavier, Karine Viard, Daniel Auteuil, Vincent Lindon, Christine Scott Thomas...

¹⁰⁷⁶ Patrick BRAOUDE, *Génial mes parents divorcent* (France, 1990).

¹⁰⁷⁷ Claude BERRI, *L'un reste, l'autre part* (France, 2005).

¹⁰⁷⁸ François OZON, *5 fois 2* (France, 2003).

¹⁰⁷⁹ Patrick BRAOUDE (France, 1990).

¹⁰⁸⁰ Ivan CALBERAC, *Une semaine sur deux et la moitié des vacances scolaires* (France, 2009).

¹⁰⁸¹ Louis BECKER, *Les papas du dimanche* (France, 2012).

Dans le spectre de l'offre cinématographique, l'audience comme la réputation de ces productions à moyenne portée, financées par les chaînes de télévision, restent relativement restreintes tant leur diffusion semble vouée à l'exposition éphémère du cinéma populaire français des multiplexes mais surtout au divertissement télévisuel et à la réception domestique (DVD et internet). Comme si la loi du genre exigeait que les scénarios prenant la question du divorce comme moteurs de leur récit, avaient pour fonction principale d'être regardés en famille dans l'intimité du cercle domestique.

Audiences publiques et coûts de production des films :

- *Génial me parents divorcent !* de Patrick BRAOUE (France, 1990), **551 663 entrées** (coût inconnu)
- *Parlez- moi d'amour* de Sophie MARCEAU (France, 2002), **55 692 entrées (2, 92 millions d'euros)**
- *5 X 2* de François OZON (France, 2003), **509 490 entrées (5,2 millions d'euros)**
- *Les enfants* de Christian VINCENT (France, 2005), **219 664 entrées (5,9 millions d'euros)**
- *L'un reste, l'autre part* de Claude BERRI (France, 2005), **862 128 entrées (9, 96 millions d'euros)**
- *La maison* de Manuel POIRIER (France, 2007), **52 154 entrées** (coût inconnu)
- *Le prix à payer* d'Alexandra LECLERC (France, 2007), **1 344 797 entrées** (coût inconnu)
- *Divorces* de Valérie GUIGNABODET (France, 2008), **154 808 entrées (6 millions d'euros)**
- *Mes amis ; mes amours* de Lorraine LEVY (France, 2008), **676 071 entrées** (coût inconnu)
- *Partir* de Catherine CORSINI (France, 2009), **516 083 entrées (7, 6 millions d'euros)**
- *Une semaine sur deux et la moitié des vacances scolaires* d'Ivan CALBERAC (France, 2009), **499 374 entrées (6,6 millions d'euros)**
- *Les papas du dimanche* de Louis BECKER (France, 2012), **48 097 entrées (4,5 millions d'euros)**

Dans l'ensemble, les budgets de production des films oscillent entre cinq et dix millions d'euros ; ce qui situe les films de divorce dans une fourchette moyenne légèrement supérieure aux coûts engagés pour la fabrication des longs métrages français de la période considérée (5,88 millions d'euros selon le CNC en 2010). Les amplitudes constatées tiennent surtout à ce que les films de producteurs (Berri, par exemple) ou de cinéastes scénaristes connus dans la profession disposent de moyens plus conséquents dans le financement des projets.

Par contre l'audience des films fait apparaître d'assez notables différences en termes de nombre

d'entrées au moment de la sortie en salle. Les comédies conjugales emportent largement l'assentiment du public (*Le prix à payer*¹⁰⁸² dépasse le million d'entrées) mais le genre de la parodie adapté du nouveau théâtre de boulevard ne semble pas pour autant faire recette (seulement 150 000 entrées pour *Divorces*¹⁰⁸³. Les films plus personnels (*Parlez-moi d'amour*¹⁰⁸⁴ malgré le nom de Sophie Marceau) ou intimistes (*La maison*¹⁰⁸⁵) ou encore sentimentalo-familiaux (*Les papas du dimanche*¹⁰⁸⁶) obtiennent des scores d'audience assez confidentiels (moins de 50 000 spectateurs en salle). Au vu des chiffres, les moyennes de fréquentation des films de divorces se situent autour de scores honorables de 500 000 entrées en salle (40 films français en 2002 et 51 films en 2012 recensaient plus de 500 000 spectateurs en salle). La prédominance du thème et la captation du *casting* expliquent que les chroniques sentimentales des films d'auteurs (Berri et Ozon) comme les tragi-comédies familiales dites du cinéma du milieu (Corsini voire Lévy) convoquent dans les salles, des proportions équivalentes d'amateurs de cinéma qu'ils soient ou non cinéphiles.

La comédie des rôles en régime de milieu tempéré

Au regard de l'analyse du corpus qui recense une dizaine de longs métrages sur une période de vingt ans (1990/2012), un premier enseignement s'impose. À l'inverse d'autres cinématographies nationales, les milieux sociaux dans lesquels les films de divorce ont le droit de cité en France, se situent toujours dans les franges moyennes et supérieures urbaines de la société. Enseignants, agents immobiliers, cadres bancaires, publicitaires, informaticiens, architectes, avocats, médecins, kinésithérapeutes, marchands de galeries d'art, libraires, traducteurs, écrivains voire hommes d'affaires... constituent assurément des mondes sociaux où la question des charges financières dans le mode d'existence ne se pose pas avec la même urgence et la même nécessité. À tout le moins quand elles ne donnent pas lieu au sein du couple à des conflits d'intérêts ou de patrimoine entre les époux (par exemple, la clientèle professionnelle du couple d'avocats dans *Divorces* de Valérie Guignabodet¹⁰⁸⁷), ces pressions matérielles sur les nouvelles conditions de vie sont-elles largement compensées par les réseaux du capital social ou les ressources

¹⁰⁸² Alexandra LECLERC, *Le Prix à payer* (France, 2007).

¹⁰⁸³ Valérie GUIGNABODET (France, 2008).

¹⁰⁸⁴ Sophie MARCEAU (France, 2002).

¹⁰⁸⁵ Manuel POIRIER (France, 2007).

¹⁰⁸⁶ Louis BECKER (France, 2012).

¹⁰⁸⁷ Valérie GUIGNABODET (France, 2008).

symboliques du capital culturel à disposition. Dans ces strates sociales de population des grandes villes (Paris souvent) dont les modes de vie et de pensée sont largement réceptifs aux évolutions des mœurs et à l'assouplissement des conventions, les statuts et les rôles sexués dans la division du travail domestique vont au décloisonnement et au partage des tâches. De même dans l'entourage immédiat, le soutien des pairs, des proches ou de la parentèle apparaissent comme bienveillants, compréhensifs et même complices : les mamans émancipées (*Une semaine sur deux et la moitié des vacances scolaires*¹⁰⁸⁸), les frères et les tontons accueillants (*Les papas du dimanche*¹⁰⁸⁹), les camarades d'études et les grandes mamans empathiques (*Mes amis, mes amours*¹⁰⁹⁰), le collègue de travail et son entourage proche (*La maison*¹⁰⁹¹).

À l'écran en tous cas, l'exercice assumé de la prise en charge des enfants par chacun des deux parents ne se pose pas ; elle se règle le plus souvent de manière pacifique, sans trop d'accrocs ou de défaillances si ce ne sont les problèmes engendrés par les nouvelles situations de liaison qui d'un côté ou de l'autre, redéfinissent les contrats tacites que ce soit avec l'ancien conjoint (souvent accommodant) ou avec les enfants (moins réticents à rejeter le ou la nouvelle élu(e) surtout quand le partenaire a des enfants). La plupart du temps, ces réajustements successifs ne sont jamais dictés par des contraintes d'argent ou de patrimoine déjà consentis sans sourciller devant le juge. Ils se donnent à interpréter comme des choix sentimentaux de construire un autre projet de vie familiale dans lequel tout un parcours de socialisation des parents (avec les enfants) doit se négocier.

Quoiqu'il en soit pour les milieux sociaux pris à témoin dans le corpus, il n'y a jamais de recours à la médiation judiciaire pour faire valoir ses droits devant la justice en cas de désaccord ou de conflit tout au long du processus de séparation. Pour une grande majorité de films, la pacification des esprits¹⁰⁹² l'emportent largement tant il semble aller de soi que les choses doivent finir par s'arranger d'elles mêmes, qu'il faille savoir neutraliser l'emprise des émotions et des frustrations pour régler les litiges. On reste peu ou prou

¹⁰⁸⁸ Ivan CALBERAC (France, 2009).

¹⁰⁸⁹ Louis BECKER (France, 2012).

¹⁰⁹⁰ Lorraine LEVY (France, 2008).

¹⁰⁹¹ Manuel POIRIER (France, 2007).

¹⁰⁹² Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

entre des gens de bonne volonté conformes aux préceptes édictés par la règle et l'esprit de la loi. Lorsque le recours à la médiation judiciaire est convoqué, ce n'est finalement que pour planter le décor du contexte de la rupture (5 X 2¹⁰⁹³), pour seulement y faire allusion à travers le titre du film *Une semaine sur deux et la moitié des vacances scolaires*¹⁰⁹⁴ (reprenant ainsi une expression juridique reprise, de manière routinière, par les juges dans leurs décisions) ou encore pour tourner à la dérision des situations de couple ne répondant pas aux injonctions du « bon » divorce¹⁰⁹⁵ (*Divorces*¹⁰⁹⁶).

L'éloge des nouveaux pères en exercice de responsabilité

Il faut bien en convenir : les films sur le divorce donnent des pères, une image flatteuse et tendre dont on peut supposer du côté de la réception, qu'il ne laisse pas indifférent certaines aspirations du public féminin, tant leur témérité éducative, leur bonne volonté domestique, la modération dont ils font preuve pour exercer leur autorité vis-à-vis des enfants ou faire des concessions aux demandes de leurs anciennes épouses, construisent pour les personnages concernés un capital de séduction servi par le jeu des acteurs. C'est d'ailleurs la loi du genre dans le cinéma sentimental : les hommes doivent savoir montrer leur fragilité psychologique et en même temps affirmer leur détermination à affronter les problèmes qui se posent à eux dans les situations difficiles. À l'évidence, une nouvelle paternité investie d'occupations jusque là délaissées, libérée des contraintes du travail (qui ne sont que très rarement filmées) se met en scène quand il s'agit de s'occuper des enfants. Du côté des mères, les choses semblent davantage aller de soi. La reconstitution de l'ambiance familiale dans le foyer maternel ne semble pas susciter chez les scénaristes beaucoup d'attrait. On ne voit guère les mères prodiguer à leurs enfants des marques d'affection (sauf pour les plus petits) comme si le registre affectif de la maison des mères ne méritait point d'être montré et qu'il devait signifier que tout continue comme avant. Il est bien quelques films qui par bribes font apparaître les épouses prendre en charge les

¹⁰⁹³ François OZON (France, 2003).

¹⁰⁹⁴ Ivan CALBERAC (France, 2009).

¹⁰⁹⁵ Nicolas RAFIN, *Quand la séparation tourne à l'affrontement judiciaire... De l'émergence du modèle du « bon » divorce au traitement judiciaire des séparations conflictuelles*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Stéphane Beaud, Université de Nantes, 2012.

¹⁰⁹⁶ Valérie GUIGNABODET (France, 2008).

enfants pour les tâches quotidiennes (habillement, vérification des cartables, soins de santé) mais il est assez symptomatique de constater que lorsqu'il y a des enfants, c'est presque toujours à partir ou autour des pères que la fiction se fabrique pour déplier la chronologie du conflit entre la conjugalité (ancienne ou future) et la parentalité.

Par ailleurs, la taille de la fratrie et en son sein l'amplitude d'âges des enfants tout comme la position générationnelle dans le cycle de vie des parents (trentenaires, quadragénaires ou quinquagénaires) n'est pas sans incidences sur la manière dont le récit comme les choix de mise en scène envisagent de considérer ce thème des ambiances et des relations familiales. Ainsi, lorsque le film se déroule dans les milieux sociaux très favorisés, situés à Paris ou en province, la taille de la famille est réduite (un ou deux enfants), l'écart d'âge restreint et la filiation plutôt composée de garçons et de filles en période d'adolescence (*Le prix à payer*¹⁰⁹⁷, *Partir*¹⁰⁹⁸) voire entrés dans l'âge adulte (*L'un reste, l'autre part*¹⁰⁹⁹). Face à la dégradation des relations conjugales, l'enfant unique ou le frère et la sœur affichent une relative indifférence ; ils vaquent à leurs occupations dans un cadre de vie très confortable rythmé par les moments du repas, où tout est fait pour mettre à distance contraintes matérielles et surtout garantir leur autonomie par rapport aux problèmes de leurs parents.

A contrario, lorsque l'action des films prend pour cadre des strates de milieux sociaux à la fois moins âgées (des quadragénaires), ancrés sur des territoires géographiques plus diversifiés dans lesquels les personnages ont un passé commun, et surtout situés dans les professions moyennes (ou moyennes supérieures), des nouveaux métiers urbains du service (immobilier, banques, publicité, informatique, restauration, justice...), de l'enseignement (présent dans un seul film), de l'ingénierie créative (conception navale, architecture, décoration florale...), les fratries sont à la fois plus étoffées (deux et trois enfants) et de sexe et d'âge différents. Pour les besoins des scénarios qui contrairement aux précédents, s'attachent à décrire l'après rupture, la présence familiale est pour ainsi dire décuplée et les ambiances comme les altercations entre pré-adolescents et petits derniers ne manquent pas de donner à certaines scènes, toutes sortes d'anecdotes dont on peut penser qu'elles sont largement inspirées d'expériences vécues.

¹⁰⁹⁷ Alexandra LECLERC (France, 2007).

¹⁰⁹⁸ Catherine CORSINI (France, 2009).

¹⁰⁹⁹ Claude BERRI (France, 2005).

Vers la construction d'un genre cinématographique

Qu'advient-il alors de la résolution des histoires de divorce à l'écran tant il est vrai que les tranches de vie racontées sont à chaque fois singulières, qu'elles font l'objet de traitements cinématographiques assez contrastés, qu'elles nourrissent des fictions plus ou moins crédibles socialement ayant souvent pour objet de mettre en scène des décalages ou des désajustements inhérents aux rapports de sexe, d'âges ou de générations, qu'elles revisitent à cet effet les coulisses de l'intimité domestique où se jouent la plupart du temps la tragi-comédie de mœurs conjugales (la crise du couple) en contexte de redéfinition des relations familiales (l'évolution des mœurs et du droit de la séparation) ?

La fable réconciliatrice de la résolution des contentieux

Souvent inspirées de la biographie des cinéastes (qui dédie souvent leurs films à leurs proches) la cinématographie du divorce se donne très souvent à lire de manière linéaire et pratique. C'est donc bien d'une histoire de couple pris dans la tourmente d'une configuration familiale à gérer puis à réinventer dont il s'agit. Aussi, le déroulé des scénarios passe-t-il presque toujours par le règlement de petits problèmes successifs des vies de couples et de famille à partir desquels les récits progressent en se faufilant dans la mise en intrigue de micro situations parfois comiques parfois émouvantes qui donnent à chaque segment du film, matière à rire ou à s'émouvoir. Ces morceaux choisis valent comme des témoignages fictifs inspirés de la réalité, qui inscrivent la psychologie et l'action des personnages dans une épaisseur sociétale à partir de laquelle il est assez édifiant de repérer de nouveaux modèles culturels de comportements en matière de rapports familiaux. Ces épisodes semés d'embûches (films de comédie) ou d'écueils (films sentimentaux) mettent généralement le récit sous tension de sorte que l'énigme de la relation triangulaire couple/parents/enfants ne soit jamais complètement résolue, qu'elle alimente en permanence les ingrédients du récit de la concorde ou de la dispute, de l'identité et de l'altérité, de l'autonomie du désir de chacun et de ses devoirs partagés.

C'est pourquoi le dénouement des histoires n'aboutit presque jamais à des *happy-end* convenus, comme si le cinéma devait payer sa dette à la nouvelle normativité des conduites à tenir. Point de retour en arrière qui viendrait rabibocher l'ancienne alliance, à quelque chose qui serait de l'ordre de la réconciliation d'avec le passé de la relation conjugale mais au contraire une sorte d'aspiration à un nouveau projet de vie en commun.

Pour autant, dans les films sentimentaux qui mettent en situation l'usure de la relation de couple, l'on reste dans une sorte d'errance affective, un *no man's land* conjugal profondément pessimiste (le long *spleen* de la rupture de *Parlez-moi d'amour* orchestré par Sophie Marceau¹¹⁰⁰) ou encore les écarts de conduite conjugale qui laissent des traces indélébiles (le *5 X 2* de François Ozon¹¹⁰¹). *A contrario*, dans les comédies, parce que la famille y est plus présente et qu'il faut composer avec elle, la fable de la conciliation entre l'ancien et le nouveau est plus optimiste au sens où une nouvelle vie familiale, libérée des entraves de la crainte de s'y réengager, peut être sinon réalisée à tout le moins envisagée. Dans *Les papas du dimanche*¹¹⁰² par exemple, ce qui devait être tué ou refoulé dans la nouvelle relation amoureuse fera l'objet d'une ultime confession qui brisera la glace des non-dits et des atermoiements du père à s'engager dans une nouvelle alliance. Dans *Les enfants*¹¹⁰³, le constat d'échec de la cohabitation des deux familles ainsi recomposées n'interdira pas pour autant l'idylle sentimentale du couple de se perpétuer.

Dans les films, des signes avant-coureurs avaient déjà dessiné les contours d'une possible conciliation tant le déroulement des histoires inscrit toujours la narration dans la durée d'un processus de rupture puis d'accommodation et enfin de reconstruction de l'esprit de famille. Une écologie singulière de la relation familiale calquée sur le rythme des saisons à l'aune de la temporalité des enfants, donne d'ailleurs aux récits, une force de crédibilité à laquelle le spectateur peut facilement s'identifier : la rentrée des classes, la fête de Noël, les petites et les grandes vacances, le séjour au ski, le voyage de classe, la fête d'école de fin d'année... Ce découpage séquentiel (qui ordonne délibérément les chapitres qui

¹¹⁰⁰ (France, 2002).

¹¹⁰¹ (France, 2003).

¹¹⁰² Louis BECKER (France, 2012).

¹¹⁰³ Christian VINCENT (France, 2005).

construisent le film de Christian Vincent *Les enfants*¹¹⁰⁴) vaut aussi pour le rythme de la journée et de la semaine dont on sait qu'il n'est pas synchrone pour les parents et les enfants. De sorte que tout ce qui tient à la gestion de la présence ou de l'absence des adultes du domicile peut donner prétexte à parler des retards, des oublis, des imprévus qui laissent les jeunes livrés à eux-mêmes. Cet état de fait permet d'ailleurs de mettre l'accent sur la culpabilité du parent contraint d'insister alors sur les mécanismes de compensations qui en résultent quant aux permissions accordées pour les enfants toujours soucieux de réclamer leur dû. Dès lors, à la scène comme à la vie, le temps du divorcé est sans cesse partagé entre temps de responsabilité parentale et temps de liberté amoureuse dont on remarque dans quelques films, qu'il est un temps difficile à conquérir et à préserver tant la demande des enfants, en régime de famille recomposée, se trouve décuplée par les ambiances frondeuses, les dérangements réitérés et les incessantes réclamations (la partie familiale de cache-cache dans *Les enfants*¹¹⁰⁵).

De la socialité familiale à l'esthétique de l'intime

Dans la filmographie du thème, le statut de la séparation n'occupe donc pas la même place. Il ne présente pas non plus le même enjeu esthétique de narration, de fiction et de représentation pour le traitement du sujet. Deux cas de figure peuvent être globalement distingués : soit le film s'ouvre au moment de la rupture ou dans la chambre du juge et le récit se construit sur les épisodes de la recomposition familiale ; soit le film met en scène les déboires conjugaux et tensions familiales qui mènent à la désunion.

Dans l'un et l'autre cas, le point de vue adopté (qui épouse presque toujours la vision des adultes) ne privilégie pas les mêmes problématiques pour nourrir le matériau fictionnel. Dans le premier cas, la question des rapports parents/enfants est mise au premier plan sous la forme d'une comédie familiale (ton léger parfois humoristique, jamais dramatique mais souvent émouvant) et ce sont souvent les pères attentionnés voire les enfants (adolescent(e)s et petits derniers) qui jouent les premiers rôles. Dans le second cas, la référence au cinéma d'auteur sans être complètement explicite est néanmoins visible dans

¹¹⁰⁴ (France, 2005).

¹¹⁰⁵ Christian VINCENT (France, 2005).

les intentions de mise en scène (*Parlez-moi d'amour*¹¹⁰⁶), les formes de narration (*5 X 2*¹¹⁰⁷), la tonalité des personnages (*L'un reste, l'autre part*¹¹⁰⁸, *Partir*¹¹⁰⁹, *La maison*¹¹¹⁰) ou plus largement la volonté d'exprimer une certaine liberté dans la manière de traiter le sujet. Dans ce second cas, même si les propositions cinématographiques ne sont pas aussi tranchées, la relation de couple constitue souvent le prisme d'un traitement psycho-intimiste du thème.

Cependant à y regarder de près, cette opposition récurrente entre le lien familial et les turpitudes conjugales, qui non sans porosité, élabore deux formes d'écriture et de grammaire cinématographiques, n'épuise pourtant pas complètement l'intelligibilité des enjeux posés et de leur modes de résolution. Parfois une veine parodique (voire auto-parodique) vient dégonfler les prétentions émancipatrices de la pacification des mœurs conjugales oscillant entre le théâtre de boulevard, la comédie sentimentale, la chronique satirique ou le film d'adolescents. Reste qu'à l'autre pôle de l'offre, un cinéma plus exigeant fait de la question de la rupture un exercice plus introspectif en jetant un regard clinique sur la mécanique des sentiments, le délitement des affects, la faillite des relations qui, gangrénée par les concessions faites ou la vacuité du projet de vie, mènent inexorablement à la perte de l'autre.

Lorsque l'ambition artistique prend le pas sur un simple traitement narratif du thème pensé et raconté comme problème de société, les films de divorce laissent presque hors champ la question des enfants assimilés à des abstractions à partir desquelles le couple règle ses comptes quant à ses velléités de préserver le lien familial ou de le reconstituer ailleurs ou autrement. La filiation n'y est pas incarnée car elle n'est pas le sujet du film ; elle constitue un prétexte à montrer les failles et les déchirures et donc l'urgence, de changer de vie ou d'imaginer avec le temps des modes de fréquentation plus apaisés. Tout se passe comme si dans les films de divorce à prétention auteuriste, le champ du social devait se dissoudre dans un projet esthétique centré sur l'auscultation de l'âme et des corps. La lente

¹¹⁰⁶ Sophie MARCEAU (France, 2002).

¹¹⁰⁷ François OZON (France, 2003).

¹¹⁰⁸ Claude BERRI (France, 2005).

¹¹⁰⁹ Catherine CORSINI (France, 2009).

¹¹¹⁰ Manuel POIRIER (France, 2007).

agonie des couples y est construite par le cinéma comme une entité souveraine, déconnectée du social, pris dans les affres des désirs inassouvis. On en lira le signe d'un processus d'intimisation de cette question de la séparation dont la procédure de divorce énoncée mécaniquement dans la chambre du juge ne règle ni les causes ni les sous-entendus, mais se contente d'instituer l'ancrage ou l'aboutissement.

*

* *

Conjugalité et parentalité, la difficile imbrication des regards

S'il est vrai que le cinéma doit être considéré comme un art moyen, la thématique de la rupture d'union portée par la fabrique des films populaires français (dans la variété de ses modes de production économique, culturelle et artistique), vient particulièrement bien en illustrer le dessein : distraire tout en donnant à s'émouvoir, se projeter, penser, comparer voire décoder à partir d'un canevas de mœurs et de conduites sociales dont on est en droit d'établir au moins par hypothèse, qu'il concerne de près ou de loin, les préoccupations personnelles et la vie sociale des gens.

Au-delà de la simple interprétation des rôles, un chassé-croisé du sentiment amoureux et des affects parentaux donne à la famille, un esprit de libéralité qui desserre le carcan des conflits entre les anciens époux et décontracte la relation parents/enfants. Faut-il pour autant en conclure, à l'inverse de ce qui est dit de l'amour dans la chanson, que dans les films populaires français, « les histoires de divorce finissent bien en général » ? Ce serait aller vite en besogne tant ici comme ailleurs, ce qui donne de l'intérêt à voir les films ou affecte sa valeur créative, n'est jamais pour le public, la veine de l'espoir naïf ou du simple constat sociologique. Cela viendrait ruiner le pacte de croyance et le pouvoir du divertissement¹¹¹¹. En conséquence, une alternative narrative doit être prise en compte :

¹¹¹¹ Christophe LAMOUREUX et Christian VOGELS, « Premiers films, premières œuvres, Angers regarde le festival « Premiers plans » », in Jean-Olivier MAJASTRE et Alain PESSIN (dir.), *Vers une sociologie des*

soit le couple tombe à la dérive ou décide de se séparer et le film s'arrête et rien n'est réglé ; soit le film débute par la désunion et les problèmes commencent, pour se résoudre à la fin mais par un autre (re)commencement que tout à chacun, une fois le rideau tombé, aura loisir d'imaginer.

Sur la forme (le traitement), les films portant sur le divorce doivent toujours résoudre cette équation à deux inconnues (conjugalité et parentalité) que le cinéma de François Ozon intègre à son dispositif pour faire fonctionner la mécanique du genre. Dans *5 X 2*¹¹¹², le temps du cinéma inverse celui de la vie réelle : tout commence à la fin (le divorce), se poursuit au milieu (la vie de famille, le mariage) et se termine par le début (la rencontre amoureuse). Aux deux bornes du récit, la boucle narrative (séparation/famille/amour conjugal) a bouclé celle du thème (amour conjugal/ famille/séparation) mais en renversant l'ordre de l'exposition pour nous laisser sur une note d'espoir. L'énigme de la séparation n'en est pas pour autant résolue mais le pouvoir d'illusion du cinéma aura permis de la regarder d'un peu plus près, dans les méandres de sa chronologie inversée et à chacune des étapes, dans le rembobinage de ses enjeux.

Sur le fond, la leçon sociologique peut alors être tirée. Nous la formulerons ainsi : lorsque, enchâssée dans ce double regard, la fiction du cinéma français se propose de la faire revivre à l'écran, c'est bien dans tous ses états que la séparation se dévoile comme symptôme (la crise de la conjugalité) ou comme problème (la crise de la parentalité) des métamorphoses de la famille contemporaine. Il demeure néanmoins que si tous les états de la séparation sont mis à l'écran, tous les milieux sociaux n'y ont pas droit de cité. S'il en était de la sorte, à la lecture de notre corpus filmique, c'est le genre du film de divorce qui serait alors remis en cause.

œuvres, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Christophe LAMOUREUX, « Nous avons gagné ce soir : le peuple et ses champions dans le cinéma de boxe », in Joëlle DENIOT et Alain PESSIN (dir.), *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹¹¹² François OZON (France, 2003).

TROISIEME PARTIE :
RECOMPOSITION DU MODELE FAMILIAL

Familles sous les plombs

Xavier DAVERAT

Professeur de droit privé

Université de Bordeaux

« I'm gonna tell you about the family.

That holy institution meant to breed virtue in savages. [...] Where the will is broken by repression.

Where freedom is assassinated. Freedom is assassinated by egotism¹¹¹³. »

Paul (Marlon Brando), in *Ultimo tango a Parigi*¹¹¹⁴, Bernardo Bertolucci (Italie/France, 1972).

Dans l'état quasi-insurrectionnel que vécut l'Italie pendant plus d'une dizaine d'années, au cours de ce que l'on a nommé les « années de plomb », la famille a largement été représentée et interpellée par le cinéma.

On se souvient que, à l'époque, si l'Italie est en butte aux percées émancipatrices et revendicatrices qui émergent globalement en Europe dans les années 60 (contestations étudiantes...), quelques particularités transalpines sont bien connues. Les contrastes, d'abord, entre Nord et Sud – spécificité du *mezzogiorno* ou « question méridionale » (Gramsci) – avec une industrialisation rapide, un développement de l'éducation, et des changements sociaux conditionnent une difficulté d'adaptation des populations rurales (émigrées vers le nord et constituant un sous-prolétariat dans les *borgate*) aux mutations qui leur sont imposées. Sur le terrain politique, ensuite, pèse le poids d'une longue période fasciste, de la jeunesse de la démocratie, de l'importance du Parti communiste italien et de l'hégémonie politique de la Démocratie chrétienne... Le « compromis historique », scellé entre Aldo Moro, président de la Démocratie chrétienne, et Enrico Berlinguer, secrétaire général du Parti communiste italien, faisant abandonner à ce dernier toute perspective révolutionnaire, est perçu par certains comme une trahison et contribue à faire basculer

¹¹¹³ Notre traduction : « Je vais te parler de la famille. Cette institution sacrée censée inculquer aux sauvages la vertu. (...) Là où la liberté est brisée par la répression. Là où la liberté est assassinée. La liberté est assassinée par l'égoïsme ».

¹¹¹⁴ *Le dernier tango à Paris* de Bernardo BERTOLUCCI (Italie/France, 1972).

des militants dans le terrorisme. La lutte armée de l'extrême-gauche (*Brigate Rosse, Prima Linea...*), mais aussi les attentats sanglants organisés par l'extrême-droite (*Ordine Nuovo, Avanguardia Nazionale...*) et les services secrets font déferler sur le pays une vague de violence unique en Europe. Les « années de plomb » s'étalent entre les attentats de la Piazza Fontana (12 décembre 1969) et de la gare de Bologne (2 août 1980).

Dans ce contexte, le modèle familial est l'écrin de valeurs conservatrices. La famille italienne, souvent élargie (les enfants devenus de jeunes adultes restent longtemps auprès des parents¹¹¹⁵), devient oppressive, obstacle à l'émancipation... C'est au cours de cette période que les questions du divorce (référendum de 1974) et de l'avortement (loi du 22 mai 1978) fragilisent le modèle catholique de la famille. Les vellétés d'émancipation ou un profond refoulement transitent alors par la famille. En même temps, le développement de la violence politique, clivante, s'imisce dans le contexte familial. Non seulement les antagonismes ou les déchirements liés aux convictions et engagements s'impriment dans les cercles familiaux, mais, également, la collusion du capitalisme, de l'ordre social, de la famille et de la religion, devient insupportable pour certains.

La représentation de la famille par le cinéma italien témoigne des profondes mutations politiques et sociales dans la période qui fait prémices aux années de plomb, puis accompagne le temps de la violence politique : inexorablement, l'Histoire se dissémine dans la sphère privée puis, à mesure que le temps passe, se fond dans le souvenir et l'évocation. Le parcours proposé ici, en quelques films trop peu nombreux pour saturer le sujet, montre que, passant d'un cinéma engagé ou critique à un cinéma réflexif, la reddition de comptes des années de plomb reste à faire.

Prélude aux plombs

Est nommée « prélude aux plombs » la période qui couvre les années 60, accompagnant une phase d'industrialisation intense et l'émergence d'un néo-capitalisme, menant progressivement vers les mouvements de contestation (*Maggio striscante, Autunno*

¹¹¹⁵ Paolo De SANDRE, « *Quando i figli lasciano la famiglia* », p. 63-84 in Eugenia Scabini & Pierpaolo Donati (dir.), *La famiglia "lunga" del giovane adulto*, Milan, Vite e pensiero, 1988.

*caldo*¹¹¹⁶...) qui précèdent le début des années de plomb proprement dites. Dans cette période, la représentation de la famille fait alerte.

Familles et symptômes

Deux scènes de mariage peuvent, en guise d'ouverture, être mises en parallèle, prenant l'institution du mariage et l'établissement familial comme point nodal de déterminismes contrastés, sous-prolétaire et bourgeois.

Du père incestueux d'*Affabulazione*¹¹¹⁷ à la mère infanticide de *Medea*¹¹¹⁸ en passant par la relecture freudienne d'*Edipo re*¹¹¹⁹, l'interrogation sur le lien familial est récurrente chez Pasolini. Dans *Mamma Roma*¹¹²⁰ Ettore (Ettore Garofalo), placé par sa mère (Anna Magnani) en province, est repris par celle-ci quand elle s'extrait de sa condition de prostituée et vit en appartement. Traumatisé par la révélation du passé de sa mère, Ettore sombre dans la délinquance. Il meurt en prison, attaché sur une table, dans la position du Christ de Mantegna. Le mariage est une promesse de normalité placée au début du film. Les noces de son souteneur, Carmine (Franco Citti), libèrent Mamma Roma de la prostitution et permettent de caresser l'espoir d'une vie familiale avec son fils, ainsi qu'une modeste ascension sociale. Tout se passe comme si le repas de mariage était donné pour Mamma Roma, qui euphorise cet instant : au cours de la fête nuptiale, le raccord dans le même mouvement entre un gamin qu'Anna Magnani fait danser et Ettore, son fils encore absent, augure, par substitution, la restauration d'une cellule familiale, même monoparentale et précaire. Mais, le lien mère-fils reconstitué est incapable d'endiguer l'effet retour du sous-prolétariat d'origine (passé qui resurgit avec Carmine, révélation à Ettore de sa condition d'origine, attirance de ce dernier pour la jeune Bruna, reprise de la prostitution et glissement vers la petite délinquance...). L'irrépressible emprise du monde

¹¹¹⁶ Le « Mai rampant » désigne une vague d'agitation progressive entre 1966 et 1968, comprenant des occupations d'universités et des grèves, dans une rencontre entre mouvements étudiants et ouvriers. L'« Automne chaud » est celui de 1969 avec les affrontements violents lors de nombreuses manifestations (notamment dans la métallurgie).

¹¹¹⁷ Pièce de théâtre de Pasolini : Pier Paolo PASOLINI, *Affabulazione*, in *Théâtre*, trad. Michèle Fabien & Titina Maselli, Actes Sud, 1995, coll. "Babel" n° 177, p. 119-208.

¹¹¹⁸ *Médée* (France/Italie/All., 1969).

¹¹¹⁹ *Œdipe roi* (Italie, 1967).

¹¹²⁰ (Italie, 1962).

d'*Accatone*¹¹²¹ (avec lequel Franco Citti fait lien), en quelque sorte, vient perturber le mode de vie petit-bourgeois – commerce de fruits et légumes de Mamma Roma, emploi d'Ettore dans un restaurant, vie en appartement – dont le mariage était l'effigie en tant que rite social.

Bernardo Bertolucci s'impose lui aussi pour son questionnement incessant de la famille¹¹²². Dans *Prima della rivoluzione*¹¹²³ après la rupture entre Fabrizio (Francesco Barilli) et Gina (Adriana Asti), les deux anciens amants se retrouvent à l'opéra de Parme. Mais Fabrizio rejoint Clelia (Cristina Pariset), avec laquelle il avait rompu, et l'épouse. Dans ce mariage, qui vient cette fois au final du film, c'est tout un conformiste contre les penchants, les pulsions, une ivresse quelconque, qui fait un retour en force¹¹²⁴. Le deuil d'une passion incestueuse – Gina est la tante de Fabrizio – coïncide avec celui des idéologies. Fabrizio : « Croire au changement était une fiévreuse illusion : mon avenir de bourgeois est inscrit dans mon passé de bourgeois. L'idéologie a été comme un jour de congé. Je pensais que j'allais vivre les années de la révolution, mais j'ai vécu les années d'avant la révolution, car c'est toujours avant la révolution que se passe encore ma vie d'aujourd'hui ». Le film s'achève sur la séquence du mariage de Fabrizio et Clelia – cérémonie et place devant l'église – avec montage alterné montrant l'instituteur Cesare (Morando Morandini), militant communiste qui inspire Fabrizio, lisant un passage de *Moby Dick* à ses élèves. La place manque pour une analyse plus complète¹¹²⁵, mais on

¹¹²¹ *Accatone* (Italie, 1961).

¹¹²² Outre *Prima della rivoluzione* visé ici, on se souviendra particulièrement des claustrations diverses en marge/rejet de la famille, depuis la sexualité à l'œuvre dans l'appartement de Passy de l'Ultimo tango a Parigi jusqu'à l'isolement dans la cave de l'adolescent dans le récent *Io e te/Moi et toi* (Italie, 2012), en passant par les jeux sexuels volontiers incestueux dans l'appartement parisien de *The Dreamers/Innocents* (France/G.-B./Italie, 2002)

¹¹²³ (Italie, 1964).

¹¹²⁴ Chez Bernardo Bertolucci, la comparaison entre le mariage de Fabrizio avec Clelia, docile (*Prima della rivoluzione*), et celui de Marcello avec Giulia, idiote (*Il Conformista/Le conformiste* (Italie/France/All., 1970)) serait intéressante. Les liens sont possibles, aussi avec *Ultimo tango a Parigi*, quand Jeanne (Maria Schneider) revient vers Tom (Léaud) – mais, il est vrai, après que l'avilissement dans les rapports entretenus avec Paul (Marlon Brando) ait succédé à l'euphorie initiale du rapport sexuel consenti dans l'anonymat avec un étranger. Il faudrait revenir au discours sur la famille de Paul, associé à la scène de sodomie (extrait en épigraphe), ainsi qu'à la scène dans laquelle Jeanne relève sa robe de mariée.

¹¹²⁵ Ne serait-ce que sur cette scène de mariage, il faudrait évoquer, entre autres, le choix de *Moby Dick* et des extraits qui témoignent de l'obstination d'Achab, le motif de la blancheur – qui circule entre la robe de mariée et la baleine. De même, quand Fabrizio et Gina sont ensemble dans les couloirs de l'opéra, on chante *Si colmi il calice* ; c'est l'air du II^e acte de *Macbeth* par lequel Lady Macbeth accueille les convives, avant que son époux n'ait la vision du spectre de Banquo, moment d'invitation à la fête, dramatiquement

retient l'image du jeune intellectuel qui ne peut ni tourner le dos à la famille bourgeoise et à ses mondanités névrotiques, ni se défaire de certains idéaux révolutionnaires, et qui vit l'effondrement de ses utopies en même temps qu'un acquiescement au conformisme matrimonial. Au milieu des félicitations adressées aux mariés, Clelia, qui fond en larmes, étreint et embrasse le frère de Fabrizio, dit par ce geste toute la désorientation d'une génération d'« avant la révolution ».

L'accès à la normalité refusée du sous-prolétaire (*Mamma Roma*) et le retour d'une normalité bourgeoise d'évidence (*Prima della rivoluzione*) montrent l'aspect coercitif du milieu d'origine : aspiration à une ascension sociale contrariée chez Pasolini et échappatoire impossible chez Bertolucci. Dans les deux cas, une violente rentrée dans l'ordre répond à l'inadaptation aux règles du jeu social. La famille fantasmée (mariage liminaire) et imparfaitement réunie (la mère et le fils) dans *Mamma Roma* est terrassée par le retour du réel qui conduit à la mort d'Ettore, tandis que la famille réelle qui se constitue par le mariage dans *Prima della rivoluzione* annihile toute conscience idéologique et s'érige sur un faux fuyant.

Crises dans la famille

Plusieurs films de cette même période prennent l'image de la famille sous le sceau de l'aliénation ou de l'impuissance et s'insurgent contre l'ordre familial.

La famille d'*I pugnì in tasca*¹¹²⁶, le premier film de Marco Bellocchio est constituée d'une fratrie : Alessandro/Sandro (Lou Castel), perturbé et épileptique, Giulia la sœur folle qui se retrouve dans un état cataleptique (Paola Pitagora) et le plus jeune frère Leone (Pierluigi Troglio). La famille vit dans les Apennins avec une mère, aveugle, dont la présence est très prégnante (Liliana Gerace). Alessandro sera matricide (poussant sa mère depuis le haut d'une falaise) et fratricide. Se concentrent des haines internes à la famille, des questions matérielles (les raisons des meurtres sont en partie économiques, et ils doivent permettre aussi à Augusto, le seul membre un peu normal de la famille, d'épouser Lucia et de rejoindre la ville). En outre, apparaissent, comme le relevait Daney, « les

insouciance, alors que l'horreur va surgir. Il faudrait aussi insister sur l'empreinte stendhalienne que mettent en exergue les prénoms de Fabrizio, Clelia et de la tante Gina et la situation de l'intrigue à Parme.

¹¹²⁶ *Les poings dans les poches* (Italie, 1965).

caractéristiques propres à l'Italie et qui donne à cette révolte sa coloration et ses objets : anticléricalisme blasphématoire et problématique sexuelle indissolublement liés, avec comme charnière la famille¹¹²⁷ ». Surtout, Alessandro représente une monstruosité plus ontologique. Sorte d'enfant sauvage – il entre dans le film en sautant d'un arbre –, il liquide tout ce qui lui paraît laid, misérable dans l'espace familial. Ce que Bellochio, dans un échange épistolaire avec Pasolini, nomme une « attitude décadente [...] de type d'annunzien¹¹²⁸ » constitue une révolte fantasmatique, sise dans la volonté de détruire une réalité matriarcale et provinciale (noter l'amoncellement des codes familiaux de la petite bourgeoisie rurale : intérieur suffocant, décoration hors du temps, nombreux portraits de famille...). Pasolini disait à Bellochio : « Le noyau de votre film est une sorte d'exaltation de l'anormal, de l'anormalité contre la norme de la vie bourgeoise, contre les institutions et contre le niveau moyen de la vie bourgeoise, familiale. C'est une révolte rageuse de l'intérieur du monde bourgeois¹¹²⁹ ». Une révolte radicale, dans laquelle s'exaspère le ressentiment contre le microcosme familial, ses traditions et valeurs, est symbolisée par quelques images : l'enterrement de la mère avec le pied sur le cercueil, les exemplaires du magazine *Pro Famiglia* étalés devant le frère et la sœur, alors qu'Alessandro vient d'assassiner sa mère, et qui brûlent en même temps que les biens de la disparue...

C'est la norme familiale, encore, qui, chez Pasolini, fait épicentre dans *Teorema*¹¹³⁰. Chacun joue son rôle au sein de la famille en fonction des codes sociaux : masculin/féminin, parents/enfants, employeurs/personnel... Les personnages paraissent mus dans une artificialité : univers clos, intérieur aseptisé, espace géométriques, déambulation lente, rapports inconsistants et creux, regards dans le lointain, visages figés... L'élément perturbateur est une visitation par un étranger, sorte d'archange solaire, interprété par Terence Stamp, sorti des limbes où aurait flotté Billy Budd¹¹³¹. Cet événement fait éclater la cellule familiale : catatonie de la fille¹¹³², sexualité décuplée de la

¹¹²⁷ Serge DANÉY, *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers, 1962-1981*, P.O.L., coll. "Trafic", Paris, 2001, p. 136.

¹¹²⁸ *Positif*, n° 507, p. 63.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹¹³⁰ *Théorème* (Italie, 1968).

¹¹³¹ Allusion au film de Peter USTINOV, *Billy Budd* (G.-B., 1962). V. Xavier DAVERAT, « Transsubstantiation de Billy Budd », p. 255 in Lionel LARRE, Véronique BEGHAIN, Jean-François BAILLON et Paul VEYRET (dir.), *Paradoxes de la réserve*, CLIMAS, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011.

¹¹³² On peut rapprocher cette catatonie de celle de Julian (Jean-Pierre Léaud) dans *Porcile/Porcherie* de Pier Paolo PASOLINI (France/Italie, 1969).

mère avant sa réclusion dans une chapelle, refuge du fils dans une abstraction picturale stérile, dépouillement (vêtements et outil de production) du père chef d'entreprise... « L'irruption d'une transcendance métaphysique dans le quotidien aliéné », pour reprendre les termes de Pasolini¹¹³³, pointe un enfermement social et psychologique dans un contexte familial et bourgeois. La charge érotique de la « présence scandaleuse » de l'hôte introduit une décharge d'énergie, vecteur d'une émancipation de l'esprit qui met en crise une institution coercitive et décultivée.

Du démon interne à la famille qu'est Sandro dans *I pugni in tasca* à la force exogène du visiteur de *Teorema*, la fausseté des rapports familiaux bourgeois (l'inauthenticité « anthropologique » de ces familles, dirait Pasolini) en fait éliminer les membres ou les disperse au gré de leurs contradictions.

C'est également une question d'inauthenticité qui est au cœur d'*Il giardino delle delizie*¹¹³⁴, de Silvano Agosti¹¹³⁵, mais cette fois d'inauthenticité de l'institution du mariage elle-même. La nuit de noces de Carlo (Maurice Ronet) et Carla (Evelyn Stewart) maintient une distance dans le couple, chacun s'affairant, avant de se coucher en se tournant le dos. Si cet homme et cette femme sont mariés, c'est parce qu'elle est enceinte. Le poids des convenances et de la religion a conduit au mariage forcé, lequel ne fait que raviver des souvenirs (l'éducation religieuse), créer des angoisses (cauchemar), susciter des transgressions symboliques (ôter son alliance pour embrasser son épouse, supposer avoir quitté sa femme pour la ramener dans une chambre et faire l'amour...). Les violents fantasmes de libération du joug religieux culminent dans une séquence surréaliste quand une procession d'enfants de chœur et de prêtres défile, sagement, derrière une croix, tandis qu'un ensemble de jeunes danse librement au bord de la mer, sur fond de la jubilatoire composition d'Ennio Morricone, *Adonai* ; d'abord séparés par le montage alterné, les deux groupes se retrouvent dans un mouvement de recul de la caméra et la procession s'avance devant les danseurs. Si ceux-ci s'arrêtent pour laisser passer l'austère cortège (sidération, sur quelques visages de jeunes, devant l'austérité et l'incongruité du défilé), ils reprennent vite leur danse païenne, en signe de victoire des corps et des sens. Deux danseuses, telles des prêtresses, sont venues, en plan de coupe, faire des gestes qui pourraient vouloir

¹¹³³ *Jeune Cinéma*, n° 33, octobre 1968, p. 8.

¹¹³⁴ *Le jardin des délices* (Italie, 1967).

¹¹³⁵ Silvano Agosti était le monteur d'*I pugni in tasca* sous le pseudonyme d'*Aurelio Mangiarotti*.

éloigner le mauvais sort d'une religion qui inhibe, interdit, contrarie les plaisirs, prive de liberté, culpabilise ; équation limpide de la séquence : religion + défilé = clérico-embrigadement (le titre de Morricone, *Adonai*, est l'un des noms de Dieu dans la tradition hébraïque). Les autorités religieuses ont fait payer d'une censure importante l'audace d'Agosti, sa charge contre l'Eglise et sa dénonciation de l'hypocrisie d'une union sacrée. Pour le réalisateur, qui faisait parler le couple de son mariage chez un médecin, pendant une radiographie, réduisant les époux à l'état de squelettes, les noces étaient ouvertement mortifères... Carlo succombe bien à la tentation avec une voisine de chambre (Lea Massari), mais cette sorte d'apparition désirée et désirante est sans doute une création fantasmée ; et le conformisme a gain de cause puisqu'il revient vers Carla...

L'exténuation du rapport familial prend un autre tour dans *Cuore di mamma*¹¹³⁶, film de Salvatore Samperi, indiscutablement de moindre qualité, mais symptomatique. Mère divorcée d'un industriel (pharmaceutique), Andrea Franti (Philippe Leroy), Lorenza Garrone (Carla Gravina) mène une vie plutôt indolente, parfois à la limite de l'asthénie. Elle a trois jeunes enfants qui ont des capacités surdimensionnées. Massimo, qui travaille à la construction d'une fusée, prend des positions politiques – les deux aînés sont potentiellement nazis – et accuse même son jeune frère d'avoir été communiste. De manière sadique, les enfants tuent leur chat dans un essai raté de fusée, qui se conclut par une explosion. Le plus jeune des enfants meurt noyé dans une baignoire et Massimo gaze sa sœur... L'inquiétude de la mère et son apathie, le trouble de sa relation avec sa belle-sœur, la poussent à rejoindre des activistes de gauche. Alors que Massimo et sa mère sont à la plage, l'enfant, coiffé d'un casque militaire, reproche à cette dernière de bronzer nue. Lorsqu'il part s'occuper de sa fusée, la mère – muette pendant tout le film – actionne le détonateur et tue son dernier enfant, dont le casque tombe au sol. Le film s'achève lorsque, après avoir rassemblé des éléments explosifs, Lorenza fait sauter l'usine de son ex-mari¹¹³⁷... Le film, volontiers oublié ou critiqué, est intéressant en tant que fable sur la

¹¹³⁶ *Cœur de mère* (Italie, 1969).

¹¹³⁷ Dans son premier film, *Grazie, zia* (Italie, 1968) SAMPERI s'en prenait au microcosme bourgeois, utilisant la figure de Lou Castel, si emblématique depuis *I pugni in tasca*. L'année suivante *Cuore di mamma*, il décrit, dans *Uccidete il vitello grasso e arrostitelo* (litt. : « Tuez le veau engraisé et rôtissez-les ») (Italie, 1970), une nouvelle implosion de la famille. Marco, orphelin de père et dont la mère est internée, qui écoute les enregistrements déclamés de sa mère, crée une statuette avec un porte-vêtements habillé et les tenues de celle-ci, vit des passions incestueuses avec sa sœur aînée (Marilyn Tolo)... Le poncif du *giallo* (complot de famille sur fond de cupidité) s'hybride avec l'aliénation familiale. L'inceste est au cœur du cinéma de Samperi, dans son premier film et dans *Malizia* (Italie, 1973) où Laura Antonelli campe une jeune femme engagée pour s'occuper d'un enfant à la mort de sa mère.

désagrégation d'une famille : aliénation de la femme caractérisée par une incapacité à agir et la fin de l'innocence des enfants, lesquels pourraient être les représentants de ce fascisme d'un nouveau genre que Pasolini repérait dans une civilisation fondée sur la consommation, nouvellement dictatoriale (les enfants sont subjugués par la télévision). L'engendrement des monstres est au cœur de la famille bourgeoise, ainsi qu'en témoigne l'affiche montrant la mère tenant dans ses bras, dans une attitude protectrice, son enfant coiffé d'un casque nazi. Une affiche du *Movimento sociale italiano*¹¹³⁸, dix ans plus tard, en a repris l'image en enlevant le casque de l'enfant, cependant qu'une main gigantesque menace de happer ce dernier, le visuel s'accompagnant du slogan : « La femme te donne la vie. Le terrorisme la prend ». Le révisionnisme est alors savoureux dans le réemploi de l'extrême droite.



Apocalypses domestiques

¹¹³⁸ Le MSI est un parti d'extrême-droite créé après l'échec de la République de Salò (ou République sociale italienne), et fondé par des anciens de cette république fantôme mussolinienne. Le MSI est devenu le *Movimento sociale italiano - Destra nazionale* en 1972. Il disparaît en 1995 et se scinde entre *l'Alleanza nazionale*, qui a rejoint plus tard *Forza Italia* de Silvio Berlusconi (cette dernière coalition est devenue un parti en 2009, intégrant l'AN) et le *Movimento Sociale - Fiamma Tricolore*. La flamme de l'AN (reprise par le MSI-DN) a servi de modèle au logo du Front National.

Tous les genres du cinéma italien, au cœur des années de violence, ont confronté la famille aux mutations sociales et politiques. Parmi tant d'exemples possibles, prenons celui de la comédie, dans laquelle le pittoresque, avec grossissement des traits jusqu'à la farce, et l'histrionisme des acteurs, ont une fonction didactique au sein d'une production destinée au grand public.

« *Classes subalternes* » sans conscience de classe

On sait que le sous-prolétariat urbain est resté à l'écart des préoccupations politiques, que ce soit celles des dirigeants ou de la gauche. Dans la perspective révolutionnaire communiste, ce sous-prolétariat, qui fait partie de ce que Gramsci désignait comme des « classes subalternes », n'a pas de place car, à la différence de la classe ouvrière, il n'a pas de conscience de classe, pas d'aptitude possible à un accomplissement, pas de rôle possible du fait de son inorganisation. Pourtant, certaines comédies montrent que le microcosme familial possède une force potentielle de sédition et de révolte.

Dans *Lo scopone scientifico*¹¹³⁹ de Luigi Comencini, Peppino (Alberto Sordi) et Antonia (Silvana Mangano), respectivement ferrailleur et femme de ménage, ont cinq enfants. Ils vivent dans un bidonville de la banlieue de Rome. Une riche américaine (Bette Davis) séjourne régulièrement dans une villa romaine et a pris l'habitude, avec son secrétaire (Joseph Cotten), de jouer aux cartes contre Peppino et Antonia, en leur prêtant un million de lires pour débiter les parties¹¹⁴⁰. Naturellement, Peppino et Antonia sont toujours perdants puisque la Signora dispose des moyens de relancer sans fin la partie. Dans un faux regroupement de classe, le bidonville se réunit pour suivre la partie. Mais, seule une croyance à l'enrichissement potentiel fédère les pauvres et le semblant de solidarité, quand on rameute les spécialistes du jeu et discute de stratégies, se trompe d'objet. Les arguments en ce sens du « professeur », qui use des moyens classiques de la dialectique marxiste pour convaincre, ne sont pas entendus, juste retour des choses face au délaissement de ces franges de population par le marxisme orthodoxe (le prêtre, lui, appelle à la retenue !). La leçon politique, c'est bien sûr que jouer suppose d'accepter les règles du jeu imposées par le capitalisme. L'apparente affection qui lie le couple à la Signora est un leurre (anesthésie de toute velléité). Revêtir des oripeaux de circonstance

¹¹³⁹ *L'argent de la vieille* (Italie, 1972).

¹¹⁴⁰ Le titre original, *Lo scopone scientifico*, désigne le jeu de cartes, une variante de la *scopa*, qui se joue avec un jeu italien (fait de *denari*, *spade*, *coppe* et *bastoni*, comme le jeu espagnol).

(Peppino et Antonia s'habillent, lui avec le costume de l'oncle croque-mort !) est acquiescement grotesque aux rites sociaux. D'ailleurs, à mesure que le film avance, la laideur de la Signora transparait un peu plus sous le fard, cependant que l'attirail du pauvre se dévoile sous l'apparence du couple. Peppino et Antonia sont victimes de ce que Pasolini considérait comme un nouveau fascisme : l'exploitation capitaliste qui laisse à l'agonie des pauvres dominés par le mode de fonctionnement d'une classe dominante consumériste. C'est alors que la famille fait retour. La fille aînée a compris la leçon : la Signora est un ennemi. Mais, la génération d'un Peppino et d'une Antonia, de leurs compagnons d'infortune, ne peuvent en avoir conscience. Des décennies d'assujettissement et d'aliénation rendent impossible l'émancipation politique. Peppino et Antonia croient toujours que le salut vient de la riche Américaine, la respectent en espérant profiter d'elle, prennent même sa défense quand elle risque d'être volée. Vu leur âge, en 1972, ils sont de cette génération victime d'une révolution « anthropologique » (au sens de Pasolini) qui ne peut – par (manque de) culture et du fait de la brutalité des mutations – saisir les transformations sociales en cours. L'espoir d'un agir est à la fois *filial* et *familial*. Filial parce que la jeune génération est amenée à s'extraire de quelque bidonville ou *borgate* dans lequel Peppino et Antonia sont inéluctablement confinés ; familial parce que la conscience vient aux trois enfants plus âgés, qui participent au fonctionnement domestique, rapportent de l'argent, et acquièrent par la famille une lucidité sur leur condition sous-prolétaire. L'aînée, Cleopatra, prépare alors l'empoisonnement de la Signora. Elle confectionne un gâteau, sorte de trophée pour sa victoire aux cartes et présent offert comme signe renouvelé d'allégeance. La mort-aux-rats transite symboliquement par l'offrande, signe de reconnaissance et de docilité. Mais il y a fort à parier que la Signora a flairé le piège...

D'une certaine manière, dans *Brutti, sporchi e cattivi*¹¹⁴¹, Ettore Scola prolonge le film de Comencini. Les parias réunis sur une colline dominant Rome sont ces mêmes exclus qui se sont inventés un mode de vie, des rapports internes à leur communauté, un fief à l'écart de la ville. Témoigne de cette stabilité des marges la volonté initiale du réalisateur de faire écrire et dire à Pasolini un prologue, entreprise que l'assassinat de ce dernier n'a pas permis de concrétiser¹¹⁴². La méchanceté de Giacinto Mazzatella (Nino Manfredi), dans un

¹¹⁴¹ *Affreux, sales et méchants* (Italie, 1976).

¹¹⁴² La présence d'Ettore Garofalo (le fils de Mamma Roma) dans le rôle de Camillo, ici le fils voleur du père de famille, confirme cette proximité.

trop-plein de noirceur, de scatologie, désamorçage peut-être, parfois, le sens politique sous une intention sarcastique, même si ce sous-prolétariat, sans aucune autre perspective que de consommer médiocrement et de se nourrir de rêves aux allures publicitaires, correspond toujours à ces exilés rejetés des cités et confinés dans des bidonvilles. Leur autarcie familiale les confine à la marginalité. La hargne se retourne contre la famille. Dès le début du film, Giacinto, au lit, fusil à la main, ayant lancé quelques imprécations alentour, s'écrie : « La famille, c'est comme la merde. Plus elle est proche et plus elle pue » ; l'empoisonnement est projeté contre le père pour un règlement de comptes intrafamilial. Et pourtant... Quand on voit la famille – aux frontières un peu indéterminées avec la quinzaine de personnes sous un même toit – quitter son territoire, par exemple, pour aller toucher la pension de la grand-mère, le groupe familial se transforme brutalement en horde ; et l'on se prend à penser que, en termes de rapport de force, si la famille – les familles – « faisai(en)t une sortie », les « classes subalternes » deviendraient dangereuses. Mais, pas plus que le peuple du *Scopone* ne monterait vers la villa pour la prendre comme jadis on prenait un château, celui de *Brutti* n'a l'idée de dévaler la colline pour faire une descente en ville ; et quand bien même cette perspective surgirait, elle serait inachevée, ne visant pas réellement le patriarcat, au cœur de la structure sociale : comme le relevait la militante féministe Carla Lonzi : « le prolétariat est révolutionnaire à l'égard du capitalisme, mais réformiste à l'égard du système patriarcal¹¹⁴³ ». ... De toutes manières, dans *Brutti*, il n'y a plus de relais ou d'espoirs au sein de la famille : les enfants sont enfermés dans un enclos – sorte de poulailler aux allures concentrationnaires édifié avec du grillage et des vieux sommiers – et la jeune gamine, loin d'avoir la lucidité de la Cleopatra du *Scopone*, répète à la fin du film les mêmes gestes d'inféodation domestique

¹¹⁴³ Carla LONZI, *Sputiamo su Hegel : La donna clitoridea e donna la vaginale e altri scritti*, Milan, Rivolta Femminile, 1974, p. 29. Dans *L'Ultima donna/La Dernière femme* de Marco Ferreri (France, Italie, 1976), l'ingénieur célibataire de Créteil, Gérard (Gérard Depardieu), dont la virilité fait épicentre – quitté par une femme féministe et élevant seul son fils, imposant un ordre machiste à une nouvelle compagne (Ornella Muti), testant sa virilité par séduction d'une voisine... – finit par trancher son sexe avec un couteau électrique : « Le film montre bien qu'une castration réellement accomplie déplace subitement les registres ; que la plaie sanglante ouverte par le coup de couteau est la brèche par où, le sexe enlevé, quelque chose d'autre vient à se figurer, à prendre forme, négativement ou par absence : l'Autre toujours esquivé ou caché, le Politique. [...] Politique du désespoir révélant, dévoilant, selon un retournement de complément fort à la mode, le désespoir du Politique, le Politique en phase de désespérance¹¹⁴³ ». Peu importe que le lieu soit Cristolien plutôt qu'Italien : les institutions, le travail (usines montrées au début et à la fin du film), le consumérisme bourgeois (mode de vie d'un ingénieur), l'environnement (on est en pleine période de réurbanisation d'un Nouveau Créteil) font de Gérard l'archétype d'une castration par le Pouvoir. Gérard, précisément sans plus de famille, c'est l'homme abandonné à lui-même que Lonzi souhaitait voir, non comme un ennemi mais comme celui à qui l'on refuse de s'inscrire dans sa mythologie, faite de culture patriarcale, de séduction par une personnalité, de sexualité colonisatrice : Carla LONZI, *Taci, anzi parla : Diario di una femminista*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p. 246.

qu'au début, à ceci près qu'elle est enceinte : l'inceste, envoi final dans l'abjection, consigne l'entropie définitive de la famille.

Bourgeoisies veules

La description de la famille bourgeoise, petite ou grande, est régulière dans la comédie italienne, tant elle prête le flanc à la caricature.

La petite bourgeoisie est montrée, par exemple, au travers du prisme de la famille Vivaldi, dans *Un borghese piccolo piccolo*¹¹⁴⁴ de Mario Monicelli. Employé d'un ministère, Giovanni (Alberto Sordi) est prêt à tout pour permettre l'intégration professionnelle de son fils Mario (Vincenzo Crocitti), depuis les bassesses et flagorneries (cadeau à son chef) jusqu'à se faire franc-maçon (et obtenir à l'avance un sujet d'examen...). Faible et impuissant dans son milieu professionnel, Giovanni dispense une violence domestique sur son épouse Amalia (Shelley Winters), à la fois dominée et un peu abrutie, bigote et superstitieuse, cependant que les deux parents entourent démesurément un fils benêt. Dans ce milieu familial, se transmet par l'éducation un art de la soumission et de la flatterie : il faut voir comment Sordi joue du rapport cauteleux avec toute figure d'autorité et de pouvoir lorsqu'il amène son fils au ministère pour le présenter, ce par quoi ce dernier assiste aux courbettes d'un père qui essaie de garder une fausse dignité ; et, à l'inverse, comment le fonctionnaire docile et prompt aux courbettes se montre autoritaire et condescendant dans la sphère familiale. Un événement dramatique brutal – la mort du fils touché par une balle perdue à l'occasion d'un braquage, en se rendant à son épreuve – fait basculer le film, d'abord comédie (parfois grotesque : l'accueil dans la loge maçonnique), vers une grande noirceur. Le petit fonctionnaire nerveux et irascible, mielleux et lâche, devient un singulier vengeur et même, dans l'épilogue, un tueur en série potentiel. La séquestration et la torture de l'assassin de son fils dans sa cabane de pêche isolée, spectacle qu'il offre à son épouse, aphasique et en fauteuil roulant depuis qu'elle a appris la mort de Mario par le journal télévisé, révèle ce qui est enfoui dans l'univers familial petit-bourgeois. La férocité brutale de Giovanni est sécrétée par une violence généralisée :

¹¹⁴⁴ *Un bourgeois tout petit, petit* (Italie, 1977).

bureau aux fonctionnaires aliénés (cachés derrière des piles de dossiers) comme lieu d'humiliations et de dépit, rue d'où la violence armée de la période des plombs peut surgir à tout instant, et bien sûr cellule familiale comme incubateur d'amertume et d'acrimonie, de rancœur et de ressentiment... Cette sauvagerie est annoncée dès le début, quand Giovanni tue fiévreusement le poisson qu'il vient de pêcher à coups de pierre sur la tête : la préfiguration des coups qu'il portera au jeune assassin avec le cric de son véhicule indique que le courroux et la rage sont attachés à sa condition de petit-bourgeois, expression prise moins pour pointer une médiocrité – certes bien réelle – mais plutôt la psychologie d'une classe moyenne, refermée sur elle-même dans un cocon familial étouffant, matérialiste et individualiste. Le fonctionnaire interprété par Sordi est le vecteur parfait de la prolifération fasciste tant il est vrai, comme l'avait bien vu Gramsci, que le fascisme « est parvenu au pouvoir en exploitant et en organisant l'inconscience et l'esprit moutonnier de la petite bourgeoisie¹¹⁴⁵ ». Quant à la scène du dépositaire où s'empilent les cercueils en attente de sépulture, emportement macabre et jubilatoire dans sa représentation grotesque, sa forme d'apocalypse joyeuse métaphorise bien une Italie en proie à une monstrueuse dérégulation.

À l'opposé, Albino Millozza (Vittorio Gassman), dans *Caro papà*¹¹⁴⁶ de Dino Risi, est un riche industriel marié (Andrée Lachapelle) et père de famille. Il découvre que son fils Marco est non seulement impliqué dans un mouvement d'extrême-gauche, mais également que le groupe terroriste prépare un attentat contre une personne désignée seulement par la lettre « P ». Aussitôt, il pense à Parella (Julien Guiomar), un de ses collègues, dont l'épouse est sa maîtresse. Peu de temps après, Millozza est victime d'une *gambizzazione* (tir d'arme à feu dans les jambes avec seule intention de blesser). Le P désignait en réalité Papa, le père, comme victime. C'est une erreur de croire que, pour Risi, « le terrorisme ou l'action politique violente, et plus généralement les révoltes de cette période, ne seraient donc qu'un phénomène de rupture générationnelle, des désordres psychologiques d'adolescents et en aucun cas un problème politique ou social¹¹⁴⁷ ». Il faut considérer le

¹¹⁴⁵ Antonio GRAMSCI, « La crise italienne », *Écrits politiques*, III, 1923-1926, éd. Robert Paris, trad. Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, Gilbert Mouet & Robert Paris, NRF, Gallimard, coll. "Bibliothèque de philosophie", 1980, p. 127.

¹¹⁴⁶ *Cher papà* (France/Canada/Italie, 1979).

¹¹⁴⁷ Gino NOCERA, « Le cinéma italien et le temps des révoltes : de l'engagement à la relecture mémorielle. Une périodisation cinématographique de ce temps des révoltes », colloque *Littérature et "temps des révoltes"* (Italie, 1967-1980), 27, 28 & 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009, <http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article70>.

filis qui s'en prend à son propre père dans son double aspect politique et familial¹¹⁴⁸. Politiquement, le choix de la *gambizzazione* comme mode opératoire n'est pas neutre : c'est celle de la dénonciation du capitalisme au travers de ses dirigeants ou de ses cadres, qu'il faut châtier pour l'exemple, comme Idalgo Macchiarini, de la Sit-Siemens, enlevé le 3 mars 1972, pris en photo entre des armes, puis libéré en même temps qu'était diffusé un tract le disant « *in libertà provvisoria* » et le dénonçant comme « *TIPICO NEOFASCISTA : un neofascista in camicia bianca, e cioè una camicia nera dei nostri giorni*¹¹⁴⁹ », comme Michele Mincuzzi, cadre d'Alpha-Romeo, ou comme Ettore Americo, chef du personnel de chez Fiat... La *gambizzazione* est un geste terrible qui remplit la triple fonction de juger, d'exécuter une sentence et de marquer d'un stigmat. La « jambisation » du père montre, dans la période des plombs, un impératif d'action politique anticapitaliste tel qu'il s'affranchit du rapport filial. Ce n'est pas l'unique fois que la haine du capitalisme l'emporte sur des valeurs fondamentales. Gassman avait déjà joué, pour Risi, le rôle d'un chef d'industrie arrogant, quelques années auparavant, dégoûtant tellement le juge chargé d'une enquête que ce dernier détruisait les preuves de l'innocence de l'homme d'affaires dans *In nome del popolo italiano*. Familialement, l'attentat du fils atteint bien sûr l'image du père, faisant en sorte que l'homme plein de superbe finisse handicapé, sur un fauteuil roulant. Albino, c'est une statue de Commandeur – les statues sont blanches (*albus*) comme le dit le prénom – qu'il faut briser ; être prénommé Albino, c'est aussi être un peu albain, par renvoi à Albe la Longue, et dépositaire d'une romanité foncière (symboliquement, parce qu'il était amené depuis une soirée costumée, Gassman était vêtu en officier romain devant le juge d'instruction d'*In nome del popolo italiano*¹¹⁵⁰...).

Distance aux plombs

Progressivement, la famille devient le cadre d'une réflexion sur l'acmé de la violence politique. Amorcé à l'aube des années 80, ce virage est, par exemple, flagrant chez

¹¹⁴⁸ Dino RISI, avec *Mordi e fuggi/Rapt à l'italienne* (Italie, 1973), traitait déjà du terrorisme sous l'angle de la comédie.

¹¹⁴⁹ « NEOFASCISTE TYPIQUE : un néofasciste en chemise blanche et qui est une chemise noire de nos jours ». V. :

<http://www.bibliotecamarxista.org/soccorso%20rosso/capitolo%209.htm>.

¹¹⁵⁰ *Au nom du peuple italien* (Italie, 1971).

Francesco Rosi qui, après la parabole de *Cadaveri eccellenti*¹¹⁵¹, s'engage sur un questionnement du politique au travers de la sphère intime. Mais, le politique y reste le sujet principal, ce qui n'est plus le cas dans les films qui, le temps passant, font retour vers les années de plomb.

Familles et poussées névrotiques

Coïncidant avec les premières analyses d'ensemble, à partir du début des années 80, les films scénarisent une réflexion sur l'implication personnelle dans les processus de violence ou la détermination d'un positionnement politique.

Les trois frères réunis autour de leur père (Charles Vanel) à l'occasion de la mort de leur mère, dans *Tre fratelli*¹¹⁵² de Francesco Rosi, permettent une distribution des rôles entre le juge confronté directement au terrorisme (Philippe Noiret), l'ouvrier engagé dans la lutte syndicale (Michele Placido) et l'éducateur utopiste (Vittorio Mezzogiorno). Cette répartition prend place lorsque les frères sont réunis dans la maison familiale, propriété agricole d'un Sud dont la prégnance – terre, récolte, rites, archaïsme – est propice à la méditation politique, alors que chacun des trois frères s'en est éloigné. Dans *Segreti segreti*¹¹⁵³ de Giuseppe Bertolucci, Laura (Lina Sastri) et un groupe de terroristes doivent tuer un magistrat à Venise. L'un des participants à l'attentat, qui a pris peur, est blessé et Laura l'achève. Elle part alors dans la maison familiale où elle retrouve sa mère (Lea Massari), laquelle s'occupe d'une amie (Stefania Sandrelli) qui a fait une tentative de suicide, et l'employée qui fut sa nounou (Alida Valli). Parallèlement, le film montre les obsèques à Irpinia (Campanie) du terroriste exécuté, là encore entre femmes, celle qui vient à l'enterrement de son frère adoptif (Giulia Boschi) et la mère du jeune homme (Rossana Podestà). Cet admirable film entrecroise les lieux et les situations, déterminant un inextricable réseau qui se densifie avec des *flashbacks* et des points de vue différents sur les mêmes séquences. L'acte politique apparaît alors comme la résultante d'une triple névrose, familiale, féminine et bourgeoise.

Les itinéraires individuels questionnent l'évolution contemporaine de l'Italie. La famille vient alors faire rappel d'une identité, à la fois géographique et familiale dans des lieux de

¹¹⁵¹ *Cadavres exquis* (Italie, France, 1976).

¹¹⁵² *Trois frères* (Italie/France, 1981).

¹¹⁵³ (Italie, 1984).

repli – *mezzogiorno* de *Tre fratelli* et Vénétie de *Segreti segreti*. Les angoisses personnelles, les questions sociales et les problèmes politiques se catapultent dans des territoires métaphoriques et symboliques. Un moment significatif pourrait être celui au cours duquel, dans *Segreti segreti*, il est question de l'histoire d'une petite fille qui ne cesse de se ronger les ongles, y compris quand elle est morte, et à laquelle on coupe le bras qui sort de sa tombe. Ce conte macabre, que Gina racontait à Laura quand elle était petite, dit le repli sur soi, l'introversion, et renvoie à l'impossibilité d'extériorisation des sentiments de la jeune fille. La métaphore de l'onychophagie symbolise aussi une dimension compulsive dans le passage à l'acte terroriste, faite d'égoïsme (pulsion dominante dans l'action) et d'insensibilité (l'exécution du compagnon). Prolongée jusque dans la tombe, elle dénonce le caractère mortifère de l'état de tension de la jeune fille. Renvoyant à la petite enfance de Laura, l'histoire cruelle est la représentation d'angoisses et d'anxiétés nées dans le contexte familial particulier d'une grande bourgeoisie perçue au travers de rapports exclusivement féminins.

Plus obliquement, avec *Colpire al cuore*¹¹⁵⁴, Gianni Amelio décrit le regard d'un fils (Fausto Rossi) sur son père (Jean-Louis Trintignant), professeur de littérature à l'université. Découvrant que ce dernier a des liens avec un terroriste tué, le fils dénonce son père, convaincu que son acte est juste et conforme à l'ordre établi. Une nouvelle fois, l'intimité des rapports familiaux est moins le siège d'un conflit générationnel que d'une opposition politique. L'acte de dénonciation est une profonde blessure : « Frapper au cœur », comme dit le titre du film, c'est à la fois le mot d'ordre des terroristes et le drame du fils délateur. Celui-ci est alors englouti par l'espace urbain – passe le souvenir de *L'Eclisse*¹¹⁵⁵, *Il Conformista*¹¹⁵⁶, et du quartier de l'EUR¹¹⁵⁷ comme lieux de désolation – dans la vacuité d'un plan mortifère.

¹¹⁵⁴ (Italie/France, 1983).

¹¹⁵⁵ *L'Eclisse* de Michelangelo ANTONIONI (France/Italie, 1962).

¹¹⁵⁶ *Le Conformiste* de Bernardo BERTOLUCCI (Italie/France/All., 1970).

¹¹⁵⁷ L'EUR désigne un quartier du sud de Rome conçu sous le régime mussolinien, et qui devait unir la capitale à la mer. Son appellation renvoie à l'*Esposizione Universale di Roma* (Exposition universelle de Rome), pour laquelle les travaux étaient destinés, qui aurait dû se tenir en 1942 (vingtième anniversaire de la Marche sur Rome et avènement du fascisme), mais n'a pas eu lieu (le plus célèbre édifice du quartier et le plus représentatif de l'architecture fasciste est le *Palazzo della Civiltà Italiana*, surnommé *Colosseo Quadrato* – Colisée carré – du fait de ses fenêtres en arcs). L'EUR est devenu un quartier d'affaire et résidentiel.

Famille et mémoire manipulée

A partir des années 90, le cinéma italien qui revient sur les années de plomb met celles-ci à distance. Contestations et luttes sont prises dans des scénarios qui brassent une pléthore d'événements (*Facciamo paradiso*¹¹⁵⁸), la manipulation psychologique (*La mia generazione*¹¹⁵⁹, *Le mani forti*¹¹⁶⁰), l'exil parisien des activistes (*Vite in sospenso*¹¹⁶¹), expliquant le politique à l'aune de parcours individuels. L'engagement politique et le terrorisme deviennent des faits historiques quasiment neutralisés par l'absence de questionnement politique de ce qui leur sert de vivier, offrant moins une réinterprétation qu'un donné qui sert de toile de fond. En revanche, ils opèrent un déplacement sur le plan psychologique et dans l'intimité des protagonistes¹¹⁶².

Un évitement certain du politique et une résistance à réellement questionner la lutte armée est caractéristique. Les films qui, au sein de ce groupe, inscrivent prioritairement la famille, un peu plus tardifs, en constituent des exemples édifiants. La politique est une effigie, un chromo dans la saga familiale de Marco Tullio Giordana, *La meglio gioventù*¹¹⁶³ : ici une arrivée dans un village et apparition d'un panneau marqué « Gramsci », là une traversée de la ville sous les heurts des manifestants. Le personnage de la jeune terroriste, Giulia (Sonia Bergamasco), dont on suit l'itinéraire parmi ceux d'autres membres de la famille, est révélateur : dès lors qu'elle a basculé dans la lutte armée, elle devient une icône fantomatique déclinant plusieurs fausses identités sur ses passeports, cachant son visage derrière des lunettes noires, ne pouvant retenir des gestes d'angoisse compulsifs. La famille fait alors un grand retour, puisque Giulia est finalement jugée, plus tard, par sa fille, qui lui reproche son engagement au nom des valeurs familiales qu'elle aurait dû privilégier ; elle dénie même rétrospectivement à sa mère le droit à l'engagement politique qu'elle s'est arrogée au seul nom de son existence à elle, sa

¹¹⁵⁸ De Mario Monicelli (Italie, 1995).

¹¹⁵⁹ *Ma génération* de Wilma LABATE (Italie, 1996).

¹¹⁶⁰ *Mains fortes* de Franco BERNINI (Italie, 1997).

¹¹⁶¹ De Marco TURCO (Italie, 1998).

¹¹⁶² C'est vrai par ailleurs dans des films dont la visée politique est patente. Un film comme *Buongiorno Notte* de Marco BELLOCHIO (Italie, 2003) établit une relation filiale entre Aldo Moro et la brigadiste qui participe à son enlèvement et sa séquestration ; en même temps, le film impose une approche onirique – psychédéisme inclus avec la musique de Pink Floyd... – de l'enlèvement du leader de la Démocratie chrétienne.

¹¹⁶³ *Nos meilleures années* (Italie, 2003).

fille. Ce n'est donc pas un jugement politique, pas même un jugement moral du parcours terroriste qui se dévoile, mais une réappropriation égoïste sous la cohésion familiale, transposée pour reprocher précisément un égoïsme de la mère. Giulia finit par écrire une lettre à sa fille demandant quasiment miséricorde. Quand mère et fille se retrouvent enfin, c'est pour faire du shopping avant le mariage de cette dernière et une visite à l'église devant une statue de vierge à l'enfant... Le triomphe des valeurs familiales est total quand la fille obtient que sa mère, pianiste avant son engagement politique, accepte de jouer de l'orgue à l'église...

Telle répugnance à l'analyse politique n'est nullement dépolitisation ; c'est l'acquiescement à la représentation figée de l'activiste *sans autre forme de procès* dira-t-on au double sens de l'expression, soit, métaphoriquement, pour asseoir une évidence maligne tellement indiscutable que les raisons et mécanismes qui ont poussé certains à la lutte armée ne peuvent être discutés, mais aussi, juridiquement, puisqu'en Italie, le jugement par contumace ne peut donner lieu à nouvelle audience. C'est donc bien, politiquement, une condamnation exempte de discussion, désaccord ou controverse. Le bonheur familial oblitère tout débat, toute objection, toute querelle et force la contrition de la mère brigadiste : qui s'opposerait aux retrouvailles familiales et à l'harmonie paraissant renaître dans l'idyllique maison de campagne, au nom d'une réévaluation du passé ? Un lien peut être établi avec le destin des deux frères aux parcours antagonistes dans *Mio fratello è figlio unico*¹¹⁶⁴ de Daniele Luchetti, film encore développé sur une longue période de vie : l'un oscille de l'extrême-gauche à l'extrême-droite et l'autre passe du militantisme étudiant et ouvrier au terrorisme de gauche, jusqu'à participer à la *gambizzazione* d'un industriel et le voler. C'est, en fin de compte, la famille qui a encore gain de cause car, si l'un des frères est tué et sa compagne arrêtée, la solidarité familiale joue à plein entre le frère et les grands-parents pour s'occuper de l'enfant privé de famille... Victoire, toujours, des valeurs familiales, contre la réinterprétation de l'Histoire.

*

* *

¹¹⁶⁴ *Mon frère est fils unique* (Italie, 2007).

Dans ces films, les années de plomb ne sont qu'une étape au cours d'« années de vagabondage » (impétuosité de la jeunesse, besoin d'affirmation d'une personnalité...), qu'une épreuve parmi d'autres dans le passage à l'âge adulte. De telles visions ne sont alors ni justes ni impartiales en dépit du recul qu'elles laissent paraître, ne pouvant d'ailleurs cacher les ruptures entre les personnages, symboles des anciennes oppositions politiques radicales. Quelque chose d'irréconciliable demeure donc, en Italie, autour des années de plomb, comme le montrent ces fictions du début du XXI^e siècle. Pourrait-on alors avancer que rien n'a changé depuis que Rosi distribuait les oppositions de l'époque entre trois frères aux parcours contrastés et d'âges différents ? Certainement pas, car les discussions entre les frères, leurs souvenirs et leurs rêves, avaient une finalité dialectique que le film de Luchetti a peu – juxtaposition des extrêm(ism)es – et que celui de Giordana n'a pas – grandes enjambées historiographiques. Au contraire, dans *La meglio gioventù*¹¹⁶⁵, Giulia est un palimpseste des clichés de la figure terroriste, effigie d'une représentation collective. Nous sommes en présence d'un cinéma qui cherche à « déshistoriciser, dé-contextualiser et dé-socialiser les faits en faveur de l'universalité de la morale et de la douleur¹¹⁶⁶ ». Reste à savoir dans quel but – et c'est là que le politique resurgit. La famille devient le siège d'une aporie : elle demeure un lieu de contradictions, mais elle sert à maîtriser son destin et favoriser l'accomplissement des enfants. A tel point que, dans le film de Giordana, la fille de l'ancienne terroriste dénie rétrospectivement à sa mère le droit de s'être engagée, au seul motif... qu'elle avait une fille ! « Elle m'avait, moi », dit-elle dans un égotisme foncier. Terrible *backlash*, donc, sous la valorisation du familial – pérennité et retour en force – contre tout chaos, qui se cristallise dans la scène du mariage, célébrant presque, avec nostalgie, un « âge d'or » de la famille¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁵ *Nos meilleures années* de Marco Tullio GIORDANA (Italie, 2003).

¹¹⁶⁶ Dora D'ERRICO, « Le nouveau cinéma italien, lieu de la mémoire ou de l'oubli ? », *La clé des langues*, http://cle.ens-lsh.fr/1179654488000/0/fiche___article/&RH=CDL_ITA100201.

¹¹⁶⁷ Dirk J. VAN DE KAA, « Europe's second demographic transition », *Population bulletin*, vol. 42, n° 1, p. 1-59.

L'évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien.

De la Constitution de 1948 à aujourd'hui

Nicoletta PERLO

Maître de conférences en droit public

Université de Toulouse I Capitole

Institut du droit de l'énergie, des territoires et de la communication (IDETCOM - EA 785)

La famille occupe une place centrale dans le cinéma italien. De nombreuses études sociologiques et psychanalytiques ont montré à quel point le cinéma peut être un révélateur formidable des transformations du modèle familial italien au cours du temps¹¹⁶⁸. Les juristes, en revanche, utilisent rarement le médium cinématographique pour dévoiler les tensions du droit et l'évolution constante de l'application de la norme¹¹⁶⁹. Cependant, en matière de droit de la famille, s'agissant d'un droit qui envahit l'une des sphères les plus intimes de la vie des individus, le cinéma, avec la force évocatrice de ses histoires et la puissance dénonciatrice de ses images, apparaît comme un instrument précieux pour mener une réflexion sur le droit en tant que producteur de changements et récepteur des instances sociétales.

Prenant comme objet d'étude l'évolution du modèle familial dans l'Italie républicaine et privilégiant une approche de droit public, nous analyserons le modèle de famille dessiné par la Constitution de 1948. Le cinéma, et notamment l'étude de deux films particulièrement représentatifs - *Divorzio all'italiana* et *Matrimonio all'italiana*¹¹⁷⁰ -, nous

¹¹⁶⁸ Sergio PERUGINI, *Istantanee di famiglia. La famiglia nel cinema degli anni duemila*, Torino, Effata Ed., 2012 ; Mario Dal Bello, *I ricercati. Padri e figli nel cinema italiano del Duemila*, Torino, Effata Ed., 2011 ; *Id.*, *Le famiglie italiane sullo schermo. Il cinema racconta l'Italia*, Brescia, Ed. La Scuola, 2011 ; Rodolfo De BERNART et Ignazio SENATORE, *Cinema e terapia familiare. Il ciclo di vita della famiglia attraverso la cinepresa*, Roma, Franco Angeli, 2011 ; Barbara De ROSA e Massimiliano SOMMANTICO, *La famiglia nel cinema. Un oggetto della psicoanalisi applicata*, Napoli, Liguori, 2010 ; Maurizio REGOSA, *Il cerchio magico. Cinema e psicoanalisi: la famiglia*, Firenze, Alinea, 2001.

¹¹⁶⁹ En Italie, existe un ouvrage utilisant le cinéma pour mieux faire comprendre les évolutions du droit constitutionnel : Giovanni RIZZONI, *La democrazia al cinema*, Roma, Meltemi, 2007. Parmi les études anglophones v. : Benjamin RIVAYA, "Law and Cinema", *Rechtstheorie*, Vol. 40, n° 1, 2009, p. 125-147 ; David A. BLACK, *Law in Film: Resonance and Representation*, University of Illinois, 1999.

¹¹⁷⁰ *Divorce à l'italienne*, Pietro GERMI (Italie, 1961) et *Mariage à l'italienne*, Vittorio DE SICA (Italie, 1964).

permettra d'illustrer les résistances culturelles et juridiques qui ont été opposées à une pleine application des principes constitutionnels en matière de famille dans les années 1960, ainsi que le rôle exercé par le cinéma engagé italien dans l'évolution des mœurs et du droit. Puis nous étudierons les évolutions qui ont suivi la réforme du droit de la famille de 1975. Malgré les mutations de la société, le droit de la famille n'a plus subi de réformes d'ampleur, notamment en ce qui concerne la reconnaissance de droits et de devoirs aux couples non mariés. Le cinéma fournit peut-être une explication à l'inertie du législateur : la quasi absence d'œuvres cinématographiques touchant à la question des unions de fait hétérosexuelles et homosexuelles témoigne de l'indifférence ou bien encore de la censure indirecte que la société italienne opère sur ces thèmes. La société n'est pas prête à faire évoluer son modèle familial et le législateur n'entend pas non plus propulser l'innovation dans des questions politiquement si délicates.

Pour faciliter la compréhension de l'évolution du modèle juridique de la famille en Italie, une brève prémisses s'impose afin de définir le modèle de famille-institution qui a caractérisé la période libérale post-unitaire et la période fasciste. En effet, bien que la Constitution de 1948 ait imposé un nouveau modèle de famille individualiste et solidaire, les praticiens du droit continuent, jusqu'en 1975, d'appliquer le Code civil fasciste de 1942 et le Code pénal de 1930, qui s'inspirent clairement du modèle de la famille-institution. Les films analysés témoignent clairement de cette dyscrasie. La jurisprudence de la Cour constitutionnelle, à partir de 1968, ainsi que la réforme du Code civil de 1975 contribueront à donner pleine application aux principes constitutionnels et à imposer le modèle de famille-individualiste et solidaire.

Le code post-unitaire Pisanelli de 1865 et le code fasciste de 1942 structurent la famille autour d'identités juridiques fortes – *status* –, fondées sur des droits et des devoirs spécifiques, préétablis sur la base du genre et de l'âge et instaurant des hiérarchies et des rapports de pouvoir préfixés¹¹⁷¹. Il s'agit d'un modèle de famille dans lequel les individus n'existent juridiquement qu'en tant que membres du groupe. Les *status* sous-tendent une conception institutionnelle de la famille, caractérisée par la continuité dans le temps et par la primauté de ses fonctions et même de sa raison d'être, sur les individus qui la

¹¹⁷¹ Massimo BIANCA, Guido PATTI, Salvatore PATTI, *Lessico di diritto civile*, Milano, 1991, p. 725.

composent¹¹⁷². Au sein de la famille-institution, les obligations prévalent sur les prétentions, les devoirs sur les droits, l'attribution de responsabilité sur la prise en charge de ses propres responsabilités¹¹⁷³.

Ainsi, s'inspirant du code napoléonien, le code Pisanelli structure la famille sur le modèle de l'État : à un État fort doit correspondre une famille hiérarchisée et strictement encadrée par le droit¹¹⁷⁴. D'autant plus que la famille exerce une fonction politique élevant les futurs citoyens de la Nation¹¹⁷⁵. Seule l'individualité de l'homme citoyen-proprétaire, l'*homo economicus*, est consacrée par le code, accordant à ce dernier le droit de s'émanciper une fois atteint l'âge adulte, et de devenir ainsi maître de son destin¹¹⁷⁶. Le code pénal de 1889 va dans le même sens, considérant la famille comme une entité autonome de droit public. Le code interdit l'avortement, la bigamie et l'adultère au nom de la défense des « bonnes mœurs et de l'ordre des familles¹¹⁷⁷ ».

Le code fasciste de 1942 s'inscrit pleinement dans l'esprit du modèle juridique construit à l'époque libérale, mettant davantage la famille au service de l'État et de ses besoins. La famille est désormais conçue comme un sujet politique à part entière, constituant l'instrument principal de l'édification de l'État totalitaire. Les parents, assistés par l'État,

¹¹⁷² Maurice HAURIOU, *Précis de droit constitutionnel*, Paris, Rec. Sirey, 1929, p. 62.

¹¹⁷³ Sur la famille-institution v. : Louis ROUSSEL, *La famille incertaine*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1989, p. 15-44.

¹¹⁷⁴ Rousseau, cité par Jacques COMMAILLE, « Les sciences du politique », in François de SINGLY (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1991, p. 413. Engels aussi utilise le modèle de la famille bourgeoise pour expliquer la division entre les classes sociales : l'homme représenterait le bourgeois et la femme le prolétaire. *Ibid.*

¹¹⁷⁵ Comme le disait Portalis dans son *Discours préliminaire*, la famille est la « pépinière de l'État », dans un système juridique qui entend « fonder l'ordre public sur l'ordre privé, l'ordre social sur l'ordre domestique et la grande patrie sur la petite ». Irène THERY, Christian BIET, « Portalis ou l'esprit des siècles. La rhétorique du mariage dans le Discours préliminaire au projet de code civil », in Irène Théry, Christian Biet, *La famille, la loi, l'État. De la Révolution au code civil*, Imprimerie nationale, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1989, p. 118.

¹¹⁷⁶ L'émancipation de la femme devra en revanche attendre encore longtemps. Les femmes sont en effet éloignées du marché et de l'État, leurs compétences étant réduites à la sphère domestique. *Ibid.*

¹¹⁷⁷ Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia fra le due guerre*, Ed. Studium, Roma, 1994, pp. 18 ss.

sont appelés à exercer une fonction publique, afin d'élever les « nouveaux » italiens selon les préceptes de la morale fasciste¹¹⁷⁸.

La législation mussolinienne en matière de famille développe fortement la branche du droit social. Dans le contexte d'une politique d'expansion territoriale et économique, le *Duce* concentre son action sur la promotion démographique¹¹⁷⁹. Les dispositions protégeant les mères travailleuses sont destinées à compléter « la série de mesures que le régime va adopter en faveur de la santé de la race et du renforcement démographique de la Nation¹¹⁸⁰ ». Dans cette même volonté s'inscrit la législation pénale, qui interdit l'avortement, considéré comme un crime contre la race et l'État, la vente de contraceptifs et l'éducation sexuelle¹¹⁸¹. La doctrine officielle de l'Église catholique soutient la politique fasciste qui satisfait l'exigence de « restauration des mœurs pré-libérales et de moralisation des comportements familiaux¹¹⁸² ».

La politique fasciste, à défaut d'une cohérence apparente, présente de nombreuses contradictions qui conduisent à l'échec de ses objectifs premiers et jettent les bases des

¹¹⁷⁸ Dans ce cadre, est institué un *giudice tutelare*, juge protecteur, ayant la mission de surveiller l'activité éducative des parents et pouvant adopter, dans l'intérêt des enfants et en cas d'urgence, des mesures allant même à l'encontre de la volonté parentale.

¹¹⁷⁹ Parmi d'autres, il faut rappeler les primes en faveur des familles nombreuses et des nouveaux mariés, les prêts facilités pour les jeunes époux (1937) et l'institution de la taxe sur le célibat (1926).

¹¹⁸⁰ Cité par Maria Vittoria BALLESTRERO, « La protezione concessa e l'eguaglianza negata », in Angela GROPPi (dir.), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 462. Les dispositions protectrices, réunies dans un seul texte de loi en 1934, prévoyaient entre autres un congé pour les mères avant et après l'accouchement et l'interdiction de licencier les femmes en raison de leur grossesse.

¹¹⁸¹ Victoria De GRAZIA, « Le patriarcat fasciste », in Georges DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 141-175. Le code pénal de 1930 avait inséré l'avortement, l'incitation et la propagande de pratiques contre la procréation dans le nouveau titre des « Délits contre l'intégrité et la santé de la race ». L'abus des moyens de correction, les maltraitances en famille, la bigamie, l'adultère et l'inceste étaient intégrés dans le titre *Délits contre la famille*. La famille était donc clairement conçue comme une institution, une entité autonome, dotée d'un honneur et d'une réputation à défendre, au-delà de celle de ses propres membres.

¹¹⁸² Valerio POCAR, Paola RONFANI, *La famiglia e il diritto*, Laterza, Roma, 2003, p. 23. Un témoignage de cette convergence est représenté par les Pactes du Latran de 1929, qui marquent « une nette involution confessionnelle de la législation en matière de famille » (Carlo CARDIA, *Il diritto di famiglia in Italia*, Ed. Riuniti, Roma, 1975, p. 67) introduisant, entre autres, le mariage concordataire, qui garde encore toute sa validité dans la législation actuelle.

transformations sociales et juridiques de l'après-guerre. Le modèle familial proposé est en effet un modèle conservateur, promouvant des familles rurales et anti-industrielles, dans lesquelles la femme administre un foyer nombreux. Toutefois, les efforts du régime pour scolariser et socialiser les masses contribuent fortement à l'émancipation de la femme. Même les films de la période fasciste, alors qu'ils étaient soumis à la sévère censure ministérielle, ne peuvent qu'enregistrer le rôle accru de la femme dans le monde du travail et sa plus grande éducation¹¹⁸³.

À la fin des années Trente, les historiens considèrent que « la famille italienne était une famille nouvelle : étrangère par rapport au fascisme puisque autonome dans ses choix de vie¹¹⁸⁴ ». Ainsi, dans l'après-guerre, l'introduction d'un nouveau modèle de famille, faisant primer l'individu sur l'institution-famille et sur l'État, est la conséquence non seulement du changement de régime, mais aussi d'une évolution profonde de la société. Il faut toutefois souligner que cette évolution intéresse quasi exclusivement la moyenne et la haute bourgeoisie des grandes villes, alors que les milieux ruraux et une grande partie du Sud de l'Italie demeurent, pendant longtemps encore, très conservateurs et hostiles à toute réforme.

De 1948 à 1975 : le dépassement progressif du modèle de la famille-institution

La Constitution italienne de 1948 marque une césure fondamentale dans l'histoire du droit de la famille italien. La Constitution républicaine rompt avec le passé imposant un modèle de famille où l'intérêt des individus qui la composent prime sur l'intérêt de la totalité du groupe. Toutefois, l'adoption de la Constitution n'est pas gage de son application. Les codes civil et pénal de l'époque fasciste demeurant en vigueur et les opérateurs juridiques étant encore ceux formés sous le régime précédent, le nouveau modèle familial peine à s'imposer. Le cinéma témoigne du maintien pendant presque trente ans d'une législation archaïque, désormais en décalage avec une société qui fait

¹¹⁸³ Parmi d'autres : *Il signor Max*, Mario CAMERINI (Italie 1937) ; *I grandi magazzini*, Mario CAMERINI (Italie, 1939) ; *Teresa Venerdì*, Vittorio De SICA (Italie, 1941).

¹¹⁸⁴ Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia fra le due guerre*, op. cit., p. 255.

primer l'individu et ses libertés sur les prescriptions morales et juridiques de l'Etat. La réforme du code civil de 1975 et la censure par la Cour constitutionnelle des dispositions pénales contraires aux nouveaux principes constitutionnels permettront enfin l'affirmation du modèle constitutionnel de la famille individualiste-solidaire.

Le modèle constitutionnel de famille individualiste-solidaire

Après la fin de la deuxième guerre mondiale et la chute du régime fasciste, l'Italie républicaine se dote d'une constitution qui consacre plusieurs articles à la famille¹¹⁸⁵, dessinant un nouveau modèle inspiré des valeurs démocratiques.

La Constitution se détache nettement du modèle organiciste fondé sur les *status* pour aller vers le modèle individualiste du contrat¹¹⁸⁶, selon lequel dans toutes les formations sociales, y compris la famille¹¹⁸⁷, l'individu et son bien-être sont prioritaires. La famille est alors protégée non pas en tant qu'institution autonome, mais en tant qu'ensemble où se développe la personnalité des individus qui la composent¹¹⁸⁸. En ce sens, l'article 29 de la Constitution définit la famille comme une société naturelle. Bien que le recours à la notion de naturalité et son interprétation aient soulevé de nombreux débats¹¹⁸⁹, nous considérons, à l'instar de la majorité de la doctrine italienne, que le caractère naturel de la famille indique sa préexistence face à celle de l'État¹¹⁹⁰. Ainsi, les constituants auraient voulu

¹¹⁸⁵ Il s'agit d'ailleurs de l'une des constitutions qui s'occupe le plus de la famille. Pour une analyse comparée : Stefano CECCANTI, « Costituzioni, famiglie, convivenze in Europa », 6 avril 2006, in http://www.astrid-online.it/Documenti/Famiglia--/Studio-ric/CECCANTI-Famiglie_convivenze-in-Euro.pdf, 4 mars 2015.

¹¹⁸⁶ Sur le passage d'un modèle de *status* au modèle du contrat v. Valerio POCAR, Paola RONFANI, *La famiglia e il diritto*, op. cit., p. 3-6.

¹¹⁸⁷ Selon l'interprétation générale de la doctrine, la famille fait partie des formations sociales dont traite l'article 2 de la Constitution italienne (Francesca BIONDI, « Famiglia e matrimonio. Quale modello costituzionale », Consulta Online, <http://www.gruppodipisa.it/wp-content/uploads/2013/10/Biondi-Francesca-famiglia-e-matrimonio-Catania.pdf>, 4 mars 2015, p. 6). La Cour constitutionnelle l'a même définie comme une « formation sociale primaire » (C. const., arrêt n°183 du 1988, cons. n°4), www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

¹¹⁸⁸ Maurizio PEDRAZZA GORLERO, Luigi FRANCO, « La deriva concettuale della famiglia e del matrimonio. Note costituzionali », *Diritto pubblico*, 1-2/2010, p. 273.

¹¹⁸⁹ V. *infra*.

¹¹⁹⁰ Paolo VERONESI, « Costituzione, strane famiglie e nuovi matrimoni », *Quad. cost.* 2008, p. 579-583.

reconnaître aux groupes familiaux leur autonomie en tant que formations sociales, les protégeant de toute tentative d'asservissement à des intérêts publics supérieurs¹¹⁹¹.

Toutefois, le modèle familial construit par la Constitution n'est pas le résultat d'une conception purement individualiste de l'Etat. Sans jamais faire prévaloir l'institution-famille sur les droits des individus qui la composent, le texte constitutionnel pose des limites aux actions de ces derniers, et cela en raison de leur appartenance à une formation sociale supra-individuelle, qu'ils ont construite de par leur libre volonté et de laquelle dérivent forcément des obligations¹¹⁹². En ce sens, la Cour constitutionnelle a considéré qu'il existe une « identité de la famille », qui n'est ni morale ni religieuse¹¹⁹³. Cette identité est celle d'une « formation sociale supra-individuelle¹¹⁹⁴ », caractérisée par la stabilité et la certitude¹¹⁹⁵, dans laquelle les droits des individus doivent se concilier avec les exigences objectives du groupe familial.

Les constituants posent des principes directeurs pour orienter le législateur dans cette opération délicate de conciliation : l'égalité morale et juridique des conjoints (art. 29, Const.), l'égalité des enfants légitimes et des enfants naturels (art. 30) et l'obligation de l'État d'aider la formation des familles et de protéger la maternité, l'enfance et la jeunesse (art. 31). Sont ainsi protégés les membres les plus faibles de la famille : la femme dont la position est rééquilibrée par rapport à celle du mari, et les enfants, qui ne sont plus distingués sur la base de leurs origines.

Ces principes s'accompagnent toutefois de limites, qui sont le résultat des débats enflammés entre les libéraux, les socialistes et les catholiques au sein de l'Assemblée constituante¹¹⁹⁶ et qui, de fait, contribuent à freiner la portée novatrice de la réforme. Ainsi, dans le but de « garantir l'unité familiale », l'égalité entre conjoints peut être

¹¹⁹¹ V. Massimo LUCIANI, « I punti qualificanti della disciplina costituzionale dei rapporti etico-sociali. La famiglia », in *Stato della Costituzione*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 153.

¹¹⁹² Il suffit de penser aux dispositions relatives à la succession, ou aux normes pénales relatives à l'obligation de verser une pension alimentaire en cas de divorce. V. Carlo ESPOSITO, *Famiglia e figli nella Costituzione italiana*, Padova, Cedam, 1954, p. 137.

¹¹⁹³ Cour const., arrêt n° 518/2000, www.cortecostituzionale.it, 5 mars 2015.

¹¹⁹⁴ Cour const., arrêt n° 8/1996, www.cortecostituzionale.it, 5 mars 2015.

¹¹⁹⁵ V. Cour const., arrêt n° 352/2000, www.cortecostituzionale.it, 5 mars 2015.

¹¹⁹⁶ Diana VINCENZI AMATO, « La famiglia e il diritto », p. 667 in Paolo MELOGRANI (dir.), *La famiglia italiana dall'Ottocento ad oggi*, Roma, Laterza, 1988.

limitée par la loi (art. 29). De même, la protection juridique et sociale des enfants naturels doit être conciliée « avec les droits des membres de la famille légitime » par le législateur (art. 30).

Au lendemain de l'adoption de la Constitution, de fortes divisions naissent sur l'interprétation de ces dispositions. Les instances juridiques et sociales hostiles au changement s'appuient sur les exceptions aux principes pour maintenir une structure familiale désormais archaïque. Toutefois, l'évolution des mœurs, déjà en marche depuis la fin des années Trente dans les grandes villes du pays, et fidèlement enregistrée par une Cour constitutionnelle souvent plus progressiste que le législateur, conduit enfin, vingt-deux ans après l'adoption de la Constitution, à l'introduction du divorce (1970) et, vingt-sept ans après, à une réforme structurelle du droit de la famille (1975). La Constitution, malgré ses contradictions internes, avait lancé le processus de changement que seul le temps pouvait réaliser dans une société encore foncièrement rurale, conservatrice et fortement influencée par la morale catholique.

[Le cinéma, témoin des résistances juridiques et sociétales au changement](#)

Le cinéma témoigne des résistances juridiques et sociétales opposées au nouveau modèle constitutionnel de famille. Les auteurs-réalisateurs engagés des années 1960¹¹⁹⁷ dénoncent le retard d'une législation en total déphasage avec la partie urbaine et progressiste de la société italienne, qui revendique désormais un modèle familial fondé sur l'autonomie de ses membres. *Divorce à l'italienne*¹¹⁹⁸ traite du thème du mariage, dénonçant la persistante interdiction du divorce, ainsi que l'existence du délit d'honneur. *Mariage à l'italienne*¹¹⁹⁹ aborde la question de la filiation, mettant en évidence la discrimination subie par les enfants naturels par rapport aux enfants légitimes, malgré l'affirmation constitutionnelle de l'égalité des enfants.

*Divorce à l'italienne*¹²⁰⁰

¹¹⁹⁷ V. Freddy BUACHE, *Le cinéma italien d'Antonioni à Rosi au tournant des années 60*, Paris, Ed. La Thièle, 1969.

¹¹⁹⁸ *Divorzio all'italiana*, Pietro GERMI (Italie, 1961).

¹¹⁹⁹ *Matrimonio all'italiana*, Vittorio De SICA (Italie, 1964).

¹²⁰⁰ Pietro GERMI (Italie, 1961).

Ce film de Pietro Germi décrit avec force les dyscrasies italiennes au début des années 1960 : d'une part, une société laïque et progressiste qui dénonce l'archaïsme persistant du modèle familial consacré par des codes civil et pénal d'empreinte fasciste ; de l'autre, une société traditionaliste, rurale et catholique, qui oppose une résistance ferme et acharnée à toute initiative de réforme¹²⁰¹.

Les conservateurs pouvaient d'ailleurs compter sur le soutien de la grande majorité des magistrats et de la doctrine juridique qui, dans la première décennie de vie de la Constitution, ignoraient sciemment toute sa portée novatrice, donnant une interprétation très restrictive de l'égalité des conjoints et faisant largement prévaloir la garantie de l'unité de la famille. En ce sens, l'année de la sortie du film, 1961, la Cour constitutionnelle italienne rend une décision qui éclaire bien l'esprit de l'époque. Devant juger de la constitutionnalité de la disposition pénale qui punissait exclusivement l'adultère de la femme, la *Consulta*¹²⁰² considère la norme légitime. Bien que l'adultère de l'homme puisse également conduire à la désagrégation de l'unité familiale, selon les juges, celui de la femme a une influence plus grave sur la « cohésion morale » de la famille et produit « un bouleversement psychique » plus lourd chez les enfants, portant préjudice à leur éducation¹²⁰³. Pour les Sages, la position différente de l'homme et de la femme au sein de la famille justifie un traitement différencié en matière d'adultère¹²⁰⁴.

Divorce à l'italienne met en scène les conséquences paradoxales auxquelles une législation désormais inadaptée aux nouvelles instances sociales peut conduire, concentrant son attention sur deux dispositions qui, à l'époque, faisaient débat : l'interdiction du divorce et l'existence du délit d'honneur. La persistance de ces dispositions renvoyait bel et bien à l'idée organiciste de famille-institution basée sur les *status*, en totale opposition avec celle qui aurait dû être la nouvelle conception libérale de la famille, fondée sur le contrat et l'autonomie des individus. Le film, tiré du roman *Un*

¹²⁰¹ Sur le cinéma de Pietro GERMI V. Charlotte LECLERC-DAFOL et Jean-Antoine GILI, *Pietro Germi et la comédie à l'italienne Cinéma Satire et Société*, Paris, L'Harmattan, 2012.

¹²⁰² La Cour constitutionnelle italienne est très souvent appelée ainsi par la doctrine.

¹²⁰³ Cour const., arrêt n° 64/1961.

¹²⁰⁴ Par la suite, la Cour constitutionnelle change radicalement de jurisprudence. Dans les arrêts n° 126 et n° 127 de 1968, les juges reconnaissent les mutations de la société italienne et déclarent l'inconstitutionnalité des dispositions sur l'adultère, censurant le traitement différencié réservé au mari et à la femme, sur la base du sexe. V. Francesca BIONDI, « Famiglia e matrimonio », *cit.*, p. 24.

delitto d'onore de Giovanni Arpino¹²⁰⁵, raconte l'histoire du baron Ferdinando Cefalù, issu d'une vieille famille de l'aristocratie sicilienne, qui ne supporte plus sa femme moustachue, Rosalia. Le baron est en outre tombé amoureux de la belle Angela, sa cousine germaine âgée de 16 ans. Mais alors que le divorce lui demeure interdit, le baron prend connaissance d'une disposition du code pénal qui allège la peine de celui qui tue son propre conjoint pour « sauver l'honneur ». Dès lors, il va échafauder un plan incitant son épouse à avoir une relation adultère, afin qu'une fois Rosalia assassinée, il puisse bénéficier d'une peine réduite et épouser enfin la belle Angela. Le personnage principal du film est donc un homme qui souhaite divorcer et qui, ne pouvant pas le faire dans la légalité, va trouver dans le code un moyen détourné pour être moins puni pour l'assassinat de sa femme. Le prétexte est parfaitement immoral, mais l'une des questions soulevées par le film est justement celle de la relativité de la « morale¹²⁰⁶ », qui se traduit également par la dénonciation d'un mariage-institution, qui est désormais une coquille vide dans laquelle les sentiments sont bannis. L'interdiction du divorce est alors l'expression d'une hypocrisie collective, une tentative inutile de sauver une institution qui n'est plus qu'un simple simulacre social, comme l'exprime clairement Pietro Germi :

« Le mot divorce fait plisser le front des Italiens, comme le mot nègre pour les Américains, le mot colonie pour les Français ou le nom Staline pour les Russes. Chez nous, le mariage est indissoluble. Il est tabou, comme les fétiches pour les polynésiens. Cet état de chose surprend beaucoup les étrangers et il est difficile d'imaginer le nombre de complications, l'étendue des tragédies entraînées par l'indissolubilité du mariage. Chez nous, si un mari trompe sa femme - ou vice et versa - il ne peut passer devant les juges et recommencer sa vie. La seule chose qu'il peut faire, c'est passer chez un armurier, acheter un revolver, renvoyer à Dieu l'une de ses créatures. Il ira en prison ? Certes. Mais l'article 587 du code pénal ne prévoit pour lui qu'une peine de trois à sept ans s'il a tué pour venger son honneur. Si son affaire est bien préparée, sa cause bien défendue, s'il se conduit bien en prison et bénéficie automatiquement d'une remise de peine, il se retrouve libre au bout de deux ans : libre, complètement¹²⁰⁷... ».

¹²⁰⁵ Giovanni ARPINO, *Un delitto d'onore*, Mondadori, Milano, 1961.

¹²⁰⁶ Pietro GERMI renouvelle ses attaques aux bonnes mœurs dans *Meurtre à l'italienne/Un maledetto imbroglio* (Italie, 1959) et *Ces messieurs-dames/Signore & Signori* (Italie, 1966).

¹²⁰⁷ *Cinéma 62*, mai 1962, n° 66.

La question du divorce divisait l'opinion publique italienne dans les années 1960. Une partie de la doctrine juridique, donnant une interprétation fortement détournée de la Constitution italienne, considérait que le mariage, selon l'article 29, aurait uni les hommes et les femmes « comme un fait de nature » et la volonté individuelle n'aurait donc pas pu dissoudre cet engagement¹²⁰⁸. Le divorce aurait représenté « le dépassement de la famille comme institution stable, sa privatisation totale et donc la fin de toute législation en matière de famille¹²⁰⁹ ». Tout au contraire, ceux qui soutenaient l'introduction du divorce défendaient la liberté de conscience du citoyen, « auquel ne peut et ne doit pas être imposée la persistance fictive d'un engagement, quand a disparu ce qui est à la base de l'engagement même, c'est-à-dire la liberté du consentement¹²¹⁰ ». En 1970, sous l'effet des mouvements de contestation de 1968, le Parlement adopte enfin une loi en faveur du divorce¹²¹¹. En mai 1974, par référendum, le peuple italien se prononce avec près de 60 % des voix en faveur du maintien de la loi. L'Italie rejoint ainsi les autres pays de l'Occident, qui, dans la même période, accueillaient le modèle du divorce-faillite¹²¹².

La dénonciation du délit d'honneur est le deuxième grand thème du film¹²¹³. L'article 587 du code pénal fasciste, resté en vigueur dans l'Italie républicaine, prévoyait que :

« Celui qui cause la mort du conjoint, de la fille ou de la sœur, à la suite de la découverte d'une relation sexuelle illégitime et dans l'état de rage déterminé par l'offense à son honneur ou à celui de sa famille, est puni d'une peine de réclusion de trois à sept ans. A la même peine est soumis celui qui dans les mêmes circonstances, cause la mort de la personne qui s'unit d'un rapport sexuel illégitime avec le conjoint, la fille ou la sœur ».

¹²⁰⁸ Maurizio PEDRAZZA GORLERO, Luigi FRANCO, « La deriva concettuale della famiglia e del matrimonio », *op. cit.*, p. 271 ss.

¹²⁰⁹ Cité par Valerio POCAR, Paola RONFANI, *La famiglia e il diritto*, *op. cit.*, p.50.

¹²¹⁰ *Ibid.*

¹²¹¹ Loi n° 898 du 1^{er} décembre 1970. Un projet de loi introduisant le divorce avait déjà été présenté en 1954 par le socialiste Sansone.

¹²¹² Cette typologie de divorce se différencie du modèle de « divorce-sanction », qui renvoie à une conception institutionnelle de la famille, punissant la faute de l'un des conjoints. Le divorce-faillite, au contraire, se désintéresse complètement des circonstances du conflit conjugal et prend sereinement en compte les intérêts de la partie économiquement la plus faible et l'intérêt des enfants.

¹²¹³ Le délit d'honneur en époque fasciste est traité par Lina WERTMULLER dans le film *Pasqualino Settebellezze* (Italie, 1976). Pier Paolo PASOLINI, sur le même thème réalisa une partie de son documentaire *Comizi d'amore* (Italie, 1963).

De toute évidence, la norme est issue d'une conception organiciste de la famille, conçue comme une institution dotée d'un honneur propre à défendre et à préserver, même au détriment de l'intégrité des individus qui la composent. Le protagoniste du film, dans le projet d'assassinat de sa femme, prévoit de façon très lucide que les juges seront d'autant plus cléments avec lui puisqu'il vient d'une famille noble sicilienne. Tuer la femme adultère sera donc considéré comme le geste désespéré d'un homme qui lutte pour son propre honneur et celui de ses nobles aïeux. Cette disposition archaïque demeure en vigueur jusqu'en 1981, quand la loi n° 442 abolit le délit d'honneur ainsi que le mariage réparateur¹²¹⁴, auquel Pietro Germi avait consacré un autre film, *Sedotta e abbandonata* en 1964¹²¹⁵.

*Mariage à l'italienne*¹²¹⁶

Non seulement le principe d'égalité des conjoints peine à être appliqué pendant les premiers vingt ans de vie de la République italienne, mais également le principe d'égalité des enfants légitimes et des enfants nés hors mariage. L'article 30 de la Constitution indique dans son premier alinéa que les parents ont le devoir et le droit de maintenir, instruire et éduquer leurs enfants, « même nés hors mariage ». Les constituants décident ainsi d'abandonner la terminologie d'enfants illégitimes, adoptée par le code civil fasciste, préférant l'expression plus neutre d'enfants nés hors mariage. Cette formule inclut les enfants naturels, c'est-à-dire nés d'un couple de concubins, les enfants nés d'un adultère et les enfants nés d'une relation incestueuse. Ces enfants ne sont donc plus perçus comme des éléments perturbateurs de l'unité et de l'intégrité familiale, mais comme des individus méritant une dignité sociale égale et les mêmes droits vis-à-vis de leurs parents¹²¹⁷. Les logiques de compromis de l'Assemblée constituante conduisent toutefois à tempérer le principe général, prévoyant à l'alinéa 3 de l'article 30 que la protection juridique et sociale des enfants nés hors mariage doit être « compatible avec les droits des membres de la famille légitime ». Les constituants se préoccupent ainsi de ne pas obliger à une vie

¹²¹⁴ Le mariage réparateur était prévu par l'art. 544 du code pén. et il prévoyait l'extinction du délit de viol si le violeur acceptait de marier sa propre victime.

¹²¹⁵ *Séduite et abandonnée*, Pietro GERMI (Italie, 1964).

¹²¹⁶ Vittorio DE SICA (Italie, 1964).

¹²¹⁷ Chiara BERGONZINI, « Art. 30 », p. 311 in Sergio BARTOLE, Roberto BIN, *Commentario breve alla Costituzione*, Padova, Cedam, 2008.

commune forcée le conjoint et les enfants légitimes avec les enfants nés d'un rapport hors mariage, assurant de fait une protection accrue aux enfants naturels¹²¹⁸. Dans les années 1950-1960, les opérateurs juridiques ne sont culturellement pas prêts à accueillir cette réforme et continuent d'appliquer le code civil de 1942 comme s'il s'agissait d'une norme hiérarchiquement supérieure à la Constitution¹²¹⁹. Donnant une interprétation très restrictive du principe d'égalité des enfants et une interprétation extensive de l'exception, la Cour constitutionnelle jusqu'aux années 1970 considère conformes à la Constitution les dispositions discriminatoires du Code civil fasciste et reconnaît la protection juridique et sociale exclusivement en faveur des enfants naturels reconnus, à l'exclusion des autres enfants nés hors mariage¹²²⁰. Le code civil de 1942 considère en effet que la procréation hors mariage ne comporte pas automatiquement la constitution du rapport de filiation. Ce rapport naît à la condition que l'enfant soit reconnu par les parents, volontairement ou par voie judiciaire. La reconnaissance est toutefois interdite pour les unions sexuelles considérées comme moralement répréhensibles, c'est-à-dire les relations adultères et incestueuses¹²²¹.

Le film *Mariage à l'italienne* de Vittorio De Sica, qui est l'adaptation filmique de la comédie théâtrale d'Eduardo De Filippo *Filumena Marturano* (1946)¹²²², illustre la condition des enfants de prostituées, nés forcément hors mariage, et raconte le stratagème élaboré par une mère désespérée afin d'obtenir leur légitimation légale et sociale. Domenico Soriano, un riche séducteur napolitain, instaure une relation presque stable avec une prostituée, Filumena Marturano. Après quelque temps et sous la pression de Filumena, Soriano sauve la femme de la rue et l'invite à partager sa vie. Mais Filumena se trouve désormais réduite au rôle de bonne pour la mère de Domenico. Quand Domenico semble vouloir se marier avec une autre femme, Filumena tombe gravement malade et sur le point de mourir demande à Domenico de l'épouser en urgence. Y voyant une bonne occasion de soulager sa conscience, Domenico accepte le mariage, au chevet de Filumena. Cependant, une fois le mariage prononcé, la mariée se lève subitement de son lit, révélant ainsi son

¹²¹⁸ Ugo MAJELLO, *Profili costituzionali della filiazione legittima e naturale*, Napoli, Morano, 1965, p. 27 et ss.

¹²¹⁹ Antonio D'ALOIA, Antonia ROMANO, « I figli e la responsabilità genitoriale nella Costituzione », p. 6 in Giovanni Francesco BASINI, Giovanni BONILINI (et al.), *Codice commentato dei minori e dei soggetti deboli*, Torino, Utet, 2011.

¹²²⁰ Cour const., arrêt n° 79/1969 et n° 205/1970.

¹²²¹ Giuliano CRIFO, Aldo PEZZANA, « Filiazione naturale », in *Enc. Dir.*, 1968, p. 475.

¹²²² Eduardo De FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori, 2005.

stratagème pour assurer sa stabilité économique et garantir un avenir à ses trois enfants, « fruits du péché », dont elle avait toujours caché l'existence à Domenico. Domenico fait annuler le mariage, puisqu'il a été induit en erreur par Filumena au moment de la célébration¹²²³. Il n'a pas honte de dire à sa femme qu'il n'a accepté de l'épouser que parce qu'il pensait qu'elle allait mourir bientôt. Le mariage était donc, selon lui, atteint par un vice du consentement. Filumena, qui avait accouché sous X¹²²⁴ et avait caché sa maternité pendant vingt ans, invite alors ses trois enfants à la maison et leur révèle qu'elle est leur mère. Puis, en signant l'annulation du mariage, elle avoue à Domenico que l'un d'entre eux est son fils, mais ne lui précise pas lequel. En laissant Domenico dans le doute, l'objectif de Filumena est de le pousser à reconnaître les trois enfants et à les légitimer en se mariant avec elle. Si Domenico avait su lequel était son fils, il n'aurait assumé sa responsabilité de père qu'avec lui. Légalement, il aurait eu le droit de le faire, même en épousant Filumena. En effet, il aurait pu s'opposer à l'insertion dans la nouvelle famille légitime des deux autres enfants, nés d'autres hommes. L'article 252 du code civil prévoit que le conjoint donne son consentement à l'insertion de l'enfant naturel de l'autre conjoint dans la vie commune de la famille légitime. L'exception au principe d'égalité des enfants prévue par la Constitution va d'ailleurs dans le même sens, faisant prévaloir les intérêts des membres de la famille légitime sur ceux des enfants naturels. Toutefois, Filumena est déterminée à procurer à ses enfants la dignité sociale qu'elle n'a jamais obtenue dans sa vie. Elle veut la leur garantir, sans exception, puisque comme elle le dit clairement à Domenico, « les enfants sont tous égaux ». Elle ne court même pas le risque que Domenico puisse reconnaître son enfant et accueillir dans le foyer les deux enfants naturels. Elle veut légitimer les trois, puisqu'elle sait que le droit opère une distinction entre les deux *status* d'enfant. En 1964, l'enfant naturel reconnu ne fait pas partie de la famille de la mère ou du père : la reconnaissance fait naître des rapports juridiques exclusivement entre l'enfant et le parent, et non pas entre l'enfant et les ascendants ou descendants du parent¹²²⁵. Le droit successoral, en outre, considère prioritaire l'enfant légitime par rapport à l'enfant naturel, avec des normes fortement discriminatoires vis-à-

¹²²³ Art. 122, Code civil actuel.

¹²²⁴ Art. 73 et 72, *ordinamento dello stato civile* (Règlement de l'état civil).

¹²²⁵ Art. 435, Code civil 1942. De plus, aucun rapport juridique ne s'instaure entre les enfants naturels ayant les mêmes parents, donc entre frères.

vis de ce dernier¹²²⁶. Il vaut mieux pour Filumena amener Domenico à procéder à la légitimation des trois enfants, celle-ci exigeant deux actes : la reconnaissance de l'enfant par les deux parents et le mariage entre le père et la mère de l'enfant¹²²⁷. Le fils légitimé bénéficie alors de la même condition que l'enfant légitime, né dans le cadre d'un mariage. Après de nombreuses discussions, Domenico, sur le sommet du Vésuve, cède enfin à Filumena et l'épouse en reconnaissant ses trois enfants comme siens.

La réforme de la filiation n'intervient en Italie qu'en 1975, quand le code civil est enfin réformé sur la base des principes constitutionnels qui font primer l'intérêt de l'individu-enfant sur celui de l'institution-famille. Est alors consacré le principe de la responsabilité des parents en raison de la procréation et sont listés les droits et les devoirs des parents envers leurs enfants. Selon une jurisprudence constante, désormais « l'obligation des parents de d'entretenir leurs enfants (art. 147 et 148 Code civil) existe simplement puisqu'ils les ont engendrés, indépendamment de toute demande ou décision du juge en la matière¹²²⁸ ». Dans les cas de filiation naturelle, la reconnaissance comporte les mêmes devoirs et les mêmes droits pour le parent vis-à-vis des enfants légitimes (art. 261 Code civil). En outre, le législateur élargit les hypothèses de reconnaissance, incluant aussi les enfants nés d'un adultère. Demeurent exclus les enfants incestueux. Toutefois, la loi de 1975 laisse persister la norme selon laquelle la reconnaissance ne produit d'effets juridiques qu'entre l'enfant et le parent, et non pas entre l'enfant et la famille du parent qui le reconnaît (art. 258 Code civil). Subsistent alors encore des discriminations importantes relatives aux droits de succession.

La récente loi n° 219 du 10 décembre 2012 a contribué à perfectionner la condition d'égalité des enfants. Elle établit désormais que « tous les enfants ont le même *status* juridique » (art. 1, al. 7) et impose que les expressions « enfants légitimes » et « enfants naturels » soient remplacées par la simple expression d'« enfants » (art. 1, al. 11). En outre, toutes les dispositions relatives à la légitimation des enfants naturels sont abrogées¹²²⁹. Ainsi, le passage d'un *status* à l'autre n'étant plus possible, le principe de

¹²²⁶ Pour une analyse détaillée des discriminations opérées par le code de 1942 au détriment des enfants naturels, V. Elisabetta LAMARQUE, « Art. 30 », p. 624-625 in Raffaele BIFULCO, Alfonso CELOTTO, Marco OLIVETTI, *Commentario alla Costituzione*, I, Torino, 2006.

¹²²⁷ Art. 283, cod. civ.

¹²²⁸ Cour cass., arrêt n° 15481/2003.

¹²²⁹ Art. 280-290, Code civ.

l'unicité du *status* est renforcé. La nouvelle loi affirme la pleine égalité de tous les enfants prévoyant aussi que « la reconnaissance produit des effets vis-à-vis du parent qui effectue l'acte et la famille de celui-ci ». Désormais, l'enfant naturel fait pleinement partie de la famille de ses parents, acquérant ainsi les mêmes droits successoraux que les enfants légitimes vis-à-vis des ascendants et descendants¹²³⁰. La loi de 2012 a également permis la reconnaissance de l'enfant né d'une relation incestueuse. Eu égard à l'intérêt de l'enfant, la reconnaissance peut avoir lieu après l'autorisation du juge.

Dans le film de De Sica, *Filumena Marturano*, pour atteindre l'objectif de garantir à ses enfants une pleine légitimation, à la fois légale et sociale, aurait dû attendre jusqu'à la fin de 2012. Son stratagème garde donc tout son sens jusqu'à une époque très récente...

De 1975 à aujourd'hui : les remises en cause de la famille traditionnelle

Après la réforme du droit de la famille de 1975, l'évolution de la société italienne remet à nouveau en cause la structure familiale décrite par la constitution et le code civil : une famille monogame, formée par un couple hétérosexuel et destinée à la procréation. S'ouvrent ainsi les débats autour de questions qui avaient été discutées par les constituants, mais dans une perspective différente, ou qui n'avaient pas été discutées du tout. Bien que minoritaires, les familles formées par des concubins hétérosexuels existaient déjà en 1948. La question les concernant, à l'époque, n'était pas tant de réglementer leur vie commune que de protéger les enfants nés de ces relations extra-conjugales. C'est justement l'objet de l'article 30 de la Constitution. Quant aux relations des personnes du même sexe, le débat ne s'était même pas ouvert puisque l'homosexualité n'était pas acceptée socialement¹²³¹.

Aujourd'hui, la perception sociale de ces deux phénomènes a en partie évolué et les débats en 2007 sur l'adoption d'une loi reconnaissant les unions entre deux personnes non mariées et leur attribuant des droits et des devoirs ont montré une société italienne divisée

¹²³⁰ Mario FINOCCHIARO, « Scatta la parentela tra figlio e congiunti del genitore », *Guida al diritto*, n° 5/2013, p. 60.

¹²³¹ Sur la perception de l'homosexualité dans les années 1930-1940, voir le chef d'œuvre d'Ettore SCOLA, *Una giornata particolare/Une journée particulière* (Italie, 1977).

entre les défenseurs, majoritaires, de la famille traditionnelle et naturelle fondée sur le mariage et destinée à la procréation, et les défenseurs, minoritaires, d'une conception de la famille inspirée d'une morale laïque, capable d'intégrer de nouvelles structures familiales et de reconnaître des droits égaux aux couples stables, sans discrimination fondées sur le sexe.

La cinématographie italienne sur le thème des unions libres est très pauvre. Certes, les réalisateurs intègrent dans leurs films la crise de la famille traditionnelle, avec l'augmentation des divorces, la remise en cause de la symbolique du mariage et une génération qui tend à fuir ses responsabilités familiales¹²³². L'approche est toutefois intimiste, attentive à la description des sentiments, des émotions des personnages, bien loin des instances revendicatives d'un Pietro Germi. Les auteurs ne dénoncent pas l'absence d'une réglementation reconnaissant les droits et les devoirs des couples non mariés. Ils ne dénoncent pas les privilèges de la famille hétérosexuelle mariée, dans une société qui accueille désormais bien d'autres formes de vie commune. Les réalisateurs italiens auraient donc déposé les armes ? Non, sur d'autres thèmes, les auteurs italiens restent très engagés. C'est donc le thème des unions libres, et notamment celui de l'homosexualité, qui demeure à la marge. En cela le cinéma italien est bien le miroir d'une société conservatrice, dont le conformisme est encouragé par l'inertie du législateur, auquel se substitue souvent la jurisprudence de la Cour constitutionnelle.

Le cinéma, témoin d'une société et d'une Constitution conservatrices

Le cinéma est un bon révélateur des difficultés de la société italienne à admettre l'existence d'une pluralité de familles, auxquelles le droit pourrait donner une légitimité et un cadre légal. Presque tous les films traitant de l'homosexualité sont réalisés par des homosexuels. Mises à part les œuvres du réalisateur italo-turque Ferzan Ozpetek, qui ont un bon succès auprès du public, les films sur ce thème ont une diffusion restreinte, réduite quasi exclusivement aux festivals cinématographiques gays¹²³³ et aux manifestations organisées par les associations sensibles aux revendications homosexuelles. Il s'agit donc

¹²³² Sur ces thèmes, on signalera les films à succès : *L'ultimo bacio/Juste un baiser*, Gabriele MUCCINO (Italie, 2001) et *Baciarmi ancora/Encore un baiser* (Italie, 2010), du même réalisateur.

¹²³³ Le festival *gay* de Turin est certainement le plus important. v. : <http://www.torinoglbtfilmfestival.it/>

d'une cinématographie à la marge, relative à un débat de société qui, en Italie, reste marginal.

Les films de Ferzan Ozpetek¹²³⁴ montrent bien que l'enjeu actuel pour les homosexuels n'est pas encore celui de revendiquer des droits, mais juste d'obtenir l'acceptation et la compréhension de la société. Les comédies de Ferzan Ozpetek, s'inspirant souvent du style filmique de Pedro Almodovar, racontent des histoires d'amour homosexuel, avec des personnages rigolos, voire grotesques, souvent hauts en couleur, qui capturent facilement la sympathie des spectateurs. Aucune question juridique n'est soulevée dans ces films et la dénonciation des discriminations que subissent les homosexuels en Italie est souvent très nuancée. Nous sommes donc bien loin des comédies grinçantes et politiquement engagées de Pietro Germi.

En revanche des films qui dénoncent plus ouvertement la condition homosexuelle sont diffusés dans les circuits restreints des festivals gays. Le seul film ayant réussi à sortir de la marginalité à laquelle sont souvent condamnées ces œuvres est un documentaire, *Improvvisamente, l'inverno scorso*, tourné en 2007¹²³⁵, pendant les débats parlementaires relatifs à la loi reconnaissant les *Diritti e doveri delle persone stabilmente conviventi* - Droits et devoirs des personnes vivant en couple stable - (DICO). Le film est tourné par un jeune couple d'homosexuels, Gustav Hofer et Luca Ragazzi, alternant les scènes de leur quotidien avec des interviews de politiciens, de représentants des différentes associations en faveur ou hostiles à la loi et de personnes présentes dans les diverses manifestations autour des DICO. Les DICO représentent la première tentative de réglementer les unions stables entre deux personnes, indépendamment de leurs orientations sexuelles. Ils ont été élaborés sous le gouvernement de centre-gauche de Romano Prodi et lorsque le gouvernement, avant la fin de son mandat, est tombé, les successeurs de centre-droite n'ont pas donné suite au projet.

Définis comme une version édulcorée du PACS français, ils devaient permettre à « deux personnes majeures, même de même sexe, unies par des liens d'affection réciproque, qui vivent ensemble et se prêtent assistance et solidarité matérielles et morales mutuelles, tout

¹²³⁴ Parmi d'autres : *Le fate ignoranti* (Italie, 2001) ; *La finestra di fronte/La fenêtre d'en face* (Italie, 2003) ; *Mine vaganti/Le premier qui l'a dit* (Italie, 2010) ; *Magnifica presenza* (Italie, 2012).

¹²³⁵ Le film a obtenu la mention spéciale du prix du jury au Festival international du cinéma de Berlin, section Panorama, en 2009 ainsi que d'autres prix internationaux.

en étant libres de liens de mariage, de parenté, d'affinité, d'adoption, d'affiliation et de tutelle entre eux », de faire inscrire leur union dans un registre communal et d'obtenir ainsi la reconnaissance de certains droits et devoirs¹²³⁶.

Gustav Hofer et Luca Ragazzi, qui viennent de milieux professionnels et familiaux ouverts et tolérants vis-à-vis de l'homosexualité, découvrent au cours de leur enquête, les préjugés, la haine et le racisme qui animent, de façon plus ou moins cachée, les opposants à la loi. Deux thèmes, qui interrogent directement le droit constitutionnel, sont soulevés systématiquement dans leurs interviews : premièrement, les unions homosexuelles seraient contre nature, alors que la Constitution définit la famille comme une société naturelle ; deuxièmement, un couple homosexuel ne constituerait pas une famille puisqu'il ne peut pas enfanter¹²³⁷. Concernant le premier aspect, l'article 29 de la Constitution affirme effectivement que la famille est « une société naturelle fondée sur le mariage ». Toutefois, l'intention des constituants n'étaient pas tant celle de lier la famille à un droit naturel, vaste et insaisissable¹²³⁸, mais plutôt celle de soustraire la famille à la domination étatique et de lui reconnaître son autonomie en tant que formation sociale¹²³⁹. Le caractère naturel de la famille n'est donc pas un argument juridiquement valide pour nier aux homosexuels le droit d'en fonder une. Cependant, il est indéniable que la Constitution italienne reconnaît et protège exclusivement la famille qui naît du mariage. L'article 29 définit en effet comme « famille » la relation sociale qui se dote d'une forme juridique stable au travers du mariage. Puisque le texte constitutionnel traite dans un seul article de la famille et du mariage, il semblerait privilégier nettement la famille légitime, excluant la protection

¹²³⁶ Notamment, après trois ans de vie commune, les couples bénéficiaient des droits et des protections sociales, puis après neuf ans, ils disposaient des droits successoraux. En outre, ils étaient immédiatement dotés de la possibilité de se désigner réciproquement comme représentants en cas de maladie et de mort, et jouissaient d'une baisse de l'impôt de succession, ainsi que des bénéfices de l'entreprise de l'un des deux. En cas de décès de l'un, l'autre pouvait succéder au contrat de location. Enfin, en cas de séparation, la personne économiquement la plus faible pouvait demander une pension alimentaire à l'autre pendant un certain temps. Pour une analyse détaillée du projet de loi, V. : Massimo Dogliotti, Alberto Figone, « Famiglia di fatto e Dico: un'analisi del progetto governativo », *Famiglia e diritto*, 2007, p. 416 et s. ; Emanuele ROSSI, « La Costituzione e i DICO, ovvero della difficoltà di una disciplina legislativa per le convivenze », *Politica del diritto*, 2008, p. 107 et s. ; Antonio ROTELLI, « I contratti di unione solidale: luci e ombre », p. 247 et s. in Francesco BILOTTA (dir.), *Le unioni tra persone dello stesso sesso – Profili di diritto civile, comunitario e comparato*, Milano-Udine, 2008.

¹²³⁷ Rocco BUTTIGLIONE, à l'époque sénateur de l'Union des démocrates-chrétiens, affirme clairement dans le documentaire : « Pas d'enfants, pas de famille ».

¹²³⁸ Valerio POCAR, Paola RONFANI, *La famiglia e il diritto*, op. cit., p. 33.

¹²³⁹ V. supra.

d'autres formes de familles, créées en dehors du mariage¹²⁴⁰. En effet, même si l'article 30 de la Constitution reconnaît et protège la relation entre parents et enfants conçus hors mariage, cette relation ne fonde pas une famille, dans le sens où elle ne suffit pas à instaurer les droits et les devoirs entre conjoints qui s'établissent à la suite du mariage. La Constitution institue de fait deux protections distinctes : l'une horizontale, entre conjoints, qui naît du mariage et fonde la famille ; et l'autre verticale, entre parents et enfants, au-delà de la célébration du mariage¹²⁴¹. Cela conduit à deux considérations, l'une sur le prétendu lien entre mariage et filiation, l'autre sur la légitimité constitutionnelle d'une éventuelle réglementation des unions hétérosexuelles et homosexuelles. Tout d'abord, la lecture des articles 29 et 30 de la Constitution dément l'affirmation selon laquelle sans enfants, il n'y aurait pas de famille. La famille protégée par l'article 29 est seulement celle qui naît du mariage entre deux individus, avec ou sans enfants¹²⁴². L'égalité entre les enfants légitimes et naturels, perfectionnée récemment par la loi du 10 décembre 2012, distingue en effet la filiation du mariage. La loi sur la procréation médicalement assistée¹²⁴³ va dans le même sens, en permettant l'accès aux techniques de fécondation assistée pour les couples non mariés. Il peut donc y avoir une famille légitime sans enfants qui pour autant demeure une famille, et un couple non marié sans enfants, qui n'a toutefois pas le statut de famille selon la Constitution.

Le droit constitutionnel italien empêche-t-il de reconnaître et réglementer d'autres formes de famille ?

L'évolution du droit de la famille en l'absence d'intervention législative : la jurisprudence constitutionnelle

Par une jurisprudence constante, la Cour constitutionnelle a opéré une distinction nette entre les unions hors mariage et celles formées par le mariage. Les premières seraient fondées sur « un *affectio* quotidien, créé librement et révocable à chaque instant par les

¹²⁴⁰ Antonio RUGGERI, « Idee sulla famiglia e teoria (e strategia) della Costituzione », *Quaderni costituzionali*, 2007, p. 757 ; Corte cost., arrêt n° 237/1986, www.cortecostituzionale.it, 5 mars 2015.

¹²⁴¹ Francesca BIONDI, « Famiglia e matrimonio », *op. cit.*, p. 17.

¹²⁴² En ce sens, Cour const., arrêt n° 166/1998, www.cortecostituzionale.it, 5 mars 2015.

¹²⁴³ Loi n° 40/2004.

deux parties ». La relation conjugale, en revanche, serait caractérisée « par la stabilité, la certitude et la réciprocité des droits et des devoirs qui naissent seulement du mariage¹²⁴⁴ ». Par conséquent, les juges constitutionnels ont toujours exclu l'extension aux couples de fait des protections prévues pour la famille légitime sur la base du principe d'égalité¹²⁴⁵. Toutefois, cela n'empêche pas le législateur de réglementer d'autres formes d'unions fondées sur des liens de nature affective. La Cour constitutionnelle a, à plusieurs reprises, souligné l'importance juridique des unions de fait, incitant ainsi implicitement le législateur à les encadrer¹²⁴⁶. La *Consulta* indique que cette réglementation devrait tenir compte des différences entre les deux formes d'union, afin de respecter le choix individuel opéré par les parties. L'union de fait exprime en effet un choix de liberté qui se différencie nettement du choix bien plus contraignant du mariage, amenant les unions fondées sur des volontés différentes à être traitées de façon différente¹²⁴⁷.

L'absence persistante de texte pour les unions de fait nuit tout particulièrement aux couples homosexuels. Si les couples hétérosexuels peuvent en effet décider à tout moment de se marier et de bénéficier ainsi de la protection du droit, les homosexuels n'ont aucune autre alternative juridique.

Pour pallier l'absence d'intervention législative, certaines communes italiennes, à partir des années 1990 ont institué des registres d'unions civiles¹²⁴⁸, permettant de donner une reconnaissance symbolique, et donc extra-juridique, aux unions hors mariage, ainsi que de leur attribuer certains droits, limités néanmoins aux domaines de l'administration communale¹²⁴⁹. L'expérience n'a toutefois pas connu un fort succès¹²⁵⁰.

¹²⁴⁴ Cour const., arrêt n° 8/1996, www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

¹²⁴⁵ Cour const., à partir de l'arrêt n° 45/1980 sans exception, www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

¹²⁴⁶ Cour const., arrêts n° 237/1986 et n° 644/1988, www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

¹²⁴⁷ Cour const., arrêt n° 166/1998, www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

¹²⁴⁸ La première commune à instituer les unions civiles a été celle d'Empoli en Toscane, en 1993.

¹²⁴⁹ Pour une analyse détaillée, V. Luca IMARISIO, « Il registro delle unioni civili », *Consulta Online*, <http://www.gruppodipisa.it/wp-content/uploads/2013/05/IMARISIO.pdf>, 4 mars 2015.

¹²⁵⁰ Mario VINCI, « Registri flop », <http://www.zeroviolenza.it/component/k2/item/20199-registri-flop-m-vinci>, 4 mars 2015.

Certains juges ordinaires ont également agi dans l'intérêt des couples homosexuels. Ils ont notamment saisi la Cour constitutionnelle, essayant ainsi de contourner le législateur et d'obtenir le droit de se marier par voie jurisprudentielle¹²⁵¹. Ces juges, constatant que la différence de sexe n'était pas une condition expressément prévue par la Constitution, ni par les dispositions du code civil relatives à l'accès au mariage, demandent à la Cour constitutionnelle de déclarer l'inconstitutionnalité de plusieurs dispositions du code civil¹²⁵², dont l'interprétation systématique fait obstacle au mariage entre deux personnes du même sexe. Selon eux, ces dispositions porteraient atteinte à l'article 2 du texte constitutionnel, qui reconnaît le droit de se marier comme liberté fondamentale ainsi qu'à l'article 3 de la Constitution, puisque si le droit de se marier est une liberté fondamentale, il ne peut pas rencontrer d'obstacles sur la base du sexe ou de l'orientation sexuelle¹²⁵³. La Cour constitutionnelle, face à une question politiquement si délicate, tente un compromis, affirmant d'une part, la nécessité d'une protection juridique générale du couple homosexuel et d'autre part, l'exclusion du couple homosexuel de la notion constitutionnelle de famille légitime¹²⁵⁴. Pour les juges, l'union homosexuelle « conçue comme une vie commune stable entre deux personnes du même sexe », rentre dans la catégorie des formations sociales protégées par l'article 2 et bénéficie « du droit fondamental de vivre librement la condition de couple ». Toutefois, c'est le législateur qui doit procéder à la reconnaissance juridique et à l'attribution des droits et des devoirs qui en découlent, le juge constitutionnel se considérant incompétent pour opérer de tels choix politiques et élaborer une telle norme.

Pour la *Consulta*, le mariage homosexuel ne peut pas être introduit par simple extension des normes relatives aux couples hétérosexuels. L'article 29 en effet aurait été élaboré par les constituants ayant comme référence le code civil de 1942 qui établissait que les conjoints devaient être de sexe différent. En outre, le principe d'égalité des conjoints aurait été affirmé expressément dans la Constitution afin de rééquilibrer la position de la

¹²⁵¹ La Cour a été saisie par le tribunal de Venise, sect. III civ. (ordonnance de saisine du 3 avril 2009), la Cour d'appel de Trento (ord. 29 juill. 2009), la Cour d'appel de Florence (ord. 13 nov. 2009), le Tribunal de Ferrara (ord. 11 déc. 2009).

¹²⁵² Notamment les art. 93, 96, 98, 107, 108, 143, 143-bis, 156-bis, 231 Code civ.

¹²⁵³ Parmi les paramètres constitutionnels, les juges *a quo* indiquent aussi les art. 29, 1^{er} al. et 117, 1^{er} al.

¹²⁵⁴ Cour const., arrêt n° 138/2010, www.cortecostituzionale.it, 4 mars 2015.

femme¹²⁵⁵. Ainsi, étendre l'article 29 aux couples homosexuels impliquerait une interprétation créative qui, de fait, bafoue l'intention originelle des constituants¹²⁵⁶. Pour les juges, ce n'est donc pas le renvoi à la famille comme société naturelle qui empêche d'inclure les couples homosexuels dans le modèle défini par l'article 29¹²⁵⁷, mais le respect de la volonté originelle des constituants¹²⁵⁸.

Le débat sur le mariage homosexuel a été relancé en avril 2013 par le président de la Cour constitutionnelle Ettore Gallo, qui a souligné que l'invitation adressée par la *Consulta* au législateur dans la décision de 2010 n'a pas eu de suite¹²⁵⁹. En mars 2015, l'actuel président du Conseil des ministres Matteo Renzi a annoncé qu'un projet de loi sur les unions civiles entre personnes du même sexe sera adopté avant la fin du mois de mai. Il s'agirait d'un texte concernant exclusivement les couples homosexuels, puisque, selon le gouvernement, « les hétérosexuels disposent déjà de la possibilité de se marier¹²⁶⁰ ».

¹²⁵⁵ *Ibid.*

¹²⁵⁶ En cela, la Cour constitutionnelle adhère pleinement à l'argument de l'originalisme, qui prône une lecture de la Constitution sur la base de la volonté originelle des pères constituants. Cette lecture s'oppose à celle qui entend, au contraire, adapter l'interprétation du texte constitutionnel à l'évolution de la société et de ses instances. V. Massimo LUCIANI, « L'interprète de la Constitution face au rapport fait-valeur », *Constitutions*, n° 2, 2011, p. 147-167.

¹²⁵⁷ Les juges constitutionnels confirment que le caractère « naturel » attribué à la famille renvoie à la préexistence de celle-ci par rapport à l'État.

¹²⁵⁸ L'argument de l'originalisme a été fortement contesté par la doctrine, qui l'a considéré comme un simple prétexte pour faire obstacle à l'introduction du mariage homosexuel. V. Francesca BIONDI, « Famiglia e matrimonio », *cit.*, p. 45-46.

¹²⁵⁹ Relation du Président Gallo dans la réunion extraordinaire du 12 avril 2013, http://www.cortecostituzionale.it/documenti/relazioni_annuali/RelazioneGallo_20130412.pdf, 4 mars 2015.

¹²⁶⁰ Francesco SERENI, « Coppie gay entro maggio », *Corriere della Sera*, 17 mars 2015, http://www.corriere.it/politica/15_marzo_17/renzi-unioni-civili-entro-maggio-ma-solo-le-coppie-gay-c7d5aed8-cc78-11e4-a3cb-3e7ff6d232c1.shtml, 3 avril 2015.

Mamma au masculin.

Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain

Giuseppina SAPIO

Doctorante en études cinématographiques

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, IRCAV

Le film *Padre Padrone*¹²⁶¹ réalisé par les frères Taviani est probablement l'un des exemples cinématographiques les plus significatifs des représentations filmiques italiennes du père autoritaire, et le titre de l'œuvre ne laisse aucun doute à cet égard : le père est patron. Inspiré du roman éponyme de Gavino Ledda¹²⁶², le film raconte l'histoire d'un jeune berger qui vit sous l'emprise de son père Efisio et cherche désespérément à s'en affranchir en essayant, malgré ce dernier, d'achever ses études dans le domaine de la glottologie.

L'émancipation linguistique du jeune, qui apprend l'italien alors que sa langue paternelle est le dialecte sarde, n'est que la partie émergée d'une volonté d'affranchissement symbolique plus profonde et, à ce propos, l'une des séquences les plus intenses du film nous montre Gavino, exalté, énumérer tous les noms déclinant la figure paternelle en italien (« Père, patron, patriarche, parrain, Père Éternel, patron [au sens religieux] »). Il est évident que cet apprentissage constitue pour lui le moyen de décomposer et, donc, détruire le Nom du Père.

Depuis 1977, le prototype paternel incarné par Efisio (interprété par Omero Antonutti), homme fruste, violent et laid, a été progressivement remplacé dans le cinéma italien des années 2000 par une armée de jeunes pères, narcissiques, fragiles et seuls.

Le but de notre analyse est d'étudier comment les changements intervenus dans le cadre juridique et social italien – ayant affecté le statut du père au sein du foyer - ont été enregistrés, interprétés et parfois même anticipés par le cinéma. En effet, si la vision des films qui composent notre corpus confirme d'un côté l'image du père autoritaire que le cinéma italien a diffusée pendant longtemps, de l'autre côté apparaissent de nouveaux

¹²⁶¹ De Paolo et Vittorio TAVIANI (Italie, 1977).

¹²⁶² Gavino LEDDA, *Padre Padrone*, Nuoro : Il Maestrale, 2007.

traits physiques et comportementaux, moins classiques, qui relèvent certainement des transformations de genre qui se sont produites à l'intérieur de la cellule familiale.

Or, nous nous refusons à concevoir les films que nous avons étudiés comme un miroir parfait de la société italienne dans lesquels pouvoir puiser afin de trouver les réponses à certains phénomènes contemporains, mais nous réputons tout de même important d'utiliser ces films en tant qu'outils représentatifs et, donc, interprétatifs pour la compréhension du ressenti autour de transformations sociétales italiennes.

Le point de départ de notre étude a été le constat d'une donnée, c'est-à-dire le grand nombre de films consacrés aux pères, à partir desquels nous avons élaboré et argumenté un ensemble d'observations croisées aux éléments composant le cadre juridique et social de la famille italienne. Si les films ne sont pas pour nous un miroir parfait de la société italienne, en revanche nous considérons le souci représentatif des cinéastes contemporains à l'égard des nouveaux pères très dense en termes de revendications. Une telle dimension polémique, affichée par les œuvres en opposition aux préjugés ayant affecté jusque-là l'image du père, est certainement renforcée par le fait que trente-huit des quarante et un films de notre corpus ont été réalisés par des hommes (seules Francesca Archibugi, Cristina Comencini et Alina Marazzi font exception).

Nous ferons émerger les aspects les plus significatifs des figures paternelles apparues dans les films contemporains et nous nous attarderons dans la conclusion sur les enjeux symboliques qu'elles impliquent, notamment en ce qui concerne la disparition, en parallèle, des mères dans les films sélectionnés.

Nous nous sommes tant détestés : séparations et divorces dans l'Italie contemporaine

Comme nous le rappelle Marcella Fortino¹²⁶³, quatre dates doivent être retenues en ce qui concerne l'histoire de la législation italienne sur le divorce : les années 1970, 1974, 1978 et 1987.

¹²⁶³ Marcella FORTINO, « Il divorzio. La scelta italiana. La storia », p. 1521 in Paolo ZATTI (dir.), *Trattato di diritto di famiglia*, vol. 1, *Famiglia e matrimonio* (sous la dir. de Gilda FERRANDO, Marcella FORTINO et Francesco RUSCELLO), Milan, Giuffrè Éditeur, 2011.

Le 1^{er} décembre 1970, la loi n° 898¹²⁶⁴ est approuvée en provoquant un débat idéologique très animé dans le pays, déclenché par ceux qui y voient une menace pour la stabilité de l'institution du mariage. Les inquiétudes découlent certainement de la dimension religieuse (catholique) dont ont souvent été imprégnées plusieurs facettes de la culture italienne : nous rappelons qu'il en a été ainsi pour les débats sur la contraception et l'avortement lors de ces mêmes années. Pourtant, les obstacles ne sont pas uniquement d'ordre idéologique, mais également techniques sous le profil judiciaire.

La loi n° 810¹²⁶⁵ du 27 mai 1929, établie à la suite des Accords du Latran signés par le pape Pie XI et Mussolini, cristallise en quelque sorte les rapports entre Vatican (dont l'État est créé en cette occasion) et État italien et cela par le biais d'un concordat qui, en reconnaissant le catholicisme en tant que religion officielle dans le pays, interdit, entre autres, le divorce.

Les Accords du Latran ayant été constitutionnalisés à l'article 7 de la Constitution italienne, la loi n° 898¹²⁶⁶, en conférant aux époux le pouvoir de mettre un terme à leur mariage, entre ainsi en contradiction avec la dimension éminemment catholique de cette institution. Passée au crible de la Cour Constitutionnelle et soumise à un référendum abrogatif le 12 mai 1974, elle fut maintenue.

La troisième date à retenir est celle du 1^{er} août 1978 qui voit l'approbation de la loi n° 436¹²⁶⁷ garantissant assistance économique au conjoint le plus faible du couple.

Comme nous le rappellent Maria Paola Castiglioni et Gianpiero Dalla Zuanna :

« En Italie, la dissolution du mariage, qui a été légalisée en 1970, comprend deux étapes : d'abord une période de séparation légale, puis le divorce. Séparation légale et divorce font l'objet d'une décision judiciaire. La loi sur le divorce (1970) imposait un intervalle d'au moins cinq ans entre la séparation légale et le divorce, mais ce délai a été ramené à trois ans en 1987¹²⁶⁸».

¹²⁶⁴ Pour le texte intégral de la loi : <http://www.altalex.com/index.php?idnot=41744>.

¹²⁶⁵ Pour le texte intégral de la loi : http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_3.wp?detail=y&tabait=y&tab=a&ait=AIT32555&aia=AIA32859.

¹²⁶⁶ Pour le texte intégral de la loi : <http://www.altalex.com/index.php?idnot=41744>.

¹²⁶⁷ Pour le texte intégral de la loi : <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1978-08-01:436>.

¹²⁶⁸ Maria Paola CASTIGLIONI, Gianpiero DALLA ZUANNA, « Analyse des séparations légales par promotion de mariages en Italie », I.N.E.D. *Population*, 2008, n° 1, vol. 63, p. 177.

Nous précisons que les auteurs se réfèrent à la loi n° 74¹²⁶⁹, approuvée le 6 mars 1987.

Les évolutions de la législation relative au divorce nous permettent de mieux comprendre comment l'ensemble de transformations vécues par l'Italie a certainement contribué à changer le statut de la famille italienne et, comme Anna Maria De Cesaris l'a observé, à affaiblir le familialisme patriarcal traditionnel en passant ainsi d'un modèle vertical et autoritaire, caractérisé par un « père-mari-patron¹²⁷⁰ », à un modèle plus démocratique et intime.

Or le cinéma a enregistré et interprété ces changements et, afin de mieux comprendre la portée de telles représentations, nous nous proposons de prendre en considération les informations publiées par l'ISTAT (l'Institut national italien de statistique) qui recueille, entre autres, des données sur chaque décision judiciaire de séparation en Italie. Ainsi, dans son rapport concernant l'année 2011¹²⁷¹, les séparations se sont élevées à 88 797 alors que les divorces ont été 53 806. Le choix des conjoints en cas de séparation ou de divorce se dirige principalement vers la séparation consensuelle et non celle judiciaire (qui intervient, au contraire, lorsque les époux ne sont pas d'accord sur les conditions de la séparation, soit sur la garde des enfants soit sur les aspects financiers). L'institut confirme une tendance croissante à l'instabilité du mariage et nous informe que, lorsque, en 1995, le rapport enregistrait environ 158 séparations et 80 divorces sur un échantillon de 1000 mariages, en 2011, nous sommes passés respectivement à 311 et 182 sur le même échantillon.

Un tel phénomène touchant les familles englobe également les mariages contractés entre un citoyen italien (par naissance) et un étranger (ou italien par acquisition de nationalité). Ces derniers ont représenté, en 2011, 8 % de toutes les séparations (7 144), en tenant compte de la baisse des mariages relevée lors de l'année 2009, après l'approbation de la loi n° 94/2009¹²⁷², successivement modifiée, qui imposait au sujet étranger de fournir un

¹²⁶⁹ Pour le texte intégral de la loi : <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1987-03-06;74!vig=2013-06-03>.

¹²⁷⁰ Anna Maria DE CESARIS (Dir.), *La gestione della crisi familiare. Separazione e divorzi nell'Italia contemporanea*, chapitre « Evoluzione storica del “modello” familiare », Milan : Franco Angeli, 2012, p. 14.

¹²⁷¹ Rapport ISTAT relatif à l'année 2011 et publié le 27 mai 2013. Lien : <http://www.istat.it/it/archivio/91133>.

¹²⁷² Pour le texte intégral de la loi : <http://www.parlamento.it/parlam/leggi/09094l.htm>.

document attestant la conformité de son permis de séjour, ce qui représentait pour elle/lui un significatif élément dissuasif dans le choix de se marier.

Un aspect ultérieur utile à l'étude des films de notre corpus est constitué par les effets des séparations et des divorces sur les dynamiques internes à la famille, notamment en ce qui concerne le rapport parents-enfants. Après l'entrée en vigueur de la loi n° 54/2006¹²⁷³, les parents divorcés sont titulaires ensemble de l'autorité parentale, alors que précédemment elle ne correspondait qu'au seul parent chargé de la garde du mineur. En effet, en 2005, les enfants ont été confiés à la mère dans 80,7 % des cas de séparation et dans 82,7 % des cas de divorces (avec des pourcentages plus élevés dans le Sud d'Italie), alors qu'après l'approbation de la loi, la garde exclusive confiée à la mère a été fortement réduite en faveur de la garde alternée, qui s'est élevée à 90,3 % en cas de séparation et à 75,6 % en cas de divorce, en 2011.

L'élément novateur introduit par la loi n° 54 consiste en la modification de l'article 155 du code civil italien reconnaissant l'importance des deux parents en ce qui concerne les soins apportés aux enfants, l'éducation transmise et l'instruction, comme l'analyse Agnès Martial : « l'évolution récente des modes de régulation juridique de l'après-rupture valorise ainsi de manière croissante, à travers la notion de coparentalité, la reconnaissance de la dimension quotidienne de la paternité¹²⁷⁴ ».

En Italie, plusieurs initiatives se sont développées dans le but de récupérer et, en quelque sorte, préserver et réhabiliter la paternité au sein de la cellule familiale et, dans une perspective plus large, au sein de la société. Nous pouvons évoquer l'exemple de la *Casa dei papà*¹²⁷⁵, un foyer conçu pour aider les pères séparés ou divorcés en difficulté économique, ou encore celui de l'*Associazione Padri Separati* (Association Pères Séparés dont le sigle est APS), fondée en 1991 à Bologne et ayant pour objectif, entre autres, de faire connaître aux pères leurs droits et de les soutenir.

Comme nous le rappellent Francesca Zajczyk et Elisabetta Ruspini¹²⁷⁶, la littérature sur le *child care* se diffuse progressivement en Europe en traçant ainsi une image de la figure paternelle moins autoritaire qu'avant et plus active dans le déroulement des activités de

¹²⁷³ Pour le texte intégral de la loi : <http://www.camera.it/parlam/leggi/06054l.htm>.

¹²⁷⁴ Agnès MARTIAL, « L'après-divorce », CNAF, *Informations sociales*, vol. 2, n° 176, 2013, p. 40.

¹²⁷⁵ http://www.comune.roma.it/wps/portal/pcr?ippagecode=casa_dei_papa.wp

¹²⁷⁶ Francesca ZAJCZYK, Elisabetta RUSPINI, *Nuovi padri*, Milano : Baldini Castoldi Dalai, 2008, p. 58.

soins quotidiens apportés aux enfants. Bien que l'Italie commence à bâtir cette nouvelle conception de la paternité fondée sur la collaboration entre les parents et sur une subjectivité retrouvée du père, dans le rapport ISTAT¹²⁷⁷ de l'année 2012, « *Uso del tempo e ruoli di genere. Tra lavoro e famiglia nel ciclo di vita* » (« Utilisation du temps et rôle des genres. Entre travail et famille dans le cycle de vie »), il s'avère que, malgré quelques améliorations, la division du travail entre homme et femme au sein des foyers italiens demeure encore assez déséquilibrée puisque la plupart des tâches ménagères sont généralement assurées par les femmes (cuisine, vaisselle, ménage, lessive, repassage), tandis que les pères sont plutôt occupés dans des activités externes à l'espace de la maison (bricolage, jardinage, animaux). Enfin, certaines tâches demeurent neutres (les courses, par exemple), car l'étude a relevé dans leur accomplissement le même type d'engagement de la part des hommes et des femmes. De plus, le rapport nous informe du fait que cette distinction de genre s'applique également aux enfants, lesquels contribuent à l'entretien de la maison de manière différente en fonction de leur sexe.

Si, comme l'écrit Agnès Martial, « divorces et séparations créent [...] des situations nouvelles, offrant un lieu d'analyse fécond pour l'étude de l'évolution des conceptions de la paternité¹²⁷⁸ », nous pouvons affirmer que la situation italienne est animée par deux tendances opposées, l'une vouée au maintien de la tradition (caractère autoritaire du père et division genrée des tâches domestiques) et l'autre orientée vers une nouvelle paternité, moins institutionnalisée et en relation au passé, mais plus attentive à la dimension relationnelle et affective, notamment dans le rapport avec l'enfant.

Dans cette perspective, le cinéma italien contemporain constitue un matériau extrêmement significatif car il nous offre une intéressante mise en scène de la vie familiale, en opérant une transformation inédite de l'image du père au sein d'une culture qui a été constamment imprégnée par des valeurs masculines dominantes, voire souvent machistes.

Le caractère novateur des films italiens contemporains réside principalement dans la volonté de la part des réalisateurs de s'émanciper d'une figure paternelle autoritaire et dans l'exigence, au contraire, de dévoiler aux spectateurs les fragilités du père, souvent confronté à des situations pénibles, voire désespérées.

¹²⁷⁷ Rapport ISTAT relatif à l'année 2012 et publié le 5 juillet 2012. Lien : http://www3.istat.it/dati/catalogo/20120705_00/Arg_12_43_Uso_del_tempo_e_ruoli_di_genere.pdf.

¹²⁷⁸ Agnès MARTIAL, « L'après-divorce », CNAF, *Informations sociales*, vol. 2, n° 176, 2013, p. 36.

La construction cinématographique de l'identité paternelle

L'un des aspects les plus inédits des figures paternelles dans les films italiens contemporains est certainement la récurrence de séquences dans lesquelles ces derniers sont aux prises avec des tâches généralement dédiées aux femmes.

Cette donnée considérée individuellement nous inciterait à penser que le cinéma souhaite réhabiliter la figure du père en lui attribuant un ensemble d'activités qui ne lui appartiennent pas (lessive, vaisselle, cuisine, repassage, etc.) et, pourtant, nous devons considérer un élément diégétique récurrent dans les films, car seize œuvres¹²⁷⁹ de notre corpus racontent l'histoire de pères qui s'occupent seuls de leurs enfants, situation qui se justifie par trois raisons principales qui sont la mort, l'abandon ou la séparation/divorce de leur compagne.

Parmi les films qui montrent des pères veufs, nous évoquons à titre d'exemple *Buongiorno papà*¹²⁸⁰, *Caos calmo*¹²⁸¹, *La nostra vita*¹²⁸², *Le chiavi di casa*¹²⁸³, *Solo un padre*¹²⁸⁴ et *Tu devi essere il lupo*¹²⁸⁵, tandis que les films les plus représentatifs à propos de l'abandon du foyer de la part des femmes sont *Alza la testa*¹²⁸⁶ et *Anche libero va bene*¹²⁸⁷. Enfin, les œuvres les plus significatives centrées autour d'une séparation légale sont *Gli equilibristi*¹²⁸⁸ et *Sarò sempre tuo padre*¹²⁸⁹.

¹²⁷⁹ *Alza la testa* d'Alessandro ANGELINI (Italie, 2009) ; *Anche libero va bene* de Kim ROSSI STUART (Italie, 2006) ; *Buongiorno papà* d'Edoardo LEO (Italie, 2013) ; *Caos calmo* d'Antonello GRIMALDI (Italie/Royaume Uni, 2007) ; *Come Dio comanda* de Gabriele SALVATORES (Italie, 2008) ; *Gli equilibristi* d'Ivano DE MATTEO (Italie/France, 2012) ; *Il papà di Giovanna* de Pupi AVATI (Italie, 2008) ; *La nostra vita* de Daniele LUCHETTI (Italie/France, 2009) ; *Le chiavi di casa* de Gianni AMELIO (Italie/Allemagne/France/Royaume-Uni/Norvège, 2004) ; *L'uomo fiammifero* de Marco CHIARINI (Italie, 2009) ; *Saimir* de Francesco MUNZI (Italie, 2004) ; *Sarò sempre tuo padre* de Lodovico GASPARINI (Italie, 2011) ; *Scialla ! (Stai sereno)* de Francesco BRUNI (Italie, 2011) ; *Solo un padre* de Luca LUCINI (Italie, 2008) ; *Tu devi essere il lupo* de Vittorio MORONI (Italie, 2005) ; *Un altro mondo* de Silvio MUCCINO (Italie, 2010).

¹²⁸⁰ D'Edoardo LEO (Italie, 2013).

¹²⁸¹ D'Antonello GRIMALDI (Italie, Royaume Uni, 2007).

¹²⁸² De Daniele LUCHETTI (Italie, France, 2009).

¹²⁸³ De Gianni AMELIO (Italie, Allemagne, France, Royaume Uni, Norvège, 2004).

¹²⁸⁴ De Luca LUCINI (Italie, 2008).

¹²⁸⁵ De Vittorio MORONI (Italie, 2005).

¹²⁸⁶ D'Alessandro ANGELINI (Italie, 2009).

¹²⁸⁷ De Kim ROSSI STUART (Italie, 2006).

¹²⁸⁸ D'Ivano DE MATTEO (Italie, France, 2012).

Dans ces trois catégories de films, nous découvrons que le père ne se charge pas de tâches supplémentaires au sein de la famille dans le but de réduire le travail de sa femme, mais qu'il y est contraint de par sa condition d'homme seul. En d'autres termes, nous assistons à une véritable migration de tâches typiquement féminines vers la figure du père, ne se produisant qu'en cas de situations exceptionnelles, voire en raison de l'absence de la mère.

Une séquence du film *Alza la testa* d'Alessandro Angelini est particulièrement éloquentes à cet égard : le protagoniste Mero, abandonné par sa compagne, se trouve à l'entrée d'un supermarché où il est rejoint par celle-ci, qui lui exprime le désir de revoir leur fils, Lorenzo. Dans le court dialogue qui suit, elle lui fait une blague à propos du lieu de leur rencontre : « Sympa cet endroit pour un rendez-vous », à laquelle il répond : « Je ne sais pas s'il est sympa, mais je dois faire les courses. Je ne sais pas si tu vois ce que ça veut dire "faire les courses" : pain, pâtes, café... ». Ainsi, le film opère une véritable opposition : si l'abandon de la part de la mère oblige le père à s'investir dans des tâches inédites, il le légitime également à lui reprocher les effets que son absence a provoqués.

Un autre exemple significatif de cet aspect se trouve dans *Anche libero va bene* de Kim Rossi Stuart, quand Stefania (la mère) décide de retourner à la maison, après avoir quitté à maintes reprises son mari et ses deux enfants. Afin de convaincre son fils cadet des avantages que son retour comporterait, elle lui expose tout ce qu'elle pourrait faire pour lui : « Voudrais-tu que maman s'occupe de toi, qu'elle te réveille le matin, qu'elle prépare ton petit-déjeuner, qu'elle t'amène à l'école ? », dit-elle à son fils cadet. Cela laisse entendre que le retour de la figure maternelle permettrait de restaurer l'ordre des choses et, par conséquent, de rétablir la division classique, mais tout de même déséquilibrée, des rôles au sein du groupe familial.

D'un point de vue cinématographique, l'accomplissement de ces tâches par les pères ainsi que leur caractère routinier sont explicités dans certains films par des séquences musicales dans lesquelles les cinéastes condensent les gestes quotidiens des hommes et montrent leur répétition au fil du temps, cette astuce diégétique étant présente dans *Solo un padre*¹²⁸⁹, *Un altro mondo*¹²⁹¹ et *Scialla*¹²⁹².

¹²⁸⁹ De Lodovico GASPARINI (Italie, 2011). Film réalisé pour la télévision en deux épisodes, diffusé les 29 et 30 novembre 2011 sur la chaîne nationale RAI 1.

¹²⁹⁰ De Luca LUCINI (Italie, 2008).

¹²⁹¹ De Silvio MUCCINO (Italie, 2010).

¹²⁹² De Francesco BRUNI (Italie, 2011).

Une telle palette d'activités inclut également les soins apportés aux enfants lorsqu'ils sont atteints d'une maladie : dans trois films, *Il papà di Giovanna*¹²⁹³, *Le chiavi di casa*¹²⁹⁴ et *Il padre e lo straniero*¹²⁹⁵, les pères sont confrontés aux handicaps de leurs enfants et doivent apprendre à les soigner et, plus banalement, à se familiariser avec leur corps. Dans les deux derniers films cités, le rapport du père au corps malade du fils est problématique car il doit être appris, tandis que la mère est présentée comme un sujet muni d'un instinct naturel lui permettant d'accepter l'enfant sans aucune hésitation.

Ce caractère prédéterminé de la maternité (contrairement à la paternité) est évoqué dans *Il padre e lo straniero* de Ricky Tognazzi par le biais de l'enchaînement de plusieurs scènes où la mère prend une douche avec le petit Giacomo dans ses bras, en une sorte de déclinaison cinématographique de *La pietà*, alors que le parcours psychique du père (joué par Alessandro Gassman) est plus travaillé avant qu'il ne parvienne à remplacer sa femme dans le rituel du bain avec son fils, renversant ainsi la *Pietà*.

De manière équivalente, dans *Le chiavi di casa*¹²⁹⁶, Gianni, incarné par Kim Rossi Stuart, est le père d'un adolescent handicapé, Paolo, qu'il a abandonné à la naissance, alors que la mère est décédée après l'accouchement. Dans l'hôpital où son fils se fait soigner, Gianni rencontre une femme, Nicole (interprétée par Charlotte Rampling), elle aussi mère d'une fille gravement malade, qui lui dit : « Quand les enfants sont ainsi, les pères s'enfuient », en mettant encore une fois l'accent sur la dimension prédéterminée de l'instinct maternel contrairement à celui du père.

Cette réflexion nous renvoie à la problématique concernant l'image de la maternité que le cinéma italien a diffusée au fil des années : en effet, les œuvres qui mettent en discussion le caractère prédéterminé de la maternité – en montrant les difficultés que de nombreuses femmes peuvent rencontrer dans l'acceptation des changements impliqués par la grossesse et l'accouchement - sont très rares.

Les exemples les plus intéressants concernant la maternité refusée sont *Maternity Blues*¹²⁹⁷ de Fabrizio Cattani autour de l'histoire de quatre femmes enfermées dans un hôpital psychiatrique judiciaire car elles ont tué leurs enfants (après une dépression postnatale) et

¹²⁹³ De Pupi AVATI (Italie, 2008).

¹²⁹⁴ De Gianni AMELIO (Italie, Allemagne, France, Royaume Uni, Norvège, 2004).

¹²⁹⁵ De Ricky TOGNAZZI (Italie 2010).

¹²⁹⁶ De Gianni AMELIO (Italie, Allemagne, France, Royaume Uni, Norvège, 2004).

¹²⁹⁷ De Fabrizio CATTANI (Italie, 2011).

*Tutto parla di te*¹²⁹⁸ d'Alina Marazzi, une cinéaste très attentive aux revendications collectives et individuelles des femmes (*Un'ora sola ti vorrei*¹²⁹⁹ et *Vogliamo anche le rose*¹³⁰⁰) qui, à l'issue du film, a promu un projet sur l'Internet, nommé *Tutto parla di voi*¹³⁰¹ (Tout parle de vous), adressé aux mères et, en particulier, à celles qui ont souffert de « *baby blues* » à la naissance de leur enfant. Conçu sous la forme d'un web-documentaire, le site vise à rassembler les témoignages (écrits, audiovisuels, photographiques) de ces femmes au sujet de leur grossesse et de la prise de conscience que la maternité a représenté pour elles, même si cela a constitué une expérience douloureuse, en essayant ainsi de promouvoir une sensibilisation culturelle autour d'un phénomène très répandu, mais souvent négligé.

Apprendre le métier de père

La paternité, contrairement à la maternité, est souvent montrée comme étant le résultat d'un apprentissage, de la transmission d'un savoir-faire. Cela est particulièrement évident quand les apprentis pères sont des hommes atteints du syndrome de Peter Pan et qui, malgré l'âge, restent de véritables adolescents dans l'esprit : ils sont très narcissiques et aiment aller en boîte de nuit (*Buongiorno papà*¹³⁰²), ils fument des joints (*Scialla !*¹³⁰³), ils se droguent et organisent des fêtes chez eux (*Un altro mondo*¹³⁰⁴).

L'arrivée de l'enfant fait basculer leur équilibre de vie, mais ils s'adaptent au-fur-et-à mesure à sa présence, selon un schéma diégétique assez constant : le protagoniste apprend l'existence de son fils ou de sa fille (devenu-e désormais un-e adolescent-e) ; au début, il affiche un total désintérêt jusqu'au moment où un événement crucial lui permet de comprendre combien, en réalité, elle/il est important(e) pour lui ; enfin, il essaie d'apprendre le métier de père, ce qui représente un élément souvent comique dans ces

¹²⁹⁸ (Italie, Suisse, 2012).

¹²⁹⁹ D'Alina MARAZZI (Italie, Suisse, 2002).

¹³⁰⁰ D'Alina MARAZZI (Italie, Suisse, Finlande, 2007).

¹³⁰¹ Le projet « *Tutto parla di voi* » est hébergé sur le site d'un journal national italien, *Il Fatto Quotidiano*, <http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it/>

¹³⁰² D'Edoardo LEO (Italie, 2013).

¹³⁰³ De Francesco BRUNI (Italie, 2011).

¹³⁰⁴ De Silvio MUCCINO (Italie, 2010).

comédies, car le père a souvent besoin de sa mère pour faire la lessive ou obtenir de l'argent.

De même l'idée que la paternité peut en quelque sorte être apprise et transmise est également explicitée par un autre motif très récurrent dans les films : la solidarité entre pères. Il ne s'agit pas ici de camaraderie, élément qui a toujours été très présent dans le cinéma italien (notamment dans les comédies) : l'amitié entre pères montrée par les films contemporains est plus délicate et intimiste et, donc, relativement inédite en tant que représentation d'une relation masculine au sein d'une culture ayant souvent véhiculé des valeurs machistes et où la proximité affective et physique entre deux hommes semble devoir être constamment protégée du spectre d'une présumée homosexualité, ou du moins d'une ambiguïté sexuelle de fond.

Dans *Il padre e lo straniero*¹³⁰⁵, cette réticence est annulée et les deux pères protagonistes du film, Diego et Walid, sont montrés ensemble dans des situations à l'apparence ambiguë : presque nus dans un sauna, ils se confient leurs secrets et leurs inquiétudes à propos de leurs enfants malades. La camaraderie est abandonnée dans ces films (même dans le registre de la comédie, comme dans *Questione di cuore*¹³⁰⁶ de Francesca Archibugi) au profit d'une relation plus fusionnelle, qui ne relève pas exactement de la fraternité de par son caractère très intimiste. Cette solidarité coïncide dans *Il padre e lo straniero* avec un véritable parcours initiatique pour le protagoniste qui, grâce à Walid, apprend à aimer son fils malgré sa maladie.

De manière équivalente, la transmission du savoir paternel s'opère dans *Questione di cuore* par le biais du protagoniste Angelo (joué par Kim Rossi Stuart) qui, étant conscient qu'il ne lui reste plus longtemps à vivre, enseigne à Alberto (interprété par Antonio Albanese), un scénariste connu à l'hôpital et devenu son ami, à prendre soin de sa famille en l'invitant durant les vacances avec sa femme et ses enfants dans le but de lui laisser enfin prendre sa place.

Qu'il s'agisse d'un enseignement mystique comme dans *Il padre e lo straniero* ou plutôt pragmatique comme dans *Questione di cuore*, la paternité acquise et transmise est sûrement l'un des thèmes les plus intéressants qui émerge de l'étude de notre corpus.

¹³⁰⁵ De Ricky TOGNAZZI (Italie 2010).

¹³⁰⁶ De Francesca ARCHIBUGI (Italie, 2009).

Les films mettent également l'accent sur la solidarité entre les hommes sur le plan social et institutionnel en évoquant l'existence de la *Casa dei papà*, qui essaie de fournir assistance aux pères séparés en leur versant une pension, en fonction de leurs revenus, ou en les hébergeant pour une durée limitée dans ses locaux.

Giulio, le protagoniste de *Gli equilibristi*¹³⁰⁷ d'Ivano De Matteo sollicite une place au sein de ce foyer, mais sa condition économique ne lui permet pas, malgré les difficultés, d'obtenir cette aide, la réplique d'un autre père divorcé rencontré dans cette même occasion étant emblématique : « Le divorce, c'est pour les riches. Nous ne pouvons pas nous le permettre ». Le film essaie alors de s'interroger sur les contradictions et les difficultés que les séparations entraînent.

Dans *Sarò sempre tuo padre*¹³⁰⁸, le protagoniste Antonio, séparé de sa femme, est accueilli au sein de la *Casa dei papà* où il rencontre d'autres hommes dans sa condition : les espaces communs de la résidence, comme la cuisine par exemple, deviennent alors de véritables lieux d'échange et de débat sur ce que c'est qu'être père. La paternité est donc interrogée et évaluée par les pères eux-mêmes afin d'éviter les erreurs du passé.

Les réflexions précédentes ne doivent pas nous tromper quant aux aspects novateurs des figures paternelles, puisque persistent dans les films des représentations d'espaces et activités qui ont toujours été propres aux pères et qui semblent constituer les résidus de leur autorité despotique au sein du noyau familial. À ce sujet, il est frappant de voir comment le sport est souvent utilisé comme métaphore du rapport entre père et enfants, en remplaçant les conflits agressifs des époques passées par une sorte de violence domestiquée.

Les exemples sont nombreux : à titre d'exemple, dans *Alza la testa*¹³⁰⁹, c'est la boxe, qui est transmise par le père, ancien boxeur, à son fils ; dans *Non ti muovere*¹³¹⁰, le judo est imposé par le père à sa fille adolescente, qui se rebelle et lui rappelle en larmes « Je suis une fille! Je suis une fille ! », en lui signalant ainsi le genre masculin du sport qu'elle est obligée de pratiquer ; dans *Anche libero va bene*¹³¹¹, le petit Tommy aimerait jouer au

¹³⁰⁷ D'Ivano DE MATTEO (Italie, France, 2012).

¹³⁰⁸ De Lodovico GASPARINI (Italie, 2011). Film réalisé pour la télévision en deux épisodes diffusé le 29 et 30 novembre 2011 sur la chaîne nationale RAI 1.

¹³⁰⁹ D'Alessandro ANGELINI (Italie, 2009).

¹³¹⁰ De Sergio CASTELLITTO (Italie, Espagne, Royaume Uni, 2004).

¹³¹¹ De Kim ROSSI STUART (Italie, 2006).

football, mais son père préfère qu'il fasse de la natation et il insiste pour qu'il réussisse lors des compétitions.

Le sport offre des éléments intéressants quant à l'évolution du lien paternel avec sa progéniture : en étant perçu comme imposé, il est refusé par l'enfant ainsi que l'autorité paternelle qui en est à l'origine. Dans les trois films mentionnés, la compétition sportive est cruciale d'un point de vue diégétique, d'autant plus qu'elle est attendue avec beaucoup d'espoir par le personnage du père. À cet égard, deux séquences sont presque identiques dans *Alza la testa*¹³¹² et *Anche libero va bene*¹³¹³, lorsque les pères préparent avec soin le petit-déjeuner de leurs enfants, le matin de l'épreuve. Ce moment de tendresse paternelle contraste avec l'agressivité qui caractérise généralement leurs échanges verbaux.

Conçu au départ comme imposé et surinvesti affectivement par le père aux dépens de l'enfant, le sport est finalement retourné contre la figure paternelle, les enfants décidant délibérément d'abandonner la compétition ou de se laisser vaincre par leurs adversaires sous le regard incrédule du père.

L'ensemble du corpus affiche - selon des intensités différentes - le conflit intérieur des pères à propos de l'exercice de leur autorité : en effet, il arrive toujours un moment dans la diégèse où ces derniers sont confrontés au choix de la modulation de leur pouvoir et de la sévérité vis à vis des enfants. Une séquence de *Scialla !*¹³¹⁴ est à cet égard éloquente, car le protagoniste Bruno se fait réprimander par l'enseignante de son fils : « Vous, les parents d'aujourd'hui, vous ne savez pas dire "Non", vous préférez faire les amis de vos enfants... mais c'est trop simple ! ». De manière équivalente, dans *Buongiorno papà*¹³¹⁵, l'adolescente Layla défie son père (connu trois mois après la mort de sa mère) en lui criant « Vas-y, mets-moi une baffe ! », consciente du fait qu'il n'en serait pas capable. Paradoxalement, la gifle est demandée en tant que preuve de l'existence d'une quelconque autorité du père, absent jusqu'à ce moment.

Or, les films contemporains véhiculent encore des motifs classiques relatifs à la figure du père et le sport pourrait être interprété comme une version canalisée de la rivalité entre père et enfants.

¹³¹² D'Alessandro ANGELINI (Italie, 2009).

¹³¹³ De Kim ROSSI STUART (Italie, 2006).

¹³¹⁴ De Francesco BRUNI (Italie, 2011).

¹³¹⁵ D'Edoardo LEO (Italie, 2013).

Au même degré que le sport, la voiture revient à maintes reprises dans les films et, malgré son statut apparemment anodin, elle définit l'univers du père, son territoire d'action, en contraste avec l'espace de la maison qui est propre à la mère, au point qu'elle représente le motif central du film *Gli equilibristi*¹³¹⁶. Confiée au père de famille à la suite d'une séparation juridique alors que la maison est laissée à la mère et aux enfants, elle finit par devenir un véritable refuge pour Giulio, n'ayant désormais plus d'argent pour se payer une chambre d'hôtel.

La voiture constitue un bon expédient pour montrer la solitude et le désespoir des pères (notamment de ceux qui ont divorcé et n'ont plus les moyens de vivre dans une maison) puisqu'elle permet d'isoler physiquement et métaphoriquement l'individu, non seulement de sa famille, mais de la société qui l'entoure et qui ignore sa souffrance.

Dans *Sarò sempre tuo padre*¹³¹⁷, le protagoniste Antonio, présenté au départ comme un brillant vendeur automobile, est obligé de par sa situation de dormir dans sa voiture jusqu'au moment où il partagera une roulotte avec un autre père divorcé.

*

* *

La solitude et l'isolement sont les thèmes centraux qui émergent de notre analyse et méritent d'être étudiés dans toutes leurs déclinaisons, car ils constituent souvent un expédient diégétique essentiel pour faire émerger certaines qualités inédites des pères contemporains. En effet, il paraît indispensable pour le cinéma italien actuel de provoquer la disparition des figures féminines, notamment des mères, afin de faire émerger la dimension affective, voire fragile, des hommes.

Dans une perspective historique, si les femmes-mères ont souvent éclipsé les pères d'un point de vue cinématographique, les cinéastes (des hommes essentiellement, exception faite des trois réalisatrices mentionnées) décident de sacrifier les personnages féminins, parfois de les dégrader, pour que les hommes puissent afficher et problématiser la notion

¹³¹⁶ D'Ivano DE MATTEO (Italie, France, 2012).

¹³¹⁷ De Lodovico GASPARINI (Italie, 2011). Film réalisé pour la télévision en deux épisodes, diffusé le 29 et 30 novembre 2011 sur la chaîne nationale RAI 1.

de paternité. Le cas de *Alza la testa*¹³¹⁸ est assez emblématique, puisque tous les personnages principaux sont des hommes, sauf la femme de Mero qui ne fait qu'une brève apparition et un transsexuel ayant reçu le cœur de Lorenzo, fils de Mero, grâce au don d'organes autorisé par ce dernier.

Il est également intéressant de signaler que souvent les mères sont des femmes étrangères mariées avec des Italiens, et qu'elles véhiculent généralement un idéal négatif de maternité, car elles abandonnent la famille afin de poursuivre leur projet. C'est le cas de la femme de Mero dans *Alza la testa*, qui décide de retourner en Albanie, ou d'Emma, protagoniste de *Io sono l'amore*¹³¹⁹ de Luca Guadagnino qui tombe amoureuse d'un jeune homme et quitte sa maison pour vivre son histoire d'amour avec lui, en laissant son mari et ses enfants.

Et pour étayer cette réflexion, nous pouvons citer le cas de *Maternity Blues*¹³²⁰ où deux des quatre protagonistes sont des actrices étrangères (Monica Elena Bîrlădeanu et Andrea Osvárt) interprétant des femmes immigrées responsables du meurtre de leurs enfants respectifs.

Quant à la solitude et à l'isolement, ils représentent un appui pour dénoncer les contradictions et les difficultés entraînées par les séparations/divorces pour les pères, permettant de signaler certaines lacunes du droit italien. Cet intérêt pour les hommes est parfois explicité dans les films au détriment d'un approfondissement du malaise des personnages féminins.

Or, nous ne considérons pas que les pères qui émergent des films italiens contemporains soient réellement fondateurs d'une nouvelle image cinématographique de la paternité : en effet, nous retrouvons très souvent des figures paternelles très classiques, tout simplement greffées sur un tissu diégétique actuel. Pourtant est significatif l'effort de certains cinéastes de s'attarder sur la figure du père et de commencer à en dévoiler des aspects inédits et fragiles.

En réalité, l'ensemble de films constituant notre corpus représente le résultat d'une phase de transition traversée par le cinéma italien où semblent coexister encore deux modèles

¹³¹⁸ D'Alessandro ANGELINI (Italie, 2009).

¹³¹⁹ De Luca GUADAGNINO (Italie, 2009).

¹³²⁰ De Fabrizio CATTANI (Italie, 2011).

culturels et sociaux de pères, lesquels affichent le besoin de tuer les mères, selon un processus œdipien inversé, afin d'affirmer leur existence.

L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar

Aurélie NOUREAU
Docteur en droit public

Chargée de cours à l'Université de La Rochelle

En 2006, un couple de lesbiennes transsexuelles qui venait de se marier en Espagne, déclarait dans *El País* : « Nous sommes juste une autre sorte de famille !¹³²¹ » Cette déclaration qui, à première vue, aurait pu apparaître provocatrice, voire outrancière au regard de convictions plutôt traditionnalistes, n'en demeure pas moins le reflet d'une réalité sociétale désormais possible depuis que l'État espagnol a légalisé le mariage homosexuel en 2005¹³²² et permet ainsi aux personnes de même sexe de fonder une famille comme les autres.

Cette mutation du modèle familial espagnol ne s'est, bien entendu, pas déroulée sans heurt. Les résistances de l'Église catholique, très puissante dans cet État ibérique ont été nombreuses, mais ne parviendront pas à enrayer le vaste mouvement de réformes entrepris par l'Espagne à partir de l'effondrement du franquisme¹³²³. La vie des espagnols en sera dès lors considérablement bouleversée. Leur soif de liberté, d'idéal démocratique et leur volonté de déconstruire une société espagnole devenue archaïque, les a poussés à rejeter avec force toutes les normes et valeurs qui leur avaient été longtemps imposées, souvent

¹³²¹ José Ignacio PICHARDO GALÁN, « Espagne. Le mariage homosexuel au pays de la famille », *El País*, 4 Décembre 2006, cité par Virginie DESCOUTURES, *Mariages et homosexualités dans le monde*, éd. Autrement, 2008, coll. « Mutations », p. 62-71 (p. 67).

¹³²² Loi n° 13/2005 du 1^{er} juillet 2005. L'Espagne est le troisième État européen à avoir légalisé le mariage entre personnes de même sexe après les Pays Bas en 2001 et la Belgique en 2003.

¹³²³ La fin du franquisme, marquée par la mort de Franco en 1975, a laissé place à une période dite de « transition démocratique ». L'ensemble de la société espagnole aspirait alors à la mise en place d'une démocratie qui représentait à l'époque un défi tant politique, qu'économique et institutionnel. Voir Danielle ROZENBERG, « Le « pacte d'oubli » de la transition démocratique en Espagne. Retours sur un choix politique controversé », *Politix*, 2006/2 n° 74, p. 173-188. Les historiens situent traditionnellement cette période entre 1976 et 1982. Voir Benoît PELLISTRANDI, « L'Espagne face à elle-même », in *Démocratie et question nationale, Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/2 n° 74, p. 57-71 (p. 57-58).

avec une grande violence institutionnelle et avec la complicité de l'Église catholique¹³²⁴. En effet, le régime autoritaire disposait d'un allié de poids avec une Église catholique contrôlant l'intimité des familles et encadrant tous leurs comportements¹³²⁵. Elle apparaissait à bien des égards plus autoritaire que le pouvoir lui-même¹³²⁶.

Par conséquent, les espagnols rejetèrent en masse ces normes et interdits, vestiges de l'Espagne de Franco expliquant sans doute l'extrême rapidité de l'État espagnol à mettre en place un nouveau régime doté d'institutions désormais démocratiques¹³²⁷.

Et s'il est un réalisateur qui peut témoigner des mutations fulgurantes de la société espagnole, c'est bien Pedro Almodovar, le trublion du cinéma espagnol, l'icône de la *Movida*¹³²⁸, qui nous transporte à travers chacun de ses films, dans un univers parfois

¹³²⁴ Sur la collaboration du régime franquiste avec l'Église, voir Juan J. LINZ, « Religión y política en España » in Rafael DIAZ SALAZAR et Salvador GINER (dir.), *Religión y sociedad en España*, Madrid, CIS, 1993, p. 1-50.

¹³²⁵ Un Concordat fut signé entre le Saint-Siège et le régime franquiste, le 27 août 1953 dans lequel son article premier rappelle « La religion catholique, apostolique et romaine continue à être la seule religion de la Nation espagnole. Elle jouit des droits et des prérogatives qui lui correspondent, conformément à la Loi divine et au Droit canon », voir Danielle ROZENBERG, « Espagne, l'invention de la laïcité », *Société contemporaine*, 2000, n° 37, p. 35-51 (p. 39-41).

¹³²⁶ Voir Alain TOURAINE, « Y a-t-il un modèle espagnol ? », *Pouvoirs*, 2008/1 n° 124, p. 145-156 (p.147).

¹³²⁷ Pour comprendre les changements socioculturels opérés en Espagne, il faut considérer les quinze dernières années précédant la mort de Franco. À partir des années 1960, la dictature est entrée en crise. Et si la mort de Franco en 1975 symbolise la fin du régime de dictature, c'est à partir de 1973, année de l'assassinat du Président du gouvernement Luís Carrero Blanco, à 1978, année du référendum constitutionnel qui consacre le retour de la Monarchie et la construction d'un État résolument démocratique, que l'Espagne a connu l'apogée du changement social et culturel le plus important. Voir Julia SANTOS, « Postfranquisme ou société démocratique. Retour sur une interprétation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/2, n° 74, p. 5-12.

¹³²⁸ La *Movida* est un mouvement artistique et culturel urbain, d'inspiration *Punk*, qui s'est développé durant la période de transition démocratique dans les grandes villes espagnoles, jusqu'au début des années 80. En prônant la lutte contre tous les interdits, la *Movida* a considérablement influencé et modelé la jeunesse espagnole, accélérant ainsi le processus de démocratisation d'une Espagne meurtrie par les dures années de la dictature. À Madrid, la *Movida* est incarnée dans des figures de la musique et du cinéma ; Almodovar apparaissant alors comme le plus connu, surtout en dehors de l'Espagne. Voir « Ciné-malaise », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2006/3, n° 65, p. 104-108 (p. 106) à propos du film *Volver* de Pedro ALMODOVAR (Espagne, 2006). Voir également Jean-Paul AUBERT, « Le cinéma de

outrancier, souvent kitsch, et toujours iconoclaste, où des personnages de travestis, de transsexuels, d'homosexuels, de marginaux, aux mœurs totalement libérées, attestent aussi de relations familiales souvent compliquées.

Pourtant, en dépit de ces excès, le cinéma d'Almodovar apporte à chaque fois, un éclairage contemporain sur la société espagnole et des mutations qui s'y sont opérées. À travers des histoires absolument invraisemblables, le réalisateur nous invite à pénétrer la vie de personnages où tant la morale que la légalité de leurs actions et comportements sont éclipsés, voire totalement escamotés. Les relations familiales qui se nouent dans les familles « almodovariennes » rendent alors compte d'une image subvertie de la famille traditionnelle espagnole. Tantôt de manière détournée où Pedro Almodovar évoque en filigrane, des relations peu catholiques avec des pères qui ont des relations sexuelles aussi bien avec leur fille¹³²⁹, qu'avec leur fils¹³³⁰. Tantôt de manière plus directe, en prenant à rebours une à une, les valeurs traditionnellement véhiculées par la famille lors d'une comédie noire sur le sujet, *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto*¹³³¹ ?

Pedro Almodovar le clame : « La famille normale ne me satisfait pas !¹³³² » Il nous propose alors des familles toutes plus étranges les unes que les autres – et donc plus satisfaisantes -, sans jamais pour autant tomber dans la caricature. Les familles, les personnages qui inspirent le cinéaste sont souvent des personnes bien réelles, inscrites dans un présent dont Almodovar aime à se nourrir pour en fabriquer des films. Aussi, lorsqu'il évoque son film *Todo sobre mi madre*¹³³³, il rappelle que « Les scènes les plus

l'Espagne démocratique. Les images du consensus », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/2, n° 74, p. 141-151.

¹³²⁹ Pedro ALMODOVAR, *Laberinto de Pasiones/Le Labyrinthe des passions*, (Espagne, 1982) où une jeune fille entretient une relation incestueuse avec son père qui est persuadé qu'elle est sa femme et non sa fille. *Volver* (Espagne, 2006) où Raimunda, violée par son père, donnera naissance, après avoir quitté le foyer familial, à une petite fille, Paula, fruit de cette relation incestueuse.

¹³³⁰ Pedro ALMODOVAR, *La Ley del deseo/La Loi du désir* (Espagne, 1986) où Tina, transsexuelle, avoue à son frère Pablo, cinéaste homosexuel, la raison pour laquelle ils ont été séparés au moment du divorce de leurs parents. Leur mère avait surpris Tino (depuis devenu Tina) au lit avec leur père. Cette relation incestueuse était ici librement consentie entre le père et le jeune garçon.

¹³³¹ Pedro ALMODOVAR, *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto ?/Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça*, (Espagne, 1984).

¹³³² Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Cahiers du Cinéma, 2000, p. 91.

¹³³³ Pedro ALMODOVAR, *Todo sobre mi madre/Tout sur ma mère* (Espagne, 1999).

extravagantes sont toutes inspirées de la réalité, mais elles sont encore en-deçà de la réalité¹³³⁴. »

Nous nous proposons de mettre à nue ces familles insolites. Car si la réalité inspire Pedro Almodovar, c'est bien qu'il existe des éléments concrets, des données factuelles qui permettent au cinéaste d'usurper une histoire, de se l'approprier comme point de départ à chacune de ses œuvres cinématographiques.

Même s'il en exagère le trait, le fait est que la conception traditionnelle de la famille en Espagne (et ailleurs) a littéralement explosé. Il n'existe plus une seule possibilité de fonder une famille – à partir d'un homme et d'une femme -, mais bien plusieurs possibilités. La famille est devenue multiforme, que ce soit dans le cinéma de Pedro Almodovar où le cinéaste propose des voix inédites, voire extravagantes, ou dans la réalité, dans la mesure où le droit espagnol de la famille a suivi les évolutions rencontrées par la société.

En effet, l'Espagne conforte en quelque sorte les aspirations du cinéaste. L'effondrement du franquisme a ouvert la voie à un mouvement de réformes sans précédent. Le code civil espagnol est alors entièrement remanié, et notamment le droit de la famille complètement réécrit. C'est ainsi que le législateur espagnol a voté la loi du 7 juillet 1981 réintroduisant le divorce¹³³⁵. Suivra ensuite la loi du 5 juillet 1985, tout aussi importante tant d'un point de vue politique que sociologique, en dépénalisant l'avortement¹³³⁶. Lui succéderont

¹³³⁴ Frédéric STRAUSS, *op. cit.*, p. 158. Dans ce passage, Almodovar se remémore une histoire qui lui avait été rapportée et qui lui a inspiré le personnage de Lola. Il s'agit de l'histoire d'un homme venu à Paris pour se faire implanter des seins puis reparti à Barcelone pour tenir une buvette. Il interdisait à sa femme de porter des mini-jupes tandis que lui passait ses journées en bikinis.

¹³³⁵ Loi n° 30/1981 du 7 juillet 1981 portant réforme des dispositions du code civil relatives au mariage et fixant les procédures à suivre en cas de nullité, séparation et divorce (*B. O.* espagnol n° 172 du 20 juillet 1981). Voir Micheline VAN CAMELBEKE, « La loi espagnole autorisant le divorce a été adoptée », *Revue Internationale de droit comparé*, 1982, n° 1, p. 150-152. Préalablement à la loi sur le divorce, une autre loi (loi n° 11/1981 du 13 mai 1981) est intervenue pour réglementer le régime économique du mariage.

¹³³⁶ Loi n° 9/1985 du 5 juillet 1985 sur la dépénalisation de l'avortement (*B. O.* Espagne du 2 Aout 1985). À l'origine, cette loi, si elle apparaissait comme un progrès, énonçait des cas plutôt restrictifs : en cas de risque grave pour la santé physique et psychologique de la mère (pas de délai) ; en cas de viol (12 semaines) ; en cas de malformation de l'enfant (22 semaines). Il faudra 2 ans pour que la loi soit réellement applicable.

durant cette même période, les lois sur l'adoption en 1987¹³³⁷ et sur la procréation médicalement assistée en 1988¹³³⁸. Enfin, plus récemment, une seconde vague de réformes est venue consolider ces dispositifs, voire ouvrir d'autres perspectives, à commencer par la loi légalisant le mariage des personnes de même sexe en 2005¹³³⁹, puis la loi de 2007 sur le transsexualisme¹³⁴⁰ et la loi de 2010¹³⁴¹ libéralisant l'avortement.

Nous remarquons dès lors que la famille espagnole est devenue une organisation sociale et juridique traduisant une évolution, résultat des changements sociétaux vécus par le pays depuis sa sortie du franquisme. Et les films du cinéaste espagnol apportent un éclairage sur les mutations perpétrées. Ainsi, il convient de montrer comment le réalisateur déconstruit le concept traditionnel de famille afin de mettre en exergue des familles plus satisfaisantes et qui correspondent davantage (selon lui) aux réalités sociétales de l'Espagne. Si dans un premier temps, le réalisateur se contente à démontrer les subversions de cette famille traditionnelle, il nous propose par la suite d'autres possibilités de famille, d'autres variétés qui semblent coïncider avec celles désormais possibles et issues des dispositifs législatifs récemment adoptés par le législateur espagnol.

¹³³⁷ Loi n° 21/1987 du 11 novembre 1987 qui permet même à un célibataire d'adopter un enfant.

¹³³⁸ Loi n° 35/1988 du 21 novembre 1988 qui établit les conditions de filiation et d'accès aux informations. Implicitement, elle ouvre le droit aux femmes célibataires d'avoir un enfant.

¹³³⁹ Loi n° 13/2005 du 1^{er} juillet 2005 (*B. O. Espagne*, n° 157 du 2 juillet 2005). Voir Fabien CADET, « La réforme du droit de la famille espagnol par les lois du 1^{er} et du 8 juillet 2005 : entre évolution et révolution », *Droit de la Famille*, 2005, n° 12 ; Abraham BARRERO ORTEGA, « Le débat sur la légalisation du mariage homosexuel en Espagne », *Revue française de droit constitutionnel*, 2007/2, n° 70, p. 249-267 ; Rhita BOUSTA, « Réflexions autour de la loi espagnole autorisant le mariage et l'adoption aux couples homosexuels », *Revue française de droit constitutionnel*, 2008/1, n° 73, p. 199-210.

¹³⁴⁰ Loi n° 3/2007 du 15 mars 2007 sur l'identité sexuelle et le transsexualisme qui assouplit les conditions de rectification du genre sur les registres d'état civil. Voir « Loi du 15 mars 2007 relative à l'identité de genre », *Droit de la famille*, Paris, Lexis-Nexis, 2007, étude n° 45, note Marie LAMARCHE.

¹³⁴¹ Loi n° 2/2010 du 3 mars 2010 introduisant un délai de 14 semaines durant lesquelles un avortement peut être pratiqué sans justification et sans besoin d'une autorisation parentale pour les jeunes filles de 16 ans et 17 ans. Notons toutefois un projet de loi en cours, qui pourrait être adopté en octobre 2013 et qui reviendrait sur le dispositif de 1985 et mettrait ainsi à terre la réforme de 2010 :

<http://www.courrierinternational.com/article/2013/09/03/avortement-le-gouvernement-veut-un-retour-en-arriere>

Une conception subvertie de la famille traditionnelle espagnole dans l'univers Almodovar

Plus que dans tout autre pays de l'Union européenne, la famille en Espagne figure comme l'un des socles majeurs de la structure sociale qui interagit avec tous les autres acteurs institutionnels, l'État, l'Église et même les structures économiques¹³⁴². Dès lors, s'attaquer à la famille, ce serait comme remettre en cause les fondements même de l'État espagnol en s'attaquant à sa substance.

Pedro Almodovar prend alors un malin plaisir à déconstruire l'image traditionnelle de la famille espagnole. Car selon lui, « les relations familiales sont souvent dangereuses et peuvent même devenir presque psychotiques¹³⁴³ ». Le cinéaste met alors en scène des relations familiales torturées, où les rôles s'inversent parfois, comme dans *Tacones Lejanos* où Rebecca, qui est une femme immature se comporte comme un mari jaloux avec sa mère, la grande Becky del Paramo.

Avant de découvrir comment Almodovar pulvérise une à une les valeurs traditionnellement attachées au concept de famille à travers une comédie noire sur la famille, nous verrons que le cinéaste s'en prend tout d'abord à l'acte fondateur de la famille : le mariage.

Une conception dévoyée du mariage, acte fondateur de la famille traditionnelle espagnole

La famille traditionnelle espagnole repose sur des fondements séculaires, à savoir l'union d'un homme et d'une femme, dans un mariage nécessairement religieux. Ce modèle, imposé par le dogme catholique, a longtemps irrigué la société espagnole, même après la chute de la dictature.

En Espagne, le mariage est une institution à double titre, à laquelle les espagnols semblent très attachés. D'une part, en raison des pratiques catholiques qui participent à la

¹³⁴² Voir Alain TOURAINE, *op. cit.*

¹³⁴³ Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Cahiers du Cinéma, 2004, 223 p. (p.92).

célébration du mariage¹³⁴⁴. Le mariage serait ainsi sacralisé car il reçoit la bénédiction de l'Église et fonde la pierre angulaire de la famille. Le recueil des consentements des époux dans les saints sacrements du mariage confère à leur union un lien désormais indissoluble. Le mariage religieux est voulu comme unique et définitif, c'est-à-dire jusqu'à la mort, et ouvert à l'accueil des enfants. Sans ce sacrement, il n'y aurait point de Salut. Les époux qui n'auraient pas recueilli ce don de Dieu ne pourraient pas prétendre à « la grâce de renforcer et de perfectionner leur amour, d'affermir leur unité indissoluble et de se sanctifier dans leur vie familiale¹³⁴⁵. » D'autre part, d'un point de vue juridique, le mariage est devenu une institution constitutionnalisée, dans la mesure où il est inscrit au cœur même de la Constitution espagnole de 1978, à l'article 32 :

« L'homme et la femme ont le droit de contracter mariage dans la pleine égalité juridique.

La loi règle les formes du mariage, l'âge, la capacité pour le contracter, les droits et les devoirs des conjoints, les causes de séparation et de divorce et leurs effets. »

Désormais, les droits et devoirs des époux engagés dans la relation matrimoniale sont identiques, confirmant la reconnaissance de domaines de capacité semblables que ce soit au moment de la contraction du mariage, au cours de la relation matrimoniale ou au moment de sa dissolution - et notamment, en raison du divorce -. Le principe d'égalité juridique des époux, scellé dans le marbre constitutionnel, annonce le démantèlement de la société patriarcale jusqu'alors existante. En effet, l'article 32 en énonçant que désormais l'homme et la femme s'engagent dans une union dominée par le principe d'égalité, remet en cause le système matrimonial et familial espagnol traditionnel où l'homme dominait le modèle familial et où la femme lui était subordonnée. Cette égalité ouvre dès lors un champ d'application étendu puisqu'elle doit se traduire dans tous les actes de la vie courante du couple : la gestion du patrimoine de la famille, l'éducation des enfants, etc. Mais aussi, lors de la séparation des époux et de la dissolution du mariage où l'égalité

¹³⁴⁴ Même si l'Espagne s'est sécularisée, l'Église catholique continue d'exercer une grande influence. À ce sujet, Pedro Almodovar aime rappeler que les espagnols seraient davantage attachés aux rites et aux pratiques religieuses plutôt qu'au dogme lui-même. Il voit dans les pratiques religieuses des moments de rassemblements de personnes motivées non par la foi, mais plutôt par le plaisir de se retrouver ensemble et de partager des instants de joie et d'amour. Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 45-46.

¹³⁴⁵ Voir <http://www.eglise.catholique.fr/foi-et-vie-chretienne/la-celebration-de-la-foi/les-sept-sacrements/le-mariage/le-mariage.html>

devra être observée pour ne pas léser l'un des époux ou celui qui déciderait de rompre la relation matrimoniale. Soulignons que ce souci de préserver l'égalité juridique des époux dans la relation matrimoniale est un corollaire du principe d'égalité tel qu'il est garanti par l'article 14¹³⁴⁶ de la Constitution espagnole. Cette disposition établit ainsi une clause générale d'égalité que les pouvoirs publics auront à cœur de réaliser et de faire respecter de manière effective.

Ce changement des mentalités s'opère à la fin des années 70, coïncidant avec l'arrivée d'un jeune cinéaste autodidacte¹³⁴⁷, Pedro Almodovar qui, jusqu'en 1978, tournait des courts-métrages en super 8 dans les milieux *underground* de Madrid¹³⁴⁸. Ces œuvres mineures, imparfaites, annonçaient en fait la puissance de créativité et la capacité d'innovation du cinéaste. Brouillons nécessaires, ils lui permettront alors de se lancer dans

¹³⁴⁶ « Les Espagnols sont égaux devant la loi, sans aucune discrimination fondée sur la naissance, la race, le sexe, la religion, l'opinion ou sur toute autre situation ou circonstance personnelle ou sociale. » Voir J. VINTRÓ, « La protection des libertés », *Pouvoirs*, n° 124, 2008, p. 85-105.

¹³⁴⁷ Cet ancien employé de bureau de la Compagnie nationale de téléphone en Espagne – *la Telefónica* -, originaire de *La Mancha* et arrivé à Madrid à 18 ans après avoir quitté le foyer familial, n'était pas, *a priori*, prédestiné à une carrière de cinéaste dans la mesure où il n'avait suivi aucune formation, ni aucune école de cinéma. C'est un autodidacte, passionné et observateur, qui travaillait le jour à la *Telefónica*, et tournait des films en super 8 la nuit et les *week-end*. Entre 1974 et 1978, il réalise une douzaine de courts-métrages, dont la plupart ont disparu aujourd'hui. Il a également écrit des romans, des *scénarii* pour le théâtre, quelques brèves pour des quotidiens espagnols comme *El País* et fondé, au début des années 80, un groupe punk-rock parodique « *Almodovar y McNamara* », dont le complice, McNamara était plus connu, à l'époque comme la « reine » des nuits madrilènes, figure incontournable de la *Movida*. Voir Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Cahiers du Cinéma, 2007, 246 p.

¹³⁴⁸ *Salomé*, 1978, *Sexo va, sexo viene*, 1977, *Muerte en la carretera*, 1976, *Sea caritativo*, 1976, *Blancor*, 1976, Trailer de *Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1976, *La Caída de Sodoma*, 1975, *Homenaje*, 1975, *El Sueno, o la estrella*, 1975, *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, 1974, *Film politico*, 1974. La plupart de ces courts-métrages ont disparu. Pedro Almodovar aurait par ailleurs volontairement dissimulé ces productions préhistoriques. En 2008, le réalisateur a renoué avec le court-métrage, en proposant *La concejala antropofaga*, filmé pendant le tournage de *Los Abrazos Rotos/Étreintes brisées* (Espagne, 2009). Ce court-métrage, qualifié par la maison de production de Pedro Almodovar, *El Deseo*, de film « délirant, insolent et audacieux » est un clin d'œil au passé transgressif de l'auteur, dans la lignée de *Pepi Luci Bom y otras chicas del montón* ou encore de *Mujeres al borde de un ataque de nervios/Femmes au bord de la crise de nerfs*.

un projet cinématographique plus ambitieux¹³⁴⁹ : la réalisation de son premier long métrage exploité commercialement en Espagne, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton*¹³⁵⁰. Cette œuvre présente une structure éclatée, à la manière d'un patchwork¹³⁵¹, dans laquelle la narration résulte de juxtaposition de séquences assemblées parfois de manière aléatoire. Les fausses publicités¹³⁵², les fausses sorties, les ruptures de rythme qu'introduit le réalisateur amplifient la déconstruction du récit. À partir de cet ensemble *a priori* désordonné, se révèle pourtant toute l'originalité et l'innovation du cinéma d'Almodovar qui n'aura de cesse de peaufiner les effets de déstructuration et de déconstruction des structures narratives de ses futures œuvres. *Pepi...* annonce ainsi la création d'un cinéma bigarré faisant appel au mouvement et à la symbolique des couleurs. C'est au cours de ce premier long métrage que Pedro Almodovar nous propose une conception viciée du mariage.

Pepi est une jeune madrilène libérée et symbolise la femme moderne espagnole qui fréquente les milieux *underground* de Madrid en consommant de la drogue. Sa meilleure amie, Bom, est quant à elle une chanteuse *punk* homosexuelle et adepte de relations plutôt sadomasochistes. Ces personnages incarnent à eux deux l'esprit et les outrances de la *Movida*, mouvement dans lequel la jeunesse espagnole se reconnaît et rejette en masse les valeurs archaïques et les interdits autrefois imposés par le franquisme. Le chemin de ces deux jeunes femmes croise alors celui de Luci, une quadragénaire vieillotte, molle, insipide et mariée à un policier¹³⁵³ qui a violé Pepi. Pepi, pour se venger, jette dans les bras

¹³⁴⁹ Jean-Claude SEGUIN, *Pedro Almodovar : Filmer pour vivre*, éd. Ophrys, 2009, coll. « Imagènes », 136 p. (p. 8).

¹³⁵⁰ Pedro ALMODOVAR, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton/Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, (Espagne, 1980). Notons qu'il s'agit en fait d'un deuxième long-métrage. Le premier, *Folle...Folle... Fólleme... Tim/Baise... Baise... Baise-moi...* Tim a été réalisé en 1978 en format super 8, pour lequel il n'existait aucun circuit de distribution. Aussi, c'est Almodovar lui-même qui en a organisé les projections, dans des lieux souvent extra-cinématographiques tels que des fêtes, des bars, des soirées privées, etc. Voir Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 20-21.

¹³⁵¹ Jean-Claude SEGUIN, *op. cit.* p. 11.

¹³⁵² Des publicités pour la marque de culotte « Ponte » qui peuvent présenter d'autres utilités. D'ailleurs, Pepi a trouvé un travail : elle crée des publicités.

¹³⁵³ La police est une institution dont Almodovar se moque. La figure du policier dans les films du cinéaste rend souvent compte de personnages plutôt pauvres, dans le sens où Almodovar ne cherche pas à exploiter une vraie représentation de la loi. Au contraire, il essaie de la nier. Les personnages de policier sont souvent incompetents, comme dans *¿Que hé hecho yo para merecer esto ?*, voire idiots, comme dans *La Ley del deseo*. Almodovar ne cherche pas à mettre en scène la justice, au sens de la loi. Ou

de Bom, Luci qui devient une maîtresse dominée et comblée par les brimades de la jeune femme.

Ici, Pedro Almodovar propose une vision très choquante pour un espagnol des relations matrimoniales. Lorsque Pepi provoque la rencontre de Luci et de Bom, prétextant un cours de tricot, Luci lui confesse, juste avant l'arrivée de la jeune *punk*, ses pulsions sadomasochistes et ses frustrations car son mari la traite comme sa mère. Le cours de tricot qui invite à une atmosphère de confidences, d'échanges et met en scène une représentation *a priori* traditionnelle de deux femmes espagnoles accaparées par leurs travaux d'aiguilles, tourne court. Almodovar s'amuse des apparences. Les gros plans sur les échanges de regards devenant de plus en plus lubriques et le langage cru, employé par les deux femmes¹³⁵⁴ démentent le caractère traditionnel de la scène. Almodovar y transgresse alors les valeurs du mariage. Luci s'est mariée avec un policier dans le but ultime qu'il la maltraite. La relation matrimoniale aboutit ici à la mise en place de relations sordides. Ce sont des relations stériles, puisque le couple ne désire pas d'enfant ; amoraux et inégaux puisque dans le couple, l'un domine l'autre. L'amour est totalement absent de la relation ; ce qui scelle le couple, c'est la violence physique et psychologique exercée par l'un sur l'autre. Cette violence est mise en scène à la fin de *Pepi* lorsque Pepi et Bom accourent à l'hôpital voir Luci qui ressemble davantage à une momie tant son mari l'a brutalisée pour la punir de sa liaison avec Bom. Almodovar subvertit l'image, la représentation du mariage. Le mari se tient auprès du lit de la souffrante en triomphateur car Luci a choisi de rester avec lui, non pas parce qu'il l'aime, mais parce qu'elle est convaincue qu' « il [la] déteste de toute son âme » ; « c'est un monstre », « un fils de pute » qui a bien failli la tuer. En agissant ainsi, il comble enfin ses désirs les plus dépravés. Elle en retire alors une immense joie perverse : désormais elle est certaine qu'il la traitera comme elle le mérite¹³⁵⁵.

encore, la dualité et l'ambiguïté du personnage du juge dans *Tacones Léjanos/Talons aiguilles* (Espagne, 1991) et ses méthodes d'enquête. Les comportements transgressifs des personnages de l'ensemble de la filmographie de Pedro Almodovar ne sont jamais – ou très peu – perçus par rapport à la loi.

¹³⁵⁴ « Tes yeux en brillent, cochonne », « T'as de la veine, ma chienne », « Tant que tu auras tes leçons, tu seras battue salope, cochonne », etc. (16'15s.- 17').

¹³⁵⁵ Lorsque Bom tente de la raisonner de rester avec elle, Luci lui répond : « Je suis plus chienne que tu ne le crois », « Tu m'as traité comme ta boniche [...] mais, lui, il a failli me tuer. »

Ainsi, le mariage n'invite pas à une relation égalitaire. À travers le couple de Luci et du policier, Pedro Almodovar prend à rebours toutes les valeurs traditionnellement attachées à l'institution du mariage, que ce soit d'un point de vue juridique ou religieux. Ici, le mariage ne rend compte ni de l'existence d'une libre volonté des époux, ni de l'existence d'une assistance mutuelle, ni d'un devoir de fidélité, ou encore, de l'existence d'enfants, etc. Ces lectures juridico-morales de l'institution du mariage sont absentes, voire niées par le cinéaste. En fait, Almodovar leur préfère une conception beaucoup plus primitive où le couple s'exerce à des jeux sadiques.

Le mariage ne retrouve grâce à ses yeux que si et seulement si, il établit une relation d'amour pur et sincère. C'est en 1989 que Pedro Almodovar restaure le caractère sacré de l'union matrimoniale au cours d'une comédie loufoque, *Atame*¹³⁵⁶, où il prend un soin méticuleux à démontrer que ce caractère sacré ne provient pas du mariage en lui-même parce qu'il recueille la bénédiction de l'Église, ou qu'il rend compte d'obligations juridiques observées scrupuleusement par les époux, mais bien qu'il provient de l'existence de l'amour qui unit le couple. En jouant avec les symboles religieux, et notamment le Cœur sacré de Marie¹³⁵⁷, le cinéaste a détourné la symbolique du Cœur ardent¹³⁵⁸ : Marina, ex-star de films pornographiques, reconvertie dans un cinéma plus classique, est séquestrée par Ricky, un jeune homme tout juste sorti d'un hôpital psychiatrique qui veut l'obliger à l'aimer et à fonder une famille avec lui. À travers le Cœur ardent, Almodovar convertit le langage religieux en langage amoureux, car c'est l'union de ces deux personnes qui est sacrée¹³⁵⁹. Par ailleurs, il joue aussi sur la symbolique du pur et de l'impur. Les deux personnages aux parcours tumultueux et aux

¹³⁵⁶ Pedro ALMODOVAR, *¡Atame !/Attache-moi!* (Espagne, 1989).

¹³⁵⁷ Le générique du film débute sur un gros plan du Cœur ardent de Marie – collage d'images religieuses réalisé par Almodovar lui-même – qui se trouve en fait suspendu au-dessus du lit qui réunira les deux amants, Marina et Ricky.

¹³⁵⁸ Le cœur représente le centre même de la personne humaine et symbolise l'amour parfait, l'amour désintéressé envers Dieu et son prochain, c'est à dire un amour spirituel et salvateur. Le Cœur ardent de Marie représente l'amour éprouvé par Marie pour son fils Jésus et est traditionnellement associé au Cœur sacré du Christ.

¹³⁵⁹ « En commençant le film sur cette peinture religieuse, j'avais envie de parler de la sacralisation du mariage, non parce qu'il est béni légitimement par l'Église, mais parce que pour moi, l'union de deux personnes appartient au domaine du sacré. Alors je montre cette image où l'on voit le Cœur ardent, qui brûle, pour dire que l'on va parler de deux personnes qui s'aiment follement. », in Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 45.

comportements *a priori*, contraires à la moralité chrétienne, sont en quelque sorte purifiés par l'amour qui va les unir, préalable à la fondation d'une famille...

La famille, le pendant du mariage, constitue alors un second terrain de jeux du réalisateur qu'il va s'employer à mettre à mal, de sa constitution aux relations qui vont s'y nouer.

Le détournement des valeurs traditionnellement attachées au concept de famille

La famille qui obsède Ricky s'inspire de la représentation de la famille traditionnelle. Il souhaite se marier, être aimé d'une femme et avoir un bon métier pour élever leurs enfants. La famille chèrement désirée par Ricky répond ici aux valeurs traditionnelles que le cinéaste a pourtant l'habitude de vitupérer. En fait, Almodovar, par des artifices qui lui sont propres, parvient au cours du long-métrage à dénaturer la famille que conçoit Ricky, dans la mesure où cet idéal de famille repose en fait sur des bases totalement viciées. Car ici, les deux héros, Marina et Ricky qui désirent accéder à une vie normale et aux « valeurs petite-bourgeoises¹³⁶⁰ », sont des personnages marginaux¹³⁶¹, anormaux. Et le moyen projeté par Ricky pour fonder cette famille se révèle totalement délirant et surréaliste : il séquestre Marina, l'attache et attend qu'elle l'aime en retour. C'est alors que la magie almodovarienne opère, car de la violence de la rencontre entre les deux personnages et de la séquestration, finit par naître une histoire d'amour pure et sincère. Et Marina, une fois échappée de l'appartement où elle était retenue prisonnière, partira finalement à la recherche¹³⁶² de son amant pour combler son désir de famille qui est aussi devenu le sien¹³⁶³.

¹³⁶⁰ Selon les propres termes du réalisateur, cela correspond à avoir un métier, une voiture, une carte de crédit, une maison, etc. in Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 91.

¹³⁶¹ Marina est une ancienne actrice de films pornos, accroc aux stupéfiants qui tente de décrocher et reconvertie dans un cinéma classique. Ricky sort d'hôpital psychiatrique, séquestre Marina, l'attache en attendant d'être aimé d'elle. Il raisonne comme un enfant de 10 ans. Dans cette situation extraordinaire, le couple reproduit des situations ordinaires de couples traditionnels : les scènes de petit-déjeuner, lorsque Ricky rentre des courses et qu'il s'annonce à Marina, lorsqu'il prend soin d'elle, etc.

¹³⁶² Elle retrouve Ricky dans son village natal, complètement délabré, en ruines, comme la métaphore de ce qu'a été la vie de Ricky. Ce retour aux sources, aux racines est une des récurrences du cinéma d'Almodovar. Le retour au village - le *pueblo* -, lieu de naissance, permet aux personnages de se retrouver et de retrouver le sens de leur vie. C'est ce qu'explique la mère de Léo, dans *La Flor de mi secreto* (Espagne, 1995) lorsqu'elle dit à sa fille qu'elle est « comme une vache sans sa

Si l'idéal de famille dans *¡Atome!* semble, en apparence, correspondre aux attentes traditionnelles - confort, enfants, travail, etc.-, Pedro Almodovar en détourne rapidement la représentation à partir de l'anormalité de la situation et des circonstances de la rencontre. Car le cinéaste le clame haut et fort « La famille normale ne me satisfait pas ! » et nous l'avait déjà démontré, en 1984 à travers une comédie noire où il avait démantelé une à une les valeurs originellement attachées au concept de famille. En effet, *Qué he hecho yo para merecer esto ?* sabote la représentation idéale et traditionnelle de la famille. Originellement, le modèle familial espagnol qui s'imposait jusqu'alors était de type patriarcal, dominé par la figure du père¹³⁶⁴ travaillant pour nourrir sa famille et dont l'autorité est absolue, tandis que la femme, entièrement accaparée par ses enfants et les tâches ménagères du quotidien est soumise, et les enfants, nombreux, obéissants et exemplaires¹³⁶⁵.

Cette comédie met en scène une mère de famille, Gloria, menant une vie pitoyable : au cœur d'un ensemble HLM sordide, en bordure d'un périphérique madrilène, elle vit dans un appartement minuscule avec son mari, leurs deux enfants et une belle-mère obnubilée par son retour au village, Madrid étant à ses yeux une ville de perdition. D'un point de vue esthétique, il s'agit de l'œuvre la plus sombre du cinéaste espagnol. Alors que Pedro

cloche » (« *estás como vaca sin cencerro* »). Lorsqu'une femme se retrouve seule (en raison de son veuvage ou de l'abandon par son mari au profit d'une autre femme), la femme doit revenir à l'endroit qui l'a vu naître, car sinon, elle est à jamais perdue, comme une vache sans sa cloche. Il s'agit d'une expression très courante dans *La Mancha*, la région d'enfance du cinéaste. Et d'ailleurs, Almodovar avait longtemps hésité à en faire le titre de son film, Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 137.

¹³⁶³ Ricky se trouve adopté par la famille de Marina, dirigée par la sœur aînée, Lola (le père étant absent). Après s'être assurée des intentions de Ricky, elle consent à son intégration dans la famille, convaincue qu'il fera le bonheur de sa sœur et fait table rase des circonstances de la rencontre des deux amoureux. Le trio repart vers Madrid, en chantant, persuadé de l'avenir radieux de leur nouvelle famille.

¹³⁶⁴ Le modèle patriarcal reproduisait au sein de la cellule familiale l'autorité du dictateur sur la Nation espagnole. Franco veillait à son bien-être en retour de quoi, les Espagnols lui devaient le respect et l'obéissance absolue. Alain TOURAINE, *op. cit.* p. 147.

¹³⁶⁵ Voir Fernando PALACIOS et Rafael J. SALVIA, *La Gran familia* (Espagne, 1962). Ce film a longtemps servi la propagande franquiste. En effet, cette comédie bon enfant mettait en scène une famille espagnole idéale : un père, une mère au foyer qui s'occupe des quinze enfants du couple, plus le grand-père. Sous Franco, des prix de natalité récompensaient les familles espagnoles les plus nombreuses. Les plus méritantes étaient ainsi autorisées à passer une journée complète en compagnie du dictateur. Voir le documentaire de Lluís MIÑARRO, *Familystrip* (Espagne, 2009) qui retrace l'histoire d'une famille typiquement espagnole, du franquisme à nos jours.

Almodovar nous avait habitués à une atmosphère très colorée, les couleurs ternes, l'exiguïté de l'appartement rendue par des prises de vue à partir de l'intérieur des appareils ménagers, les vêtements tristes de Gloria¹³⁶⁶, témoignent de la vie misérable de cette femme et de sa famille.

L'image du père de famille, traditionnellement vu comme celui qui pourvoit aux besoins de sa famille est ici balayée car Antonio, chauffeur de taxi, n'est pas capable de l'entretenir. C'est Gloria qui, multipliant les heures de ménage, assume cette charge dans la peine et la douleur. L'amour dans le couple est totalement inexistant¹³⁶⁷. Et lorsque Pedro Almodovar met en scène un moment d'intimité partagé par le couple, par un jeu d'images, il nous amène à regarder le clip vidéo musical que la *Abuela* et le fils aîné du couple, Toni, sont en train de visionner à la télévision : *La Bien Pagá*, c'est à dire « La bien payée ». Cette parodie de la chanson de Miguel de Molina¹³⁶⁸ caricature les relations qu'ont Gloria et son mari où le père apparaît insignifiant et ne tient aucun rôle important au sein de la famille. Si Gloria ne repousse pas les avances de ce dernier, c'est bien parce qu'elle espère qu'il lui donnera de l'argent pour payer les factures du foyer.

La figure du père rend souvent compte, dans le cinéma de Pedro Almodovar, d'une fonction minimaliste¹³⁶⁹. Il est comme effacé, voire inexistant pour sublimer, *a contrario*, le rôle des mères, dont Pedro Almodovar aime à brosser des portraits variés et colorés. Ici, tout se construit autour de Gloria dont le rôle de mère est pourtant loin d'être brillant ou exemplaire. C'est une mère imparfaite qui, accaparée par le souci permanent d'équilibrer

¹³⁶⁶ Pedro Almodovar aime à rappeler que les vêtements sont ceux prêtés par ses sœurs, ses tantes ou encore sa mère pour garantir l'effet authentique des scènes de *¿Qué hé hecho yo para merecer esto ?*, Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 49.

¹³⁶⁷ Antonio, il y a une quinzaine d'années, en Allemagne, avait été le chauffeur et l'amant d'une grande chanteuse, Ingrid Müller qu'il n'a jamais oubliée. Gloria déteste tout ce qui rappelle cette femme.

¹³⁶⁸ Pour l'occasion, Pedro Almodovar lui-même se met en scène en compagnie de McManara, son acolyte des soirées *underground* madrilènes.

¹³⁶⁹ C'est aussi une caractéristique récurrente que l'on rencontre dans l'ensemble de la filmographie d'Almodovar : l'enfant sans père, comme dans *Carne Tremula/En chair et en os* (Espagne 1997) ; ou le père muet ou amnésique comme dans *Todo sobre mi madre/Tout sur ma mère* (Espagne, 1999) ; les pères morts ou disparus dans *Volver* (Espagne, 2006) ; ou encore des pères méconnaissant l'existence de leur enfant comme dans *Los abrazos rotos/Étreintes brisées* (Espagne, 2009) et *Todo sobre mi madre* ; enfin des pères physiquement présents, mais qui ne parviennent pas à comprendre ou à communiquer avec leur enfant comme dans *Laberinto des pasiones/Le labyrinthe des passions* (Espagne, 1982), *Habla con ella/Parle avec elle* (Espagne, 2002) ou encore *La piel que habito* (Espagne, 2011).

le budget de sa famille, néglige l'éducation de ses enfants. Son fils aîné de 14 ans, Toni, est *dealer* tandis que Miguel, 12 ans, entretient des relations sexuelles avec les pères de ses camarades d'école¹³⁷⁰.

En dépit de ses manquements au devoir d'éducation et de protection de ses enfants¹³⁷¹, Pedro Almodovar parvient à rendre le personnage de Gloria attachant et victime de sa propre vie¹³⁷². Il ne s'apitoie pas sur son sort, mais n'en fait pas pour autant une mère monstrueuse. Gloria est une *Mater Dolorosa*¹³⁷³, une mère douleur. Bien entendu, il s'agit d'une *Mater Dolorosa* almodovarienne. Il démystifie l'image de la *Mater Dolorosa* largement répandue en Espagne par le catholicisme qui sanctifie la mère éternelle et qui associe toutes les mères à la Vierge Marie. Il nous propose donc une *Mater Dolorosa* très éloignée de la mère de Jésus : Gloria supporte seule tout le poids de sa famille. Elle est une pénitente qui s'inflige des tâches ménagères dans la douleur et la peine. Pour l'aider à endurer cette vie misérable, Gloria n'hésite pas à recourir à des actions ou des comportements contraires à la morale et au dogme religieux et ira même jusqu'à commettre un crime¹³⁷⁴. Néanmoins, elle continue d'inspirer le respect car c'est une mère qui fait ce qu'elle peut pour combler les besoins de sa famille¹³⁷⁵.

¹³⁷⁰ Gloria ira même jusqu'à confier le garçonnet à un dentiste pédophile – avec le consentement de ce dernier - parce qu'elle n'a plus les moyens de payer les soins dentaires de son enfant et que cela fera une « bouche de moins à nourrir. »

¹³⁷¹ Comme l'impose l'article 39 paragraphe 3 de la Constitution espagnole « Les parents doivent porter assistance, dans tous les domaines, à leurs enfants, nés dans ou en dehors du mariage, durant leur minorité et dans les autres cas prévus par la loi. »

¹³⁷² « Quand elle [Carmen Maura qui joue le rôle de Gloria] a vu le film, elle m'a dit « Mon Dieu que c'est cruel ! Comment les gens peuvent-ils rire de ce personnage si malheureux ? Cette femme devient une double victime parce qu'elle a une vie difficile et parce qu'elle provoque le rire chez le spectateur », in STRAUSS F., *op. cit.* p. 50.

¹³⁷³ Jean-Max MEJEAN, *Pedro Almodovar*, Gremese international, 2004, coll. « Les grands cinéastes », 121 p. (p.29).

¹³⁷⁴ Elle recourt aux amphétamines pour supporter cette vie misérable. Et lorsqu'un soir, sa pharmacienne refuse de lui délivrer ses drogues, excédée, elle assassine son mari à l'aide d'un os de jambon qu'elle fera disparaître dans un ragout au nez de la police venue l'interroger sur les circonstances obscures de la mort d'Antonio.

¹³⁷⁵ Nous retrouverons cette image de la *Mater Dolorosa* dans *Volver* en 2006 qui peut figurer, à certains égards, comme une réplique de *¿Que Hé hecho yo para merecer esto ?* où Penelope Cruz (Raimunda) y incarne une mère espagnole du 20^e siècle dont les conditions de vie n'ont finalement pas beaucoup changé. Toujours en quête d'argent, multipliant les jobs, jusqu'à se mettre dans l'illégalité lorsqu'elle ouvre un restaurant clandestin, elle subvient aux besoins du foyer. Il y a alors comme

S'il apparaît une relative mansuétude envers Gloria, les portraits des mères que dresse Pedro Almodovar ne sont pas toujours compatissants¹³⁷⁶. Dans *¿ Que Hé hecho yo para merecer esto ?*, Cristal (voisine de Gloria exerçant la profession de prostituée) symbolise la mère frustrée. Elle n'a pas d'enfant mais, selon Pedro Almodovar¹³⁷⁷, elle aurait fait une mère enchantresse, pleine d'amour et d'attention. Crystal ne supporte plus que Juani, sa voisine, maltraite sa fille, Vanessa. En effet, Juani est une femme au foyer qui vit seule avec sa fille depuis que son mari l'a quittée. Elle martyrise l'enfant¹³⁷⁸ comme pour lui faire payer l'absence de son mari. Juani représente ici la mère typiquement espagnole, terrifiante, matérialiste. Une mère tyran, aigrie par l'abandon de son mari. Et si la petite Vanessa souffre de cette absence, Gloria, qui apparaît beaucoup plus maternelle envers la fillette qu'envers ses propres fils, neutralise rapidement les angoisses de la petite en lui rappelant, qu'après tout « un père n'est pas toujours la solution¹³⁷⁹ ».

Cette comédie noire transgresse toutes les valeurs de la famille : valeurs sociales, morales, d'éducation et de protection. La famille, normalement lieu de refuge, de soutien, n'assure plus ces fonctions et s'éloigne considérablement des standards de protection pourtant imposés par la Constitution espagnole de 1978 qui garantit à la famille une protection sociale, économique et juridique. La Constitution prévoit spécialement une protection des enfants et des mères et rappelle aux parents leurs devoirs envers leurs enfants (article

une répétition des histoires : un soir, elle rentre du travail et retrouve son mari (chômeur et alcoolique) assassiné par sa fille. L'homme, qui n'est pas son père, avait voulu abuser de la jeune fille. Raimunda décide alors de cacher le corps dans un congélateur et endosse le crime de sa fille.

¹³⁷⁶ Rappelons cette mère égoïste, Becky Del Paramo (joué par Marisa Paredes), dans *Tacones Lejanos/Talons aiguilles* (Espagne, 1991), mère de Rebecca qui a abandonné sa fille pour poursuivre sa carrière de chanteuse au Mexique.

¹³⁷⁷ Jean-Max MEJEAN, *Pedro Almodovar*, Gremese international, 2004, coll. « Les grands cinéastes », 121 p.

¹³⁷⁸ Vanessa, constamment rabrouée et martyrisée par sa mère, a des pouvoirs surnaturels pour importuner sa mère en guise de vengeance. Almodovar fait ici à une allusion au film de Brian de Palma, *Carrie* (États-Unis, 1976) où une petite fille, persécutée par sa mère et ses camarades d'école, développe des pouvoirs surnaturels pour se venger.

¹³⁷⁹ Vanessa vient d'être punie par sa mère. Gloria vient consoler l'enfant qui est convaincue que si sa mère ne l'aime pas c'est parce qu'elle ressemble à son père qui a quitté le foyer familial quelques temps plus tôt. Elle pense que si ce père était présent, Juani ne serait probablement pas aussi méchante. Cependant, Gloria repousse cet argument en rappelant qu'« un père n'est pas toujours la solution », persuadée que finalement, un père ne sert à rien.

39¹³⁸⁰). Ici, toutes ces obligations et devoirs sont bafoués, abjurés. Pourtant, au milieu de cette noirceur finit par ressurgir une note d'espoir. Gloria se retrouve seule dans son appartement¹³⁸¹ et s'apprête à se jeter de sa fenêtre, lorsqu'elle aperçoit Miguel qui, après avoir mis un terme à sa liaison avec le dentiste, a décidé de revenir vivre avec sa mère afin de s'occuper d'elle en tant qu'homme de la famille.

Si ¿ *Que Hé hecho yo para merecer esto ?* prend à rebours les valeurs traditionnelles de la famille, en creusant et cultivant tous les travers de la famille espagnole, il serait cependant inexact de penser que Pedro Almodovar discrédite la famille gratuitement. Ce qu'Almodovar rejette, c'est le concept de « normalité¹³⁸² » des relations familiales qui serait issu de conventions sociales, juridiques et religieuses qui ont longtemps irrigué le modèle familial espagnol. Il souhaite ouvrir le cadre familial en proposant d'autres modèles, d'autres relations qui ne reposent plus désormais sur la seule existence de liens biologiques ou juridiques. Le seul élément clé, le seul ciment de ces nouvelles familles, c'est l'existence de l'amour entre les membres. Or, l'amour fait souvent mal¹³⁸³ dans les films d'Almodovar.

Vers une conception libérale de la famille à partir des familles Almodovariennes

¹³⁸⁰ Article 39, paragraphe 1. « Les pouvoirs publics assurent la protection sociale, économique et juridique de la famille. », paragraphe 2. « Les pouvoirs publics assurent de même la protection complète des enfants - ceux-ci étant égaux devant la loi indépendamment de leur filiation -, et celle des mères, quel que soit leur état civil. La loi autorise la recherche de paternité », paragraphe 3. « Les parents doivent porter assistance, dans tous les domaines, à leurs enfants, nés dans ou en dehors du mariage, durant leur minorité et dans les autres cas prévus par la loi. »

¹³⁸¹ *La abuela* retourne vivre au village accompagnée de Toni qui souhaite devenir agriculteur.

¹³⁸² Toutefois, Pedro Almodovar avoue qu'il a parfois la nostalgie de la famille lorsqu'il évoque Pepa dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios/Femmes au bord de la crise de nerfs* (Espagne, 1987) en train de nourrir des animaux sur son balcon car Pepa, mélancolique, se souvient d'une vie de famille, calme et reposante à la campagne. Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 91.

¹³⁸³ Jean-Max MEJEAN, *Pedro Almodovar, op. cit.*, p. 25.

Le cinéaste nous propose d'autres options de famille, qui dans un premier temps se révèlent nouvelles et choquantes pour la société espagnole à la fin des années 70. C'est ainsi que lors de son premier long métrage, *Pepi, Bom y otras chicas del monton*, Pedro Almodovar avait déjà avancé l'idée que Bom et Luci - deux femmes - auraient pu constituer une famille. Au cours de l'intrigue, Pepi envisageait de réaliser un film sur sa vie et celle de ses amies. Et lorsque Bom lui demande comment elle conçoit la fin de ce film, Pepi lui répond : « J'ai envisagé une fin formidable ! Toi et Luci, vous vous aimez et vous vous mariez ; le flic me fait un enfant que je vous donne car vous fondez un foyer ! »

Bien sûr, cette famille-là n'était absolument pas envisageable, ni même concevable dans des esprits encore empreints ou enfermés dans les interdits du franquisme. *Pepi* avance en filigrane la question du mariage homosexuel et la gestation pour autrui - GPA- . Si aujourd'hui, la GPA n'est pas légalisée¹³⁸⁴ en Espagne, il faut souligner que ce pays a été le troisième État européen à légaliser le mariage homosexuel¹³⁸⁵.

Le mariage homosexuel ouvre alors de nouvelles possibilités de familles que le cinéma de Pedro Almodovar a déjà explorées. Avant-gardiste ? Visionnaire ? Inspirateur ? Toujours est-il, que le réalisateur, s'il semble en exagérer le trait, nous propose des modèles familiaux ayant anticipé les grandes mutations du droit de la famille espagnol opérées dans le courant des années 2000.

Des nouvelles familles issues de l'éclatement de la famille traditionnelle en Espagne

« S'il y a quelque chose qui caractérise notre fin de siècle, c'est justement l'éclatement de la famille. Il est possible, maintenant de créer une famille avec d'autres membres, d'autres relations, d'autres relations biologique¹³⁸⁶. » Et Pedro Almodovar poursuit, dans

¹³⁸⁴ La GPA est explicitement interdite en Espagne. Toutefois, en 2010, l'Espagne a établi des critères afin de permettre l'inscription à l'état civil des enfants nés à l'étranger à la suite d'une GPA. Voir une instruction du 6 octobre 2010 de la Direction générale des Registres. L'Espagne tient compte de l'existence des États où la GPA est autorisée (certains États des États-Unis, l'Inde, la Russie, l'Ukraine). Les autorités de ces États doivent délivrer un document qui établit la GPA et dans lequel il démontre le consentement libre de la mère porteuse au don d'enfant.

¹³⁸⁵ Les Pays-Bas en 2001 et la Belgique en 2003, puis l'Espagne en 2005. Depuis, d'autres États européens ont autorisé le mariage homosexuel : la Suède en 2009, le Portugal en 2010, le Danemark en 2012, la France en 2013 et le Royaume Uni en 2013 (Angleterre et Pays-de-Galles uniquement).

¹³⁸⁶ Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p. 162.

la provocation en 2009, dans un entretien publié dans le journal allemand *Die Zeit*, qu'une famille peut être composée de « pères séparés, de travestis, de transsexuels et même de nonnes malades du Sida !¹³⁸⁷ ». Ainsi, les familles qui satisfont le réalisateur, proposent des options toutes plus originales les unes que les autres et encouragent les extravagances.

Nous avons déjà évoqué la famille avant-gardiste qu'aurait pu former le couple Bom et Luci dans l'esprit loufoque de Pepi. Pedro Almodovar n'aura de cesse alors d'explorer, d'élargir toutes les perspectives et options de famille en poursuivant sa quête de famille idéale. Il nous propose un large panel de familles singulières, excentriques, et dont le dénominateur commun est celui de prendre à rebours le modèle traditionnel de la famille espagnole.

Dans *Entre tinieblas*¹³⁸⁸, c'est une religieuse qui fonde une famille avec un prêtre et un tigre¹³⁸⁹ et où Almodovar écorne pour la première fois la religion dans ce puissant État de tradition catholique qu'est l'Espagne.

Dans *La ley del deseo*¹³⁹⁰, Almodovar nous propose une étrange famille constituée par Tina (transsexuelle), son frère Tino (homosexuel) et Ada, une fillette dont la mère, ex-petite amie de Tina lui en a laissé la garde. Cette famille parentale atypique ne repose ici

¹³⁸⁷ Propos recueillis au moment où le cinéaste faisait en Allemagne la promotion de son film *Los abrazos rotos/Étreintes brisées* (Espagne, 2009). Le cinéaste a pris à partie le Pape en lui recommandant « d'aller faire un tour hors du Vatican pour se rendre compte de la réalité d'une famille d'aujourd'hui », Voir <http://www.lesquotidiennes.com/soci%C3%A9t%C3%A9/selon-almodovar-la-famille-peut-etre-compos%C3%A9e-dhomosexuels-de-travestis.html> (dernière consultation, le 02/10/2013)

¹³⁸⁸ *Entre tinieblas/Dans les ténèbres* (Espagne, 1983).

¹³⁸⁹ À partir de *Entre tinieblas*, la religion sera présente dans presque tous les films d'Almodovar. Dans *Matador* (Espagne, 1986), il allèguera la puissance politique de l'Église catholique en évoquant *l'Opus Déi*, puis plus récemment dans *Los amantes pasajeros/Les amants passagers* (Espagne, 2013). Almodovar a reçu une éducation religieuse dans une école franciscaine. De cette éducation, il retiendra l'hypocrisie de l'Église et les perversions des prêtres. Il y fera allusion une première fois dans *La ley del deseo/La loi du désir* en 1986 lorsque Tina, venue se recueillir dans l'Église de son enfance, reconnaîtra le Prêtre qui a abusé d'elle, alors qu'elle était encore un petit garçon. Puis Pedro Almodovar réalisera un film quasi-autobiographique, *La mala educación/La mauvaise éducation* en 2004, dans lequel il raconte son enfance parmi les prêtres franciscains. Voir <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-mauvaise-education,172048.php> (consulté le 02/10/2013).

¹³⁹⁰ *La ley del deseo/La loi du désir* (Espagne, 1986).

sur aucun lien de filiation biologique ou juridique puisque Ada n'est pas l'enfant du couple anémique formé par le frère et la sœur¹³⁹¹.

En 2009, Pedro Almodovar, à travers une intrigue gigogne, *Los abrazos rotos*¹³⁹², nous conte, en histoire parallèle, l'histoire d'un homme et d'un adolescent qui ignorent tous deux leur lien de filiation, alors même qu'ils ont déjà établi une relation semblable à celle d'un père et de son fils. Plus que jamais, le père et le fils apparaissent unis dans le projet de parachever la réalisation d'un film tourné quatorze ans plus tôt. Est-ce un artifice pour démontrer que s'ils avaient eu connaissance de leur lien de parenté, leur relation n'aurait pas été identique ? Finalement, il apparaît plus satisfaisant que l'un ignore le lien de parenté qui les unit. L'amour légitime une relation, peu importe qu'elle soit maritale, filiale, etc. Ce n'est pas l'existence de liens biologiques ou juridiques qui conditionnent la légitimité des relations. Pedro Almodovar nous invite au contraire à penser que ces liens conventionnels conduiraient plutôt à l'altération des relations¹³⁹³. Ce qui compte, c'est l'amour partagé par les êtres, peu importe le genre, l'âge, humain ou animal¹³⁹⁴.

Nous pourrions ainsi multiplier les exemples tant le cinéma de Pedro Almodovar foisonne de familles atypiques. Toutefois, il existe plus particulièrement une famille qui comble véritablement le réalisateur. C'est celle que constituent Lola, Manuela et Esteban dans *Todo sobre mi madre*¹³⁹⁵. À Madrid, Manuela est une mère célibataire qui élève seule son

¹³⁹¹ Notons une anecdote : c'est Carmen Maura qui campe le rôle de Tina, une transsexuelle, tandis que la mère biologique d'Ada est jouée par Bibi Andersen, une célèbre actrice transsexuelle espagnole et amie de Pedro Almodovar que nous retrouverons dans *Matador* en 1986, *La ley del deseo* en 1987, *Tacones lejanos* en 1991 et *Kika* en 1993.

¹³⁹² *Los abrazos rotos/Étreintes brisées* (Espagne, 2009) est l'histoire d'un film dans le film, à travers lequel, un réalisateur, Matéo Blanco, tombe éperdument amoureux de son actrice. Leur histoire d'amour finit tragiquement : un accident de voiture dans lequel Lena meurt et où Mateo perd la vue. Mateo, dès lors, n'existe plus, il devient Harry Caine, pseudonyme sous lequel il écrit et signe des scénarios. Un jour, un jeune réalisateur demande à le rencontrer, et avec lui, le souvenir encore brûlant de Lena reprend vie.

¹³⁹³ De même dans *La piel que habito*, le docteur Ledgard ne sait pas que sa gouvernante est en réalité sa mère biologique. Cette dernière garde le secret, car il la détesterait si jamais il connaissait la vérité.

¹³⁹⁴ Le tigre dans *Entre tinieblas*.

¹³⁹⁵ *Todo sobre mi madre/Tout sur ma mère* (Espagne, 1999). Le film a reçu de nombreuses récompenses dont l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1999, le prix de la mise en scène du Festival de Cannes en 1999, le César du meilleur film étranger en 2000 et 7 Goya du cinéma espagnol en 2000.

fil, Esteban, qui ne connaît pas son père. Le jour de ses 17 ans, Esteban meurt tragiquement. Quelques instants avant que l'adolescent soit renversé par une voiture à la sortie d'un théâtre¹³⁹⁶, Manuela lui avait promis de « tout lui dire » sur ce père inconnu. Accablée par la douleur de la perte de son enfant, elle part à la recherche de ce père absent, à qui elle a aussi caché l'existence de ce fils. C'est à Barcelone, là où tout a commencé 18 ans plus tôt, qu'elle retrouvera son ex-compagnon, devenu Lola, un travesti héroïnomane se prostituant et atteint du virus du SIDA. Les circonstances des retrouvailles sont rocambolesques : Manuela retrouve Lola le jour de l'enterrement de sœur Rosa, une jeune religieuse, fragile et innocente, qu'elle a pris en affection. Rosa est morte du VIH, contaminée par Lola, après avoir mis au monde leur enfant, le nouvel Esteban.

Lorsque Manuela présente « ses » fils à Lola, la scène est émotionnellement très forte, très chargée. Et Pedro Almodovar aime à rappeler ce passage de la narration comme quelque chose de naturel¹³⁹⁷. Tout d'abord, elle présente le bébé Esteban dont elle n'est pas la mère mais qu'elle va élever comme son propre fils¹³⁹⁸ ; puis Esteban, l'adolescent de 17 ans, décédé quelques mois plus tôt, en lui offrant un portrait et les notes du journal intime de l'adolescent dans lesquelles il exprimait sa souffrance d'avoir grandi son père.

Pedro Almodovar souhaitait que le spectateur ressente et visionne toute la tendresse, l'amour autour de ce nouveau-né et de l'enfant disparu. C'est une scène de représentation de vie familiale normale. Il n'existe plus de haine dans le couple Lola/Manuela¹³⁹⁹. Devant

¹³⁹⁶ Pour son anniversaire, Manuela a invité Esteban au théâtre pour assister à la représentation d'*Un tramway nommé désir* dans laquelle joue Huma Rojo, son actrice fétiche. Au cours de la pièce, Manuela raconte à Esteban que 20 ans plus tôt, en Argentine, elle a joué le rôle de Stella et c'est à cette occasion qu'elle a rencontré son père, l'interprète de Stanley. Almodovar, coutumier des mises en abyme, instrumentalise la pièce au service de la narration : *Un Tramway nommé désir* a déjà bouleversé la vie de Manuela en provoquant la rencontre avec Esteban, le père de son enfant. Et pour la seconde fois, sa vie est à nouveau bouleversée, lorsqu'à la sortie du théâtre, alors qu'elle avait promis à son fils de lui dire enfin toute la vérité sur son père, il meurt renversé par une voiture. Le mensonge, omniprésent dans *Un tramway nommé désir*, en est même le fil conducteur. Alors qu'elle s'apprête à lever le voile du mensonge sur ce père inconnu, son enfant décède. Ironie du sort ou bien le destin de Manuela est-il scellé à celui de la pièce et de son personnage, Stella ?

¹³⁹⁷ Frédéric STRAUSS, *op. cit.* p.162.

¹³⁹⁸ La grand-mère maternelle rejette l'enfant par peur d'être contaminée par le virus du SIDA alors même qu'il n'est pas certain que l'enfant en soit porteur. Dans le doute, elle préfère le confier à Manuela qui va l'aimer comme son propre enfant.

¹³⁹⁹ Pourtant, Manuela était très en colère contre Lola qui réunit selon elle « tous les défauts des hommes et tous les défauts des femmes ! » Mais le jour de l'enterrement

l'enfant, le nouvel Esteban, Manuela a compris qu'il est naturel qu'un père et son fils se connaissent et qu'il ne sert à rien de lutter contre cela ou de l'empêcher. Ce couple, aussi atypique soit-il, entourant le nouveau-né constitue une famille. Et Pedro Almodovar n'attend pas du spectateur une démonstration de tolérance ou de compassion, puisque cette scène inspire un moment de vie quotidienne, et donc... Quelque chose de naturel. Autour de l'enfant, il y'a un père et une mère, et peu importe les particularités que nous leur connaissons. Ils forment une nouvelle famille.

Nous sommes à la fin des années 90. Si la représentation de la famille proposée ici par Pedro Almodovar apparaissait choquante et inenvisageable à la fin des années 70, cette famille atypique est devenue possible. Non pas qu'elle soit devenue quelque chose de commun dans la société espagnole contemporaine, mais elle rend compte de la diversité des familles rencontrée aujourd'hui depuis l'évolution récente du droit de la famille et les réformes ambitieuses opérées par le législateur espagnol.

Un cinéma reflétant les grandes mutations de la société espagnole

Todo sobre mi madre sort à une époque charnière (1999). L'Espagne s'apprêtait en effet à connaître une nouvelle vague d'ajustements de son système juridique pour se mettre en adéquation avec les pratiques sociales désormais adoptées par les espagnols.

La sortie du franquisme a, en quelque sorte généré un maelström dans lequel les espagnols se sont précipités, dans une quête effrénée de liberté. La fin des interdits a engendré une créativité culturelle intense et un esprit de libération, matérialisés par le mouvement de *la Movida*. Toutefois, les mutations de la société espagnole ont été si rapides qu'elles ont dû faire intervenir le législateur espagnol afin d'ajuster, de clarifier et d'organiser ces changements qui ont directement impacté la *sacro-sainte* famille espagnole.

En dehors du fait que le divorce ait été rétabli¹⁴⁰⁰, provoquant ainsi l'apparition de familles monoparentales, c'est surtout la légalisation du mariage homosexuel qui a suscité le plus

de Rosa, toutes les rancœurs sont envolées. Lola va mourir et il est important qu'elle connaisse ses fils.

¹⁴⁰⁰ Loi n° 30/1981 du 7 juillet 1981 portant réforme des dispositions du code civil relatives au mariage et fixant les procédures à suivre en cas de nullité, séparation et divorce (*B. O. espagnol* n° 172 du 20 juillet 1981). Voir Micheline VAN CAMELBEKE, « La loi espagnole autorisant le divorce a été adoptée », *Revue Internationale de droit comparé*, 1982, n° 1, p. 150-152.

d'interrogations. En effet, « le fait que dans ces reformes se mêlent croyances religieuses et questions juridiques rend très difficile une analyse posée et rationnelle¹⁴⁰¹ ».

Le législateur a dû intervenir en raison de l'existence d'une diversité de régimes qui aménageaient plus ou moins un quasi-mariage homosexuel ou partenariat pour les couples de même sexe. Faut-il rappeler que l'Espagne est un État régional ? Et qu'en raison de cette organisation territoriale telle qu'elle découle de la Constitution de 1978¹⁴⁰², les Communautés autonomes ont pu créer des sortes de contrat permettant une union des couples homosexuels. C'est ainsi que la Catalogne par la loi n° 10/1998 du 15 juillet 1998 a reconnu la première le partenariat des « couples stables¹⁴⁰³ ». Puis suivra l'Aragon, par la loi régionale n° 6/1999 du 26 mars 1999 relative aux « couples stables non mariés », ou encore la Communauté de Valence, qui par la loi n° 1/2001 du 6 avril 2001 reconnaît « l'union de fait. » D'autres Communautés s'engageront dans la reconnaissance des couples non mariés, hétérosexuels ou homosexuels, et pouvant ainsi prétendre à certains effets patrimoniaux similaires à ceux du mariage¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰¹ « El hecho de que en estas reformas se mezclen creencias religiosas con cuestiones de naturaleza jurídica hace difícil un análisis pausado y racional », in D. L. MARTÍN CONTRERAS, « Aspectos procesales de la reforma del Código Civil que se avecina », *Actualidad jurídica Aranzadi, especial Matrimonio*, n° 655, 3 février 2005, p. 12.

¹⁴⁰² « Ainsi, a-t-on qualifié ce dernier d'État "fédérorégional" ou "régional fédéraliste", d'État "régional *sui generis*" ou encore "d'État plural" pour finalement retenir une expression qui fait l'unanimité parmi les juristes espagnols, celle d'État des Autonomies. » in Laurent LADISA, « Le nouveau visage de l'administration décentralisée de l'État en Espagne. » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 29-3, Époque contemporaine, 1993, p. 113-124.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1993_num_29_3_2667 (consulté le 11 décembre 2013).

¹⁴⁰³ La loi sur les couples stables homosexuels ou hétérosexuels introduisait des différences. En effet, une simple déclaration devant notaire suffisait pour reconnaître la stabilité d'un couple homosexuel alors que le couple hétérosexuel devait justifier de deux ans de vie commune, à moins de faire état de l'existence d'enfants. Par ailleurs, d'autres différences apparaissent concernant la séparation du couple, ou en cas de décès de l'un des deux partenaires ; il s'avérait que dans le cas du couple homosexuel, sa situation était davantage privilégiée que celle d'un partenaire hétérosexuel.

¹⁴⁰⁴ La Communauté autonome de Navarre, par la loi n° 6/2000 du 3 juillet 2000 publiée au *JO* du 6 septembre 2000, reconnaît l'égalité juridique des couples stables. Cette loi envisageait le droit à l'adoption aux couples homosexuels. La Communauté autonome des Baléares, par la loi n° 18/2001 du 19 décembre 2001, publiée au *JO* du 19 janvier 2002, reconnaît également l'union de fait des couples homosexuels.

Face à cette multitude de régimes juridiques, le gouvernement Zapatero a décidé de légaliser, de manière définitive et uniforme, le mariage homosexuel par la loi n° 13/2005 du 1^{er} juillet 2005.

Les adversaires de la loi - la droite espagnole, l'Église, etc. - se sont fortement mobilisés pour tenir en échec cette dernière. Car en plus de reconnaître le mariage aux couples de même sexe, la loi a ouvert le droit à l'adoption¹⁴⁰⁵ pour les couples homosexuels. Le législateur espagnol aurait-il outrepassé sa compétence¹⁴⁰⁶ ? L'argumentaire des opposants abondait en ce sens dans la mesure où la Constitution espagnole de 1978 aurait consacré un mariage hétérosexuel en mentionnant : « L'homme et la femme ont le droit de contracter mariage en pleine égalité juridique ». Or, il apparaît que le Tribunal constitutionnel espagnol avait jusqu'alors opéré une lecture littérale de cette disposition, rejetant l'hypothèse d'un mariage entre personnes de même sexe¹⁴⁰⁷. Si la Constitution espagnole reconnaît le mariage entre un homme et une femme, le législateur, bien qu'habilité à organiser « les formes du mariage, l'âge, la capacité pour le contracter, les

Madrid adoptera également une loi similaire : la loi n° 11/2001 du 19 décembre 2001, publiée au *JO* du 5 mars 2002. Les Asturies en 2002 ou encore l'Andalousie, le Pays Basque, l'Estrémadure en 2003, élaboreront aussi leur propre régime juridique relatif aux couples de même sexe. Voir Fabien CADET, « La réforme du droit de la famille espagnol par les lois du 1^{er} et du 8 juillet 2005 : entre évolution et révolution », *Droit de la famille*, n° 12, décembre 2005, étude 25.

¹⁴⁰⁵ Il faut tout de même noter que l'adoption par un individu homosexuel, même en couple, était déjà permise avant la réforme. La nouveauté réside en ce que l'adoption est ouverte aux deux membres du couple, successivement ou conjointement. Par ailleurs, l'Espagne a complété le dispositif en 2006, concernant les enfants nés à la suite d'une procréation médicalement assistée (PMA) au sein d'un mariage entre femmes lesbiennes. En effet, la mère non biologique ne pouvait reconnaître légalement l'enfant et devait entreprendre des démarches visant à l'adopter conjointement ; ce qu'un couple hétérosexuel n'avait pas à entreprendre. Aussi, la loi n°14/2006 du 26 mai 2006 sur la PMA permet dès lors à la mère non biologique de reconnaître l'enfant (article 8).

¹⁴⁰⁶ Rhita BOUSTA, « Réflexions autour de la loi espagnole autorisant le mariage et l'adoption aux couples homosexuels », *Revue française de droit constitutionnel*, 2008/1, n° 73, p. 199-210.

¹⁴⁰⁷ Plusieurs sentences du Tribunal constitutionnel espagnol, dont la STC 184/1990 et la STC 222/1994, rappellent que l'union entre personnes de même sexe biologique ne constitue pas une institution juridique régulière ; qu'ils ne peuvent prétendre à l'existence d'un droit constitutionnel à se marier contrairement à l'homme et la femme qui bénéficient du droit constitutionnel de contracter mariage et à partir duquel vont découler des droits et des devoirs.

droits et les devoirs des conjoints, les causes de séparation, de divorce et leurs effets¹⁴⁰⁸ », n'aurait-il pas commis une bévue en accordant aux couples homosexuels ce même droit ? Le caractère hétérosexuel du mariage tel que cristallisé dans la Constitution de 1978 était-il absolu ou, pour rétablir une égalité entre les couples, pouvait-il supporter des aménagements ? Les détracteurs de la loi saisirent alors le Tribunal constitutionnel, le 30 septembre 2005. Et ce n'est que sept ans plus tard, le 6 novembre 2012, que le Tribunal constitutionnel finit par rendre sa sentence.

Les requérants ont établi un solide argumentaire autour de la violation de l'article 32 - les dispositions constitutionnalisant l'institution du mariage - et l'obligation de l'État espagnol d'interpréter les droits et libertés fondamentales inscrits dans la Constitution conformément aux conventions et traités internationaux régulièrement ratifiés - article 10 § 2 de la Constitution¹⁴⁰⁹. Les opposants au texte de 2005 ont en effet, rappelé la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme qui, ne reconnaît pas aux homosexuels le droit de se marier. En effet, la Cour rappelle régulièrement le caractère hétérosexuel du mariage laissant aux Etats le soin de décider de l'existence d'un mariage entre personnes de même sexe en fonction de leurs traditions¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁸ Article 32 § 2 de la Constitution espagnole.

¹⁴⁰⁹ Les requérants ont également soulevé des contrariétés avec le principe d'égalité (art.14 CE - Constitution espagnole), la violation de la protection de la famille (article 39 CE), la violation de droits et libertés fondamentales (art. 53 § 1CE), le manquement à la révision de la Constitution (art. 167CE) ou encore, l'interdiction de l'arbitraire des pouvoirs publics (article 9 § 3CE).

¹⁴¹⁰ CEDH, 6 novembre 1980, *Dosterwijck c/ Royaume Uni* ; 17 octobre 1986, *Rees c/ Royaume Uni* ; 27 septembre 1990, *Cossey c/ Royaume Uni*. Cependant, dans ce dernier arrêt, même si la Cour ne reconnaît pas le mariage homosexuel, elle prend en considération l'existence d'une évolution de la société. L'arrêt *Goldwin c/ Royaume Uni* du 11 juillet 2002, en matière de transsexualisme, laisse présager que la Cour offre une interprétation de plus en plus dynamique et actualisé du texte de la Convention dans la mesure où la Cour a pris en considération les avancées scientifiques et médicales relatif au transsexualisme afin d'adapter le régime juridique applicable aux personnes souffrant de ce syndrome et de reconnaître leur nouvelle identité. Cependant, en matière de mariage homosexuel, la Cour maintient sa jurisprudence traditionnelle : 24 juin 2010, *Schalk and Kopf c/. Autriche*, 24 juin 2010, (Req. n° 30141/04) où la Cour « conclut que l'article 12 n'impose pas au gouvernement défendeur l'obligation d'ouvrir le mariage à un couple homosexuel tel que celui des requérants » (point 63). Cependant, s'il souhaite ouvrir ce droit, rien ne l'empêche ... Enfin, un récent arrêt du 13 février 2013, *X et autres c/ Autriche* (req. n°19010/07) amorce une reconnaissance croissante des familles homoparentales, voir Nicolas HERVIEU, « Un long chemin européen vers la pleine reconnaissance des

Toutefois le Tribunal constitutionnel espagnol, par la sentence STC 198/2012 du 6 novembre 2012¹⁴¹¹, a validé le texte en adoptant une interprétation audacieuse de l'article 32 de la Constitution qui rompt avec la jurisprudence traditionnelle. Le juge a alors recouru à une analyse des évolutions récentes des décisions de divers organes tant judiciaires que législatifs relevant d'autres ordres nationaux (l'existence du mariage homosexuel dans d'autres Etats européens ou l'adoption de dispositifs permettant la reconnaissance d'un statut aux couples de même sexe¹⁴¹²). Il a également tenu compte de l'opinion publique et des avis de la communauté scientifique concernant la perception de l'homosexualité dans nos sociétés contemporaines. Le juge constitutionnel est ainsi parvenu à un constat sans appel : « Cet examen évolutif a mis en relief une réalité partagée par la société, le droit et la communauté scientifique : l'homosexualité est une option sexuelle aussi acceptable que l'hétérosexualité, de sorte qu'il n'y a pas de raison pour que les couples de même sexe ne puissent pas profiter exactement des mêmes droits que les couples hétérosexuels ».

L'homosexualité étant devenue une option sexuelle tout aussi acceptable que l'hétérosexualité, le juge s'évertue à démontrer que le caractère constitutionnel du mariage n'est pas remis en cause. Le droit au mariage est une liberté fondamentale qui ne doit pas subir d'entrave. Et par conséquent, les couples homosexuels doivent pouvoir y prétendre au même titre que les couples hétérosexuels. Enfin, le mariage demeure une institution constitutionnellement protégée dans la mesure où en découlent des droits et des devoirs. En revanche, l'allusion à « l'homme » et à la « femme » constitue un vestige du passé dans la mesure où le constituant de 1978 ne pouvait pas envisager l'évolution rapide qu'a rencontrée la société espagnole, mais aussi d'autres ordonnancements juridiques nationaux.

familles homoparentales » [PDF] in *Lettre « Actualités Droits-Libertés » du CREDOF*, 26 février 2013.

¹⁴¹¹ Camille MIALOT, « Mariage entre personnes de même sexe : validation de la loi espagnole », *Dalloz*, 2012, p. 2890 ; Beatriz COLLANTES SANCHEZ, « Constitutionnalité de l'ouverture du mariage aux couples de même sexe en Espagne », [PDF] in *Lettre « Actualités Droits-Libertés » du CREDOF*, 18 mars 2013.

¹⁴¹² Le juge constitutionnel mentionne des arrêts de la Cour européenne des droits de l'homme et fait part d'une marge offerte aux Etats pour reconnaître (ou pas) l'existence de ce mariage. Il cite également l'existence du PACS en France, ainsi que les Etats qui ont légalisé le mariage homosexuel dans leur ordonnancement - Belgique, Pays-Bas, Canada, etc.

L'argumentaire de la Cour s'est révélé très détaillé pour justifier la validité de la loi, en vigueur depuis 2005. Le juge aurait-il pu vraiment censurer la loi et remettre en cause des situations créées depuis 2005 ? Le juge constitutionnel espagnol a fait preuve de bon sens en construisant une solution novatrice et audacieuse dans la démarche, afin de contrer les différentes hostilités. Au nom du principe d'égalité, le juge a interprété les dispositions de l'article 32 de manière à englober les couples de même sexe qui seraient ainsi discriminés si on ne leur reconnaissait pas le droit fondamental de se marier. Le juge semble introduire un effet cliquet à cette liberté, en augurant désormais que ce droit au mariage des personnes homosexuelles ne pourra plus jamais être remis en cause. Et si le législateur doit intervenir, il devra s'assurer de renforcer les droits des personnes de même sexe dans la relation matrimoniale.

Enfin, notons une autre loi qui a impacté la société espagnole et dont nous avons retrouvé des représentations dans la filmographie d'Almodovar : le transsexualisme. Almodovar est attiré – fasciné ? – par ce syndrome¹⁴¹³. La loi du 15 mars 2007 vient faciliter les démarches administratives des transsexuels afin de faire rectifier leur genre sur les registres d'état civil. Le dispositif a assoupli les conditions qui étaient autrefois nécessaires pour faire procéder au changement d'identité sexuelle : désormais, le transsexuel justifie d'au moins de deux ans de traitement et l'opération chirurgicale n'est plus nécessaire¹⁴¹⁴. Une fois la rectification opérée sur le registre d'état civil, la personne prétend aux mêmes droits au mariage et au droit de fonder une famille¹⁴¹⁵ comme les autres.

*

* *

¹⁴¹³ Nous pensons tout d'abord à Lola et Agrado dans *Tout sur ma mère*, mais aussi le personnage de Vera dans *La piel que habito* (Espagne, 2011).

¹⁴¹⁴ La loi aménage même des exceptions lorsque pour des raisons de santé la personne ne peut recourir à ces traitements normalement nécessaires pour reconnaître le syndrome du transsexualisme.

¹⁴¹⁵ Pour une étude complète, Daniel VIGNEAU, « Transsexualisme et filiation », *Droit de la famille*, n° 5, Mai 2013, dossier 15 ; Virginie LARRIBAU-TERNEYRE, « Transsexualisme et couple », *Droit de la famille* n° 5, Mai 2013, dossier 14.

Le cinéma de Pedro Almodovar témoigne des évolutions sociales marquantes rencontrées en Espagne, et même s'il semble en exagérer le trait, il attire l'attention sur l'existence de nouvelles parentalités qui mettent à mal le modèle familial traditionnel. Ceci se confirme d'autant plus que l'État espagnol a suivi de près ces changements et s'est adapté en tentant de faire correspondre son système juridique à l'émergence de ces familles nouvelles.

L'Espagne propose-t-elle alors un modèle transposable dans les autres États européens ? Rien n'est moins sûr. Car, comme le rappelle la Cour européenne des droits de l'homme, selon les traditions culturelles et constitutionnelles des États, il ne peut exister un modèle standard de famille que l'on devrait rencontrer dans l'ensemble des États européens. Les États disposent toujours d'une marge d'appréciation, dans leur volonté à entériner ou non, les changements sociétaux rencontrés dans leur ordre juridique. Ce qui justifie par exemple, l'absence d'obligation à reconnaître (pour l'instant) l'existence d'un mariage homosexuel en dépit d'infléchissements qui laissent supposer qu'à terme il sera de plus en plus difficile de refuser ce droit aux personnes de même sexe.

Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma :

Les invités de mon père d'Anne Le Ny (France, 2010)

Ninon MAILLARD

Maître de conférences en histoire du droit

Université de Nantes, Droit et changement social UMR 6297

Les histoires de famille offrent au cinéaste un nombre considérable de ressorts plus ou moins dramatiques au point qu'il serait certainement impossible de proposer une filmographie exhaustive de la famille au cinéma. Etant donné que le droit s'intéresse aux rapports personnels et patrimoniaux qui lient les membres d'une même famille, ces intrigues familiales interpellent le juriste. Par ailleurs, les législations relatives au droit de la famille, même récentes, ne peuvent se comprendre que dans le temps long à moins de réduire le droit à sa dimension technique et par là-même d'en négliger la portée tout autant que les fondements. Les constructions juridiques familiales s'ancrent donc dans le passé et les histoires d'aujourd'hui renvoient, plus ou moins consciemment, à des problématiques plus anciennes ou plus générales ; il est ainsi logique que les histoires de famille au cinéma suscitent l'intérêt de l'historien du droit.

Si le cinéma est un art, un médium de la réalité et non un miroir de cette dernière, l'œuvre cinématographique est néanmoins une source de connaissance pour le juriste. Le film, comme l'œuvre littéraire¹⁴¹⁶, le chef d'œuvre pictural ou la pièce d'opéra¹⁴¹⁷, révèle le droit tel qu'il est vécu, subi ou même ignoré par la société. Les niveaux de lecture sont pluriels :

¹⁴¹⁶ François OST, *Shakespeare. La comédie de la Loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 2012 ; François OST, Laurent VAN EYNDE, Philippe GERARD et Michel van de KERCHOVE (dir.), *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001.

¹⁴¹⁷ Les travaux de Marie-Bernadette BRUGUIERE ont été pionniers sur cette question avec entre autres « Etat, pouvoir et gouvernants dans les opéras de jeunesse de Mozart, à l'occasion du bicentenaire de "L'enlèvement au sérail" », *Annales de l'Université des sciences sociales de Toulouse*, t. 31, 1983, p. 39-55 ; « *Ugo, conte di Parigi de Donizetti : un opéra légitimiste ?* », p. 95-111 in *Etat. Révolutions. Idéologies*, Actes du colloque de l'Association Française des Historiens des Idées Politiques (AFHIP), Rennes, 1988, Aix-en-Provence, PUAM, coll. « Histoire des idées politiques », 6, 1989.

la représentation du droit est-elle fidèle à la règle telle qu'elle se trouve exprimée par les différentes sources du droit ? La représentation du droit illustre-t-elle un fonctionnement social en marge de la norme établie ? La représentation du droit permet-elle de dépasser le droit positif en révélant des pratiques et des mentalités plus anciennes qui constitueraient autant de preuves visibles d'une tradition juridique sous-jacente ? Il s'agit par ailleurs d'utiliser l'image en ayant conscience que le droit peut y apparaître déformé. Déformé intentionnellement ou par erreur, déformé consciemment ou non, le droit au cinéma rend compte d'une réalité juridique, parfois en marge de la vérité juridique, si tant est que cette dernière notion ait un sens.

Le second long métrage écrit et réalisé par Anne Le Ny en 2010 évoque des problématiques juridiques spécifiques à notre époque (mariage de complaisance, police des étrangers) et d'autres plus intemporelles (remariage du veuf, successions, puissance paternelle). L'œuvre d'Anne Le Ny lui appartient pleinement ainsi qu'à ceux qui y ont contribué en écrivant le scénario ou les dialogues. Quelles qu'aient pu être les intentions de la cinéaste et de son équipe, l'œuvre produite témoigne d'une représentation du droit qui sera l'unique objet de cette contribution.

La famille dépeinte par le film est une famille parisienne qui rassemble trois générations : le père de famille (en réalité le grand-père) Lucien Paumelle¹⁴¹⁸, la fille (Babette)¹⁴¹⁹ et le fils (Arnauld)¹⁴²⁰. Malgré son âge, Lucien Paumelle est resté au centre de la famille, si ce n'est à la tête. Il incarne la figure du Père, le *pater* du droit romain dans le sens où il conserve le rôle principal dans le cadre familial malgré la paternité de son fils. Figure paternelle, car le père est souvent appréhendé dans sa dimension symbolique par les juristes et ce, à l'appui de l'histoire du droit¹⁴²¹. De même, la paternité évoquée ici renvoie davantage à la notion de chef de famille qu'à celle de géniteur. Le père connu des historiens du droit est le titulaire du patrimoine, celui qui incarne l'autorité, la référence voire le modèle.

¹⁴¹⁸ Âgé et veuf, Lucien Paumelle est un médecin à la retraite, connu pour avoir pratiqué des avortements clandestins après-guerre.

¹⁴¹⁹ En concubinage, sans enfant, Babette est médecin généraliste dans un centre social.

¹⁴²⁰ Avocat d'affaires ayant réussi, Arnauld est marié et père de deux enfants.

¹⁴²¹ Anne VERJUS, « La paternité au fil de l'histoire », *Informations sociales*, 2013/2, n° 176, p. 14-22 : l'auteur fait le point sur la paternité juridique et symbolique avant de proposer une nouvelle histoire des pères, personnelle et intime, fondée sur l'étude des relations entre les pères et leurs enfants.

Cette famille parisienne est perturbée par l'arrivée d'une jeune femme d'origine moldave (Tatiana) et de sa fille, toutes deux en situation irrégulière, et hébergées par le père. Le mariage du vieil homme avec sa protégée occasionne des conflits qui intéressent la sociologie, la psychologie, la politique ou le droit. Nous nous limiterons à une approche juridique même si le droit de la famille, au cinéma comme dans la vie, n'est jamais substantiellement distinct des aspects sociaux, politiques, religieux ou idéologiques¹⁴²², comme le débat contemporain autour de la loi ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe l'a suffisamment prouvé¹⁴²³.

Cela dit, il ne s'agit pas tant d'isoler le juridique que de l'identifier. Ainsi, la teneur juridique de certaines scènes est parfois explicite comme lorsque la réalisatrice filme un moment du droit dans toute sa solennité. A la suite d'une convocation des enfants par le père, un face-à-face familial se passe de part et d'autre de la table du salon transformée pour l'occasion en bureau. La présence de l'écrit, soigneusement rangé dans un dossier, l'expression de l'accord des enfants suivi de la cérémonie des signatures, le vocabulaire juridique employé... L'ensemble concourt à placer le spectateur en témoin d'un acte grave, important. La solennité est d'ailleurs rétrospectivement mise en valeur par l'exclamation du père, quelques instants après l'apposition des signatures :

Le père

— Très bien... Très bien... Eh bien, voilà une chose réglée !

(soupir de soulagement) Vous voulez un café ?

La convivialité, voire la commensalité, ne précède pas la lecture de l'acte et le rituel des signatures. La détente doit suivre et venir parfaire l'accord des volontés. Il n'est dès lors pas surprenant que le fils refuse : s'il a donné son accord, il ne consent pas vraiment.

¹⁴²² Anne LEFEBVRE-TEILLARD, v° « famille » in Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de culture juridique*, Lamy/PUF, 2003, p. 698 : la famille se caractérise par sa diversité dans l'espace et le temps, une diversité « née de sa sensibilité aux influences religieuses, philosophiques, politiques et économiques, du poids de la tradition et de celui des contingences ».

¹⁴²³ Loi n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe, *J.O.* 18 mai 2013.

D'une manière générale, le scénario joue sur la tension qui peut exister entre légalité et moralité¹⁴²⁴. Les personnages se trouvent face à un dilemme : agir en conformité avec la légalité n'implique pas toujours d'être moral et une action illégale n'est pas automatiquement immorale. Si le spectateur est appelé à juger de la valeur morale des actions des personnages à l'aune de ses propres références (ou exigences), les aspects juridiques évoqués dans le film seront peut-être plus difficiles à apprécier. Ces derniers se rapportent à diverses questions : le remariage du veuf et ses conséquences patrimoniales, les rapports d'autorité au sein de la cellule familiale et enfin les conséquences de l'alliance. La comédie, comme à l'époque de Molière, suscite la réflexion autour d'une sorte de cas pratique qu'il appartient au juriste de déchiffrer en deux temps. Le remariage soulève des questions patrimoniales complexes qui elles-mêmes interrogent la morale ou la philosophie. L'affaire de famille se traduit juridiquement par une confrontation des volontés individuelles et par un jeu d'alliances susceptible de modifier les règles relatives à la sexualité ou à l'autorité. Le tout ne rend pas uniquement compte du droit positif mais démontre la permanence des traditions juridiques, la rémanence de certaines figures juridiques historiques et une torsion entre ce qui relève d'une sorte de croyance populaire et ce qui s'avère inscrit dans notre droit contemporain.

Hériter du père : une représentation entre modernité et archaïsme

L'une des questions abordées dans le film concerne l'héritage. L'œuvre cinématographique témoigne non seulement des techniques juridiques les plus récentes mais aussi de concepts beaucoup plus anciens. Anne Le Ny évoque ainsi une technique d'anticipation successorale (la « RAAR¹⁴²⁵ ») instituée en 2006, mais parallèlement, elle travaille le personnage du père comme la figure centrale de la famille, illustrant une réalité presque archaïque, en tout cas bien différente de la lettre du droit contemporain. Le scénario démontre parallèlement la dimension psychologique et symbolique de la

¹⁴²⁴ Les rapports entre loi et morale constituent un axe majeur de la philosophie du droit. Georges Ripert reste une référence sur cette question notamment avec *La règle morale dans les obligations civiles*, Paris, LGDJ, 4^e éd., 1949. Voir Bruno OPPETIT, *Philosophie du droit*, Paris, Dalloz, « Précis », 1989, p. 74 et s.

¹⁴²⁵ La renonciation anticipée à l'action en restitution (RAAR) est issue de la réforme des successions et libéralités posée par la loi n° 2006-728 du 23 juin 2006.

succession. La scène lors de laquelle le père entend « déshériter¹⁴²⁶ » ses enfants est une confrontation entre la légalité, la tradition – voire le symbole – et l'idée de justice, la nécessité, les contingences liées à la réalité. Le scénario maltraite la règle juridique et offre une représentation erronée des formalités, de la procédure et plus largement du droit lui-même. Cette torsion est intéressante car elle ne heurte pas le spectateur. J'y vois la démonstration que la représentation erronée du droit coïncide avec la perception sociale du droit. Le scénariste s'autorise une distorsion qu'il sait en phase avec les préjugés du public.

Une confrontation des concepts : légalité versus justice, symbole versus réalité

Lorsque Lucien Paumelle accueille la jeune moldave, il lui ouvre la porte de sa maison sans pour autant l'inscrire dans la famille. C'est le mariage qui donne à Tatiana un statut qui l'insère dans le réseau des ayants droits : intégrée par la volonté unilatérale du père au sein de la famille grâce au mariage, elle est dès lors concernée par les règles juridiques qui organisent les transferts de biens possibles entre les membres d'une même famille. L'union juridique sert en effet, non pas à reconnaître le lien affectif entre les individus, mais à établir le cadre dans lequel la transmission des biens et des pouvoirs va pouvoir s'opérer. Les intérêts de la seconde épouse entrent alors en concurrence avec les droits des enfants issus du premier mariage de Lucien Paumelle. Cette concurrence s'exerce non seulement sur le patrimoine – c'est ce qui intéressera le juriste – mais aussi sur la personne même du père autour d'enjeux plus affectifs.

La scène au cours de laquelle le père demande à ses enfants de renoncer à leur héritage au profit de la seconde épouse est, à ce titre, édifiante¹⁴²⁷. Loi et justice sont explicitement évoquées, voire brandies, tandis que tradition et symbole sous-tendent le drame familial mis en scène¹⁴²⁸.

Babette

¹⁴²⁶ C'est le terme employé par la fille même s'il ne correspond pas à la technique juridique employée, à savoir la renonciation anticipée à l'action en restitution.

¹⁴²⁷ Lucien Paumelle fait signer un acte à ses enfants afin de pouvoir transmettre l'intégralité de ses biens à sa seconde épouse : plan 44'28" – 48'35".

¹⁴²⁸ La scène est extrêmement riche en informations que le juriste ne peut d'ailleurs pas traiter à lui seul. Le débat qui a suivi cette communication a démontré que la confrontation des regards du sociologue, du sémiologue et du juriste vient parfaire l'analyse.

— Tu veux nous déshériter ?

Le père

— Oh ! Enfin...Dis comme ça, c'est un peu mélodramatique. Il n'est évidemment pas question de vous léser. Il s'agit simplement que l'argent aille à ceux qui en ont vraiment besoin, ce qui me semble tout à fait raisonnable...

L'argumentation du père pour conduire ses enfants à la renonciation est intéressante : Lucien Paumelle réfléchit en terme de nécessaire et de raisonnable. Le premier lui permet de faire valoir la situation économique réciproque des héritiers. Le second l'autorise à faire prévaloir cette dimension sur tous les autres aspects de la transmission. En cela, le scénario met en lumière un aspect historique de la transmission du patrimoine des parents vers les enfants qui permet l'établissement de ces derniers¹⁴²⁹. L'augmentation de l'espérance de vie et l'évolution individualiste de nos sociétés, dont les femmes profitent aussi depuis quelques générations, font que les enfants n'espèrent plus ce transfert de biens ou, tout au moins, n'en ont pas besoin pour faire leur vie¹⁴³⁰. Chez les Paumelle, la situation n'est pas différente.

Le père

— Vous savez que je n'ai jamais eu de clientèle privée, que je n'ai pas une grosse retraite et que j'ai assez peu d'argent de côté. De toutes façons, vous avez tous les deux un bon métier, vous gagnez très correctement votre vie, je sais que vous n'attendez pas après mon héritage.

Le père minimise l'enjeu économique. Il affirme ensuite une demi-vérité : l'attente de l'héritage peut-elle se limiter à la nécessité ? L'affirmation du père ne sert qu'à conforter

¹⁴²⁹ L'histoire du droit des successions révèle particulièrement bien ce rôle d'établissement à travers certaines techniques comme l'exclusion des filles dotées de la succession ou encore la distinction fondamentale entre propres et acquêts.

¹⁴³⁰ Jean-Philippe LEVY, André CASTALDO, *Histoire du droit civil*, Paris, Dalloz, « Précis », p. 1087 : le droit des successions présente une importance sociale considérable dans l'histoire alors que chacun compte dorénavant sur son travail et que la société n'est plus fondée sur l'hérédité ; Hubert BOSSE-PLATIERE, « L'esprit de famille... Après les réformes du droit des successions et des libéralités », *Informations sociales*, 2007/3, n° 139, p. 26 : « dans la mesure où l'âge moyen pour hériter est de 46 ans, les successions ne peuvent plus jouer cette fonction d'installation ».

son parti-pris économique au détriment de toute autre considération : Lucien Paumelle propose une manipulation qui permette de rétablir la justice au sein de la famille recomposée car la seconde épouse n'a rien. Il confronte donc ses enfants à la réalité : la seconde épouse a besoin de ce patrimoine, un besoin matériel qui, selon lui, élude le droit des enfants envisagé comme une tradition symbolique et par là-même inutile. Les considérations économiques disqualifient l'impératif caduc de la transmission héréditaire traditionnelle. Face à l'émotion de la fille spoliée, le père oppose une froide et objective réalité. Face au « mélodramatique », il propose le « raisonnable » : que l'argent aille à ceux qui en ont besoin. Le patrimoine du père permettra d'assurer la sécurité économique et donc d'« établir¹⁴³¹ », pour reprendre le terme ancien, la seconde épouse et son enfant. La tradition est ici confrontée à une réalité concurrente, urgente et par là-même perturbante...

La morale n'est pas d'un grand secours pour départager les prétendants à l'héritage et pour orienter le droit afin de rendre à chacun ce qui lui revient¹⁴³². Qui, de la seconde épouse et de son enfant, ou des enfants de Lucien Paumelle, peut se prévaloir d'un droit plus juste ? De quelque côté que l'on se place, le droit des uns fait injustice aux autres. Pour autant, sur le fond, le sens de l'équité de Lucien Paumelle n'est pas validé par le droit commun qui tend, depuis longtemps, à préserver les droits des enfants du premier lit non pas contre les enfants d'un second mariage mais contre les revendications d'une seconde épouse. En déshéritant d'une manière détournée ses enfants au profit d'une jeune femme, fraîchement épousée, Lucien Paumelle ne tient pas son rôle de « bon père de famille », pour reprendre un célèbre standard juridique, car le malaise qui suit la signature de la renonciation ou le désespoir de la fille déshéritée incitent le spectateur à juger de manière négative le choix du père¹⁴³³. L'éviction des enfants du premier lit apparaît en effet à l'écran comme une injustice alors même qu'ils n'ont pas besoin de l'apport financier en question.

¹⁴³¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762, v° « établissement », p. 672 : « Etat, poste avantageux, condition avantageuse. Procurer un établissement à quelqu'un. Il a un bel établissement, un bon établissement. Il a donné un établissement considérable à son fils... »

¹⁴³² Cf. Antoine LECA, *Le code était presque parfait. Introduction historique au droit*, LexisNexis, 2013, p. 14, n. 7 : « *suum cuique tribuere* ? » : l'auteur offre une synthèse sur la « généalogie des concepts de base » du droit dont le principe de « rendre à chacun ce qui lui revient » relève.

¹⁴³³ La liberté de tester et le choix de favoriser les membres de la famille recomposée ou encore les enfants les plus démunis sont soutenus par certains contre le principe d'égalitarisme posé par la Révolution et le code civil, voir André MASSON, « Famille

Qu'en est-il de la méthode ? Si le père propose l'arrangement, les enfants sont appelés à décider. La responsabilité leur incombe.

Le père (devant le silence des enfants)

— Bon, si d'un autre côté, pour une raison ou pour une autre, vous estimez que c'est vous qui en avez le plus besoin... Voilà, tout est dit, on n'en parle plus...

La mise en concurrence entre la seconde épouse et les enfants apparaît dans le rapport de nécessité vis-à-vis de l'héritage. C'est aux enfants qu'il revient d'« estimer » : le vocabulaire employé est éloquent. « Estimer » suppose d'apprécier la valeur, d'évaluer¹⁴³⁴. C'est cette évaluation purement économique du besoin qui doit justifier la décision finale. Les enfants sont à la fois juge et partie. La manipulation du père ne s'appuie donc pas seulement sur un ressort légal, elle est aussi psychologique : en faisant prévaloir leurs intérêts, les enfants prennent le risque d'aller contre le principe de justice posé par le père et/ou d'apparaître comme des accapareurs. En voulant conserver l'héritage, ils prennent le risque de perdre leur père au sens figuré, car la revendication de la succession envers et contre la proposition paternelle constitue sans aucun doute une rébellion. En abandonnant l'héritage, ils admettent leur exclusion mais maintiennent leurs relations avec celui qui n'est plus, dès lors, que leur géniteur. Ils optent pour cette dernière solution. Peut-on véritablement parler de consentement ?

Le rôle de la transmission est, dans le film, plus psychologique, voire affectif, que patrimonial¹⁴³⁵. A travers le drame vécu par les enfants, le scénario met en valeur la dimension symbolique du droit successoral grâce auquel un lien se noue entre les générations, entre les vivants et les morts et ce, au-delà de la valeur marchande des objets transmis. Deux éléments du film vont dans ce sens : le meuble de la mère défunte et la réaction de la fille déshéritée.

et héritage : quelle liberté de tester ? », *Revue française d'économie*, 2006, 21/2, p. 75-109.

¹⁴³⁴ Josette REY-DEBOVE, Alain REY (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, v° estimer : « I. Apprécier la valeur de, évaluer : 1. Déterminer le prix, la valeur de (qqch.) par une appréciation... »

¹⁴³⁵ Les dispositions elles-mêmes relèvent d'aspects politiques, économiques et affectifs qui interagissent : voir Philippe STEINER, « L'héritage au XIX^e siècle en France. Loi, intérêt de sentiment et intérêt économique », *Revue économique*, 2008/1, vol. 59, p. 75-97.

L'héritage de la mère est représenté – on pourrait presque écrire incarné – par un meuble. Installée dans la salle à manger de l'appartement parisien du père, certainement depuis des décennies, la crédence est confiée au père sous la forme juridique d'un usufruit avant d'être transmise aux enfants¹⁴³⁶. Tant que le père est seul, l'héritage des enfants est protégé mais l'intrusion de la seconde épouse fragilise cet état de fait. Partager la vie du père emporte des conséquences concrètes, visibles, matérielles. Ce qui a été le cadre de vie d'une mère, d'un père et de deux enfants se trouve investi par une tierce personne¹⁴³⁷. La seconde épouse évince la première dont on perçoit que la mort n'avait pas signifié la disparition. Le meuble gêne : souvenir d'une femme défunte, intouchable pour la seconde épouse, il constitue une anomalie dans le cadre d'une refondation du foyer. Il disparaît du salon et donc de l'écran :

La fille

— Mais la crédence de maman, t'en as fait quoi ?

Le père

— Oh ! Elle prend beaucoup de place alors on l'a mise dans la pièce du fond pour pas l'abîmer.

Il n'y a pas ici d'enjeu d'argent mais un enjeu affectif et psychologique fort autour du meuble¹⁴³⁸, un enjeu qui se traduit en termes juridiques puisque la fille revendique le meuble devant la seconde épouse lorsqu'elle déclare que celui-ci vient de sa mère et qu'elle y tient beaucoup. Une propriété affirmée de même par le fils, cette fois-ci devant le père, lorsqu'il rappelle à ce dernier que le meuble lui appartient déjà, comme à sa sœur, et

¹⁴³⁶ Est-ce un hasard si le scénariste a retenu ce type de meuble ? Le terme lui-même est emprunté à l'italien *credenza* qui signifie « croyance » et « confiance », cf. Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, mise à jour 2006, v° crédence.

¹⁴³⁷ La mise en scène joue sur les contrastes, parfois de manière caricaturale : vieux/jeune, ancien/nouveau, français/étranger, intellectuel/superficiel, bon et mauvais goût...

¹⁴³⁸ Blandine MORTAIN, « Transmettre des objets à ses enfants : "petites choses", grands enjeux ? », *Recherches familiales*, 2011/1, n° 8, p. 7 : « La transmission d'objets de la vie quotidienne entre parents et enfants est un aspect méconnu des relations entre les générations. Parce qu'elles mettent en jeu des principes généraux de justice et la place des protagonistes dans le collectif familial, ces pratiques faussement anodines sont un bon analyseur des relations de parenté contemporaines ».

que le père n'en a que l'usufruit. C'est l'occasion pour lui d'opposer la loi à la volonté du père : le meuble est « légalement » aux enfants. Si les enfants en ont la propriété, l'usage et la jouissance du meuble reviennent néanmoins au nouveau couple. Or, le meuble-reliquie prend « beaucoup [trop !] de place », comme la mère, comme les enfants¹⁴³⁹, et son éloignement est une condition indispensable à la construction d'une nouvelle famille. C'est ce que signifie l'éviction du meuble de la pièce de vie : le symbole doit céder devant la réalité, le passé devant le présent, les morts devant les vivants.

Etudions maintenant la réaction de la fille spoliée. La dimension symbolique trouve ici un écho en histoire du droit.

Babette (à Tatiana)¹⁴⁴⁰

— A cause de vous, il nous a reniés.

[...]

Mais je m'en fous du fric ! Mais vous savez ce que ça veut dire, ce qu'il nous fait ? Ça veut dire qu'il nous raye de sa vie. Ça veut dire qu'on n'existe plus pour lui.

[...]

Moi j'ai tout fait pour être comme il voulait. La médecine, les vêtements, les petits amis, tout ! Tous ses livres préférés, je les ai lus. J'aime les mêmes peintres, les mêmes musiciens...Mais vous ?! Vous êtes exactement le contraire !

Hériter, c'est exister... N'est-ce pas un ressenti de la signification profonde des règles de la filiation ? Etre éradiqué de la succession revient à être rayé de la filiation qui a pour finalité, pas seulement mais principalement, d'assurer la place de chacun dans le réseau de transfert des biens. La réaction de la fille est éclairée par la conception historique du patrimoine, constitué d'un ensemble de biens gérés dans l'intérêt familial et ayant

¹⁴³⁹ Lorsque le père revient de l'hôpital, les enfants ont investi l'appartement pour organiser son retour. La jeune épouse, en conflit avec les enfants, est introuvable. Le père manifeste son impatience et sa colère aux enfants, plan 1H13'29" : « Si vous êtes là tout le temps, c'est sûr qu'elle va jamais vouloir revenir ».

¹⁴⁴⁰ Dialogue entre Tatiana et la fille de Lucien Paumelle, Babette : plan 49'26" – 52'94".

vocation à être transmis aux générations suivantes¹⁴⁴¹. Le droit français limite en effet la liberté de disposer du père et ce, dans l'intérêt de la famille¹⁴⁴². Les règles de transmission inscrivent l'individu dans une continuité et le droit commun préserve les enfants de la toute-puissance du père. A partir du moment où Lucien Paumelle parvient à esquiver la protection légale des enfants et à reprendre la main sur l'héritage, on retrouve la figure du *pater* romain ou du père d'ancien régime. La spoliation des enfants n'apparaît pas telle qu'elle est présentée par le père : une décision raisonnée et raisonnable, justifiée par des raisons économiques, légitime parce que juste. Elle s'envisage comme une rupture, comme une exclusion et dès lors, comme une punition.

La fille (écroulée et en pleurs dans l'escalier)¹⁴⁴³

— Qu'est-ce que j'ai fait ? Qu'est-ce qu'on a fait ? Qu'est-ce qu'on a fait de mal ?

Le fils

— Mais on n'a rien fait...

La fille

— Mais si ! On a forcément fait quelque chose pour qu'il nous traite comme ça !

La réaction de la fille illustre cette posture paternelle que l'on pouvait croire oubliée : le père punit ses enfants via la suppression de l'héritage. En dépit des règles énoncées dans le code civil, on retrouve un père qui accorde, ou non, l'héritage, la transmission étant subordonnée à la soumission des enfants. Or, la fille s'est totalement soumise au père, à sa volonté, à ses attentes. En ne contrariant jamais la volonté de son père, la fille a mérité de rester héritière et la spoliation est injuste. La fille ne prend donc pas en compte les justifications exprimées par le père mais interprète celles-ci au regard de ce qui me semble être une certitude sous-jacente : celle qu'à travers la transmission des biens, se joue la

¹⁴⁴¹ Pierre-Laurent FRIER, v° patrimoine, p. 1133, in Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de culture juridique*, Lamy/PUF, 2003.

¹⁴⁴² *Ibid.*, Jean-Philippe LEVY, v° succession, p. 1447 : « chaque individu n'est qu'un maillon dans la chaîne continue des générations, et se trouve en quelque sorte investi de la mission de transmettre ce qu'il a reçu ».

¹⁴⁴³ Dialogue entre la fille et le fils après la signature de l'acte présenté comme une renonciation à l'héritage : plan 48'18" - 48'45".

reconnaissance, voire l'amour, celle qu'à travers le réseau patrimonial se dévoile le réseau des affections.

Babette (à Tatiana)¹⁴⁴⁴

— Qu'est-ce que vous lui avez fait, hein ? Qu'est-ce que vous lui avez fait pour qu'il vous aime plus que nous ?

Le scénario se voulant crédible, Anne Le Ny ne peut filmer un père déshéritant ses enfants. Nul doute que quelque conseiller juridique lui a suggéré d'employer la piste de la renonciation. Nul doute que la procédure posée par la loi a été évoquée et que la représentation erronée qui en est faite est un choix conscient... un choix d'autant plus compréhensible qu'il ne vient pas heurter les convictions du spectateur.

Une représentation erronée du droit en phase avec la perception sociale du droit

Le fils rappelle au père que la loi lui interdit « normalement » de déshériter ses enfants. Le droit commun exprimé par la loi conforte le transfert traditionnel – normal – de biens au sein de la famille : des parents vers les enfants. A peine le fils a-t-il énoncé l'interdit légal d'exhérer ses enfants que le père annonce déjà qu'il a trouvé un moyen de le contourner grâce au notaire, efficace pourvoyeur de solutions. La protection légale exprimée par le fils se révèle très fragile : l'orfèvre du droit qu'est le notaire a trouvé un moyen, légal lui aussi, de s'émanciper de cet interdit permettant ainsi au père de détourner les biens de leur trajet naturel en esquivant le droit commun. La loi est présentée comme impuissante face à la volonté du père et à son emprise sur ses enfants.

En réalité, Anne Le Ny maltraite le droit civil. La possibilité de renoncer à la succession ne peut s'organiser avant le décès. En revanche, le code civil autorise tout héritier réservataire à renoncer à une action en réduction d'une libéralité, testamentaire ou non¹⁴⁴⁵. En d'autres termes, les héritiers peuvent renoncer, non pas à leur héritage comme le père l'affirme dans la scène, mais à contrarier la volonté de celui dont ils ont vocation à hériter, même si les décisions de ce dernier devaient porter atteinte à leur part réservataire. La subtilité est intéressante : l'héritier n'abandonne pas son héritage, il renonce à aller contre

¹⁴⁴⁴ La fille interpellant Tatiana sur son lieu de travail : plan 49'26".

¹⁴⁴⁵ Cf. article 929 du code civil: « tout héritier réservataire présomptif peut renoncer à exercer une action en réduction dans une succession non ouverte ».

la libre disposition du titulaire du patrimoine. Il s'agit de s'engager, du vivant du père, à ne pas s'opposer à ses décisions lorsqu'il sera mort¹⁴⁴⁶. Or, la renonciation se caractérise par un formalisme rigoureux qui vise à garantir le libre consentement : cet acte ne peut se faire que devant deux notaires, les enfants étant reçus, informés puis invités à signer séparément. La renonciation est nulle lorsqu'elle n'a pas été consentie dans les conditions fixées par la loi et lorsque le consentement du renonçant « a été vicié par l'erreur, le dol ou la violence¹⁴⁴⁷ ». Nul doute que la loi protège les héritiers en les éloignant de celui qui peut vouloir exercer des pressions sur eux en vue d'obtenir la libre et entière disposition du patrimoine familial. Dans la pratique, l'acte de renonciation est utilisé et proposé par les notaires comme un pacte de famille. Il se prépare dans un contexte serein, vide de tout conflit. Ces précautions font de l'acte en question l'expression d'un consensus établi en famille et non une arme au service de l'autorité du père. L'acte signé comme le film d'Anne Le Ny le montre n'a donc aucune valeur juridique car le législateur n'a pas oublié d'éloigner le père lorsqu'il s'agit de faire renoncer l'enfant. Il n'a pas oublié que l'influence a survécu à la puissance. C'est au juriste qu'il appartient ici de réhabiliter la loi face à sa représentation erronée.

Le constat d'une représentation erronée n'est pas intéressant en soi, pas plus que ne le sont les raisons du choix scénaristique opéré¹⁴⁴⁸. En revanche, le juriste peut s'interroger sur l'effet produit. La scène, fautive en droit, reste néanmoins crédible : elle ne heurte pas les certitudes ou les préjugés du spectateur, révélant par la même occasion certaines convictions ou certaines rémanences d'anciennes institutions. C'est précisément cette corrélation entre la représentation erronée du droit et la perception que le spectateur a du droit qui est intéressante. Malgré l'autorité parentale, la toute-puissance du père n'est pas suffisamment lointaine pour être complètement oubliée. Ainsi, le face à face tendu entre un père qui déshérite et des enfants qui se soumettent ne paraît pas farfelu. Si le film n'est pas un témoin de la vérité juridique, il dévoile une autre réalité : premièrement, la

¹⁴⁴⁶ Une précision est intéressante : le renonçant peut revenir sur son engagement s'il fait preuve au juge qu'il se retrouve dans un état de nécessité auquel l'héritage pourrait mettre fin. La vocation économique et fondamentale de la succession se maintient dans le code civil au point de fonder la remise en cause d'un engagement pris du vivant du parent décédé.

¹⁴⁴⁷ Article 930 du code civil.

¹⁴⁴⁸ Nous retrouvons ici les contingences propres au film : le format cinématographique impose des choix de mise en scène ; il était certainement plus efficace de faire intervenir les trois personnages ensemble plutôt que séparément.

dimension symbolique de l'héritage n'a pas disparu, et deuxièmement, la représentation d'une figure paternelle autoritaire et arbitraire reste plausible.

D'une manière plus générale, le film met en scène les relations familiales, des relations qui se traduisent en termes de liens et de conflits. L'accueil de la jeune moldave, la gestion de la fortune familiale ou le mariage de complaisance constituent des affaires de famille. Le film illustre le fait que l'équilibre est parfois difficile à trouver entre ce qui tient à la liberté individuelle et ce qui intéresse le groupe des parents et alliés.

Représenter les affaires de famille : liens et conflits

La famille moderne est souvent envisagée dans sa dimension la plus restreinte : la famille nucléaire rassemble les parents et les enfants dans une relation où prédominent la liberté et l'égalité. L'ordre juridique moderne ne repose plus sur le groupe, le corps, la communauté mais sur l'individu et ses droits¹⁴⁴⁹ et la vie familiale s'organise principalement autour du couple et des enfants éventuels. Or, l'histoire d'Anne Le Ny intègre trois générations. Certes, les enfants de Lucien Paumelle sont indépendants, matériellement, financièrement : chacun a son logement, chacun s'assume. Pourtant, si le quotidien n'est plus partagé, les affaires de famille concernent, intéressent, rapprochent ou opposent les membres dont cette dernière est composée, du grand-père aux petits-enfants. Le droit est constamment sollicité car il détermine les règles qui fixent la marge de manœuvre de chaque membre de la même famille dans ses relations personnelles et patrimoniales, depuis les alliances jusqu'à la disposition des biens.

Unité de la famille, pluralité d'individus

Malgré l'indépendance matérielle des individus, un lien fort persiste entre le père et la génération suivante. En négligeant ce qui relève de l'affectif pour ne remarquer que ce qui relève du juridique, la persistance du lien s'exprime autour de cette affaire de famille qui confronte les enfants aux décisions de leur père. Juridiquement, on évoquera la volonté, le consentement, la liberté individuelle ou encore les rapports d'autorité. L'invitation à l'origine de l'histoire du film est en réalité un hébergement de sans-papiers, une démarche

¹⁴⁴⁹ Philippe MALAURIE, Hughes FULCHIRON, *La famille*, Paris, Lextenso, coll. « Droit Civil », 2009, p. 6.

volontaire délibérément en infraction par rapport à la police des étrangers¹⁴⁵⁰. Si la démarche est individuelle, elle ne concerne pas uniquement le père. Les enfants ont d'ailleurs des avis partagés sur la question : la fille encourage une action qu'elle admire, le fils désapprouve un acte illégal. La belle-fille est la seule à agir : elle tente de contrecarrer l'autonomie du père. Sans s'opposer ouvertement à la volonté de ce dernier, elle essaie d'influer sur les caractéristiques des futurs invités. Si Tatiana correspond aux critères énoncés (de culture occidentale, mère d'un seul enfant), elle se révèle pourtant plus dangereuse que ne l'aurait été la famille sénégalaise pressentie et ce, non seulement pour la santé du père (qui reprend le sport et une activité sexuelle aidée par une prescription médicale peu compatible avec ses problèmes cardiaques), mais aussi pour l'équilibre familial.

Plusieurs scènes du film mettent en valeur ces situations où les volontés individuelles se percutent dans le cadre familial. La plupart du temps, cette confrontation peut se traduire en terme juridique démontrant que le droit est l'un des outils privilégiés du règlement des relations sociales, entre autres familiales. Premièrement, au cours d'un déjeuner avec son père, le fils improvise une consultation juridique lors de laquelle il expose à ce dernier les risques encourus.

Le fils¹⁴⁵¹

Tu sais que tu es parfaitement hors-la-loi. (attrapant un code pénal) Comme ça, j'ai regardé l'autre jour... Tiens, voilà ! Alors en théorie, tu risques jusqu'à 5 ans de prison et 30 000 euros d'amende...

Le père

Oh, ben, c'est raisonnable ! Etre résistant ou pratiquer des avortements clandestins, en son temps, ça nous coûtait plus cher que ça !

(à propos de ce qu'il mange) c'est curieux, ça, c'est quoi ?

Le fils

Ça, c'est une mousse de foie gras à la figue...

¹⁴⁵⁰ La loi en vigueur en 2010 constitue le CESEDA (Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile) fondé sur une ordonnance du 24 novembre 2004 ratifiée par une loi du 24 juillet 2006.

¹⁴⁵¹ Dialogue entre le fils et le père, plan 3'10.

Enfin, tu feras ce que tu veux, hein ! J'imagine bien qu'avec ton passé glorieux, on va pas te mettre en prison mais je te rappelle quand même que tu as un des derniers loyers 48 de Paris et que tes propriétaires seraient très contents d'avoir une bonne raison pour te virer.

Le père (sans conviction)

J'y penserai...

(à propos du foie gras) Je trouve ça vraiment très curieux...

Cette scène est l'une des premières du film. Elle a plusieurs vocations : introduire un nouveau personnage, le fils, montrer la réussite professionnelle de ce dernier et présenter ses relations avec son père. Le droit, qui apparaît dans l'une de ses incarnations matérielles la plus célèbre, à savoir un code rouge, pourrait être considéré comme le troisième personnage de cette scène. Le texte qui est lu est un article du code pénal qui établit la peine encourue pour hébergement de clandestin sous arrêté d'expulsion¹⁴⁵². Deux autres références juridiques sont faites : la première concerne le droit immobilier avec l'allusion faite au privilège d'un logement 1948¹⁴⁵³ dont bénéficie Lucien Paumelle, la seconde renvoie aux évolutions en matière de peines pénales. Seule la seconde sera ici développée : la réponse de Lucien Paumelle à son fils établit la posture initiale – nous verrons que le rapport va évoluer au cours du film – entre morale et légalité. Le père

¹⁴⁵² Depuis la loi n° 2012-1560 du 31 décembre 2012, le délit de solidarité, qui a entraîné plusieurs condamnations de personnes ayant aidé des sans-papiers, est supprimé. Le délit d'aide au séjour irrégulier est maintenu, sauf s'il s'agit d'actions « humanitaires et désintéressées ». Plus précisément, l'aide au séjour irrégulier n'est plus un délit « lorsque l'acte reproché n'a donné lieu à aucune contrepartie directe ou indirecte » et s'il « consistait à fournir des conseils juridiques ou des prestations de restauration, d'hébergement ou de soins médicaux destinées à assurer des conditions de vie dignes et décentes à l'étranger, ou bien toute autre aide visant à préserver la dignité ou l'intégrité physique de celui-ci ». Soulignons ici l'impact du film *Welcome* de Philippe LIORET (France, 2009) dont le succès a participé à accélérer la dépénalisation, la proposition de loi allant dans ce sens ayant d'ailleurs porté le nom de ce film.

¹⁴⁵³ La loi du 1^{er} septembre 1948 a instauré la liberté des loyers pour les logements neufs ou rénovés tout en assurant aux autres locataires la stabilité des loyers et un droit au maintien dans les lieux. Cette loi célèbre fait elle aussi l'objet d'une illustration cinématographique dans *Le grand appartement* de Pascal THOMAS (France, 2006) qui traite d'une communauté vivant dans un grand appartement parisien bénéficiant de ce régime légal.

rappelle en effet au fils qu'il a risqué bien plus que la peine énoncée lorsqu'il pratiquait des avortements clandestins¹⁴⁵⁴. Or, si l'on met de côté ce qui peut heurter certaines consciences religieuses, la pratique des avortements clandestins est envisagée dans une dimension moralement positive tout comme l'hébergement et les secours prodigués à des personnes sans-papiers. Dans les deux cas, le praticien ou le simple citoyen viennent en aide à des personnes en grande difficulté. Il est intéressant de remarquer que les deux pratiques donnent suite à la même évolution légale : l'avortement, tout comme le délit de solidarité, ont été dépénalisés. La confrontation entre la décision du père et l'avis contraire du fils dépasse l'affaire évoquée. Le père apparaît comme un homme qui continue à allier, malgré son âge, conviction et courage. Il agit en conformité avec des principes considérés comme supérieurs. En face, le code rouge est refermé, relégué à sa condition de compilation de droit positif, fluctuant, parfois en marge de la Justice ou de l'idée que l'on peut s'en faire, et par là-même dévalorisé. Anne Le Ny humilie le personnage du fils en lui faisant énoncer des peines qui apparaissent injustes et les petits privilèges juridiques mesquins comme le modique loyer dont le père profite et qu'il pourrait perdre s'il était découvert. Le fils est rabaisé par la réponse du père, figure décalée et contemporaine du justicier hors-la-loi, qui entend sans écouter, imperturbable, inébranlable. La loi est démythifiée et son défenseur apparaît étriqué, égoïste et (heureusement) impuissant. Loin de constituer un appel à la conscience, l'énoncé de la peine pénale sonne comme une menace inique que l'homme de bien doit dépasser. Et c'est l'individu qui agit contre la loi mais dans le cadre d'une action juste car altruiste, en conformité avec des valeurs morales supérieures, que le spectateur est incité à admirer. Le fils abdique et rend les armes : le père peut agir à sa guise en dépit des conseils prodigués.

Deuxièmement, les enfants et le père gèrent un compte commun constitué par le PEA de la mère dont ils ont hérité tous les trois. Une décision, fondée sur un accord des trois volontés, avait été prise pour conserver ledit PEA jusqu'à son terme. Or, le père vide le compte sans en parler aux enfants, violant ainsi un consensus et plus largement, une relation de confiance. Les enfants font de nouveau face à une décision unilatérale qui, de plus, les lèse. Contrairement au premier cas, les enfants ne sont pas démunis face au père : une intervention, qui ferait valoir leurs intérêts, est envisageable.

¹⁴⁵⁴ Gérard CORNU (dir.), *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, v° clandestin /ine, p. 158 : « ce qui est clandestin est occulte parce qu'illégal. »

La fille¹⁴⁵⁵

— Il est amoureux... Mais qu'est-ce qu'on peut faire ?

Le fils

— On peut rien faire.

La fille

— Mais enfin, il va droit dans le mur !

Le fils

— Ça, c'est sa vie ! Non, on peut juste intervenir pour le PEA.

La fille

— Non, ça va... Je m'en fous du PEA.

Le fils

— Bon, alors on laisse tomber ?

(S'assurant qu'il a bien compris) On laisse tomber, hein ?

Le tiraillement est assez palpable entre les principes – le père est libre de gouverner sa vie et sa fortune comme il l'entend –, les intérêts plus pragmatiques ou plus concrets (comme la santé du père ou la préservation du patrimoine familial) et ce qui relève de l'affectif¹⁴⁵⁶. Il est en effet intéressant de remarquer – mais ce n'est pas du ressort du juriste – que la fille voudrait agir sur l'histoire de cœur et non sur l'histoire d'argent. Or le fils lui rappelle que seule l'intervention patrimoniale est possible : la loi ne sacrifie la liberté qu'au titre de la préservation du patrimoine, les comportements amoureux de l'individu même risqués ne relevant pas de la compétence normative du législateur.

Troisièmement, lorsque le père annonce qu'il veut aider Tatiana et sa fille, le fils lui répond qu'il peut faire des donations et qu'il n'a pas besoin de l'autorisation de ses enfants

¹⁴⁵⁵ Dialogue entre le fils et la fille à la terrasse d'un café, plan 33'40" – 35'00".

¹⁴⁵⁶ La fille reproduit le modèle paternel d'un point de vue professionnel. Sur le plan personnel, elle n'a rien construit. Son compagnon n'est absolument pas inscrit dans la famille et la maternité n'est jamais évoquée. L'histoire d'amour du père bouleverse par ailleurs la vie amoureuse de la fille.

pour le faire. Pour finir, la fille regrette que le père n'ait pas informé sa famille de son mariage. Dans ces deux derniers cas, la question posée est la suivante : les membres d'une même famille ont-ils le droit d'être informés, voire de consentir aux actes de leurs parents ? De par la loi, non. De par la morale, peut-être. Dans le film d'Anne Le Ny, les enfants se sentent dépassés, voire floués, par les décisions de leur père. Ce qui les heurte, c'est précisément la volonté unilatérale du père. Si le consentement des parents aux actes de la vie des enfants (notamment pour le mariage) est connu des historiens du droit, la question du consentement des enfants aux décisions des parents ne se pose pas¹⁴⁵⁷. Néanmoins, l'espérance de vie augmentant, les oppositions de l'entourage aux décisions des personnes âgées ne sont pas rares. Ces conflits s'expliquent d'autant mieux que l'évolution du droit de la famille s'est faite dans le sens d'un anéantissement du lien de domination entre les générations¹⁴⁵⁸, voire l'a dans certains cas inversé. Pourtant, le film d'Anne Le Ny illustre une réalité autre, dans une représentation presque archaïque : le père, malgré son âge, conserve une indéniable autorité. La puissance paternelle, sans être inscrite dans le droit, persiste dans ce que l'on pourrait nommer une emprise : les enfants, malgré leur désapprobation, ne parviennent pas à s'opposer à la volonté de leur père. Lorsqu'ils souscrivent à leur spoliation, les enfants ne respectent pas la liberté du père en tant que telle. Ils n'acceptent pas la décision de ce dernier à l'appui de la raison ou de la philosophie, ils ne consentent pas pleinement dans le sens où ils n'approuvent pas : en réalité, ils cèdent devant la volonté du père. Le fils admet un abus d'autorité qui le libère, dans le sens où le faux pas du père ruine la posture de référence suprême occupée par ce dernier. La fille, elle, se soumet, comme elle l'a toujours fait, aux désirs du père. Quelle que soit leur motivation (qui relève davantage du domaine psychologique que de considérations juridiques), les deux enfants suivent la volonté du père et cette soumission persiste malgré l'indépendance, malgré l'autonomie, malgré l'émancipation.

C'est un personnage tout à fait particulier, dans le film comme dans la structure familiale qui va dénouer l'intrigue. Etrangère au lien d'autorité mais intégrée à la famille et à ses intérêts (patrimoniaux mais aussi affectifs à travers la protection de son propre mari ou de la santé de son beau-père), la belle-fille agit du fait de la paralysie des enfants. Alors

¹⁴⁵⁷ Philippe MALAURIE et Hughes FULCHIRON, *La famille*, Paris, Lextenso, « Droit Civil », 2009, p. 93, note 30 : les auteurs citent *La cousine Bette* d'Honoré de BALZAC : « Les ancêtres peuvent s'opposer au mariage de leurs enfants, mais les enfants ne peuvent pas empêcher les folies des ancêtres en enfance. »

¹⁴⁵⁸ Jean-Philippe LEVY et André CASTALDO, p. 68, n. 79 : la puissance paternelle est devenue simple autorité parentale, elle-même diminuée.

même que ces derniers se soumettent, elle entend user des voies de droit qui lui sont offertes pour déjouer la volonté du père et faire éclater le mariage de ce dernier. Elle a recours à la police des étrangers par la voie d'une dénonciation. L'épouse du fils, étrangère au lien du sang, dénonce donc l'épouse du père. Les deux enfants, informés de ses intentions, sont eux-mêmes présents au moment de la dénonciation. Ils portent un jugement négatif sur la possibilité qui leur est offerte par la loi : moralement inacceptable, la dénonciation de Tatiana est néanmoins le seul ressort légal qui leur permette de rétablir la situation.

Anne Le Ny brouille l'appréciation morale que le spectateur pourrait porter sur le vieil homme, car elle lui octroie une circonstance atténuante : l'amour passionnel. A plusieurs reprises, on évoque l'aliénation dans laquelle le père se trouve : peut-on, dès lors, parler de volonté ? Par ailleurs, la scénariste choisit de conduire son personnage à l'hôpital, à la suite d'une erreur dans la prise de médicaments, une erreur imputée à Tatiana. La piété filiale justifie alors la procédure administrative. Les enfants ne sauvent pas leur héritage mais leur père...

La belle-fille¹⁴⁵⁹

Ecoutez. Ecoute. Je sais ce que je fais. Je me charge du sale travail. Vos mains restent propres et pour vous la morale est sauve !

La fille

Une dénonciation et la morale est sauve ? Mais la morale de qui, celle du maréchal Pétain ?

[...]

(à son frère)

Tu pourrais vivre avec une saloperie pareille, toi ? Tu pourrais vivre avec ça sur la conscience ?

Le fils

Et ta conscience, comment elle se sentira si t'as rien fait pour lui sauver la vie ? Tu sais très bien que s'il continue comme ça, il va y passer.

¹⁴⁵⁹ Scène à la préfecture de police : plan 1H15'24" – 1H16'35".

La fille

Ne me dis pas que t'es d'accord avec elle ! Arnauld, il a fait son choix, c'est Tatiana et pas nous, il faut qu'on l'accepte.

Le fils

C'est plus le héros que tu croyais Babette, c'est un vieux monsieur, un vieux monsieur qui perd les pédales. Alors, il nous a déçus, tu le laisses crever ? C'est comme ça que tu aimes, Babette ?

La fille

Tu veux vraiment le faire ?

Le fils

Non, non, mais je crois qu'il faut le faire.

La condamnation morale attachée à la dénonciation demeure en dépit de tous les stratagèmes du scénariste pour édulcorer l'action de ses personnages. Le soupçon qui pèse sur Tatiana est un moyen un peu trop évident de tempérer la posture de victime de l'épouse étrangère. Il s'agit clairement, pour le scénariste, de dissoudre la responsabilité des personnages pour mieux mettre en difficulté le spectateur face à ses jugements moraux. Les questions relatives aux questions d'alliance et de sexualité sont traitées de la même manière : le spectateur est appelé à tempérer son jugement.

Alliance, parenté et sexualité

Lucien et Tatiana forment un mariage blanc, autrement appelé mariage de complaisance. L'objectif de cette union est d'offrir à la jeune étrangère en situation irrégulière un accès plus rapide à la nationalité française¹⁴⁶⁰. *A priori*, pas d'enquête, pas de doute légitime du côté de

¹⁴⁶⁰ Le film d'Anne Le Ny ne rend pas vraiment compte des évolutions législatives les plus récentes qui organisent un véritable contrôle des mariages : Loi n° 2003-1119, 26 novembre 2003 dite Loi Pasqua ; L. n° 2006-911, 24 juillet 2006 dite Loi Sarkozy.

l'officier d'état civil... L'affaire matrimoniale est rondement menée. A peine hébergée, Tatiana est mariée. Cette alliance emporte des conséquences qui concernent les tiers et les mariés. En ce qui concerne les tiers, il s'agit de déterminer les nouveaux liens de parenté issus de cette nouvelle alliance. Autrement dit, le lien juridique fait-il la famille ? Une réplique du film est particulièrement intéressante. Le petit-fils de Lucien Paumelle est proche de la fille de Tatiana au point qu'une histoire d'amour se noue entre les deux enfants. Le garçon s'inquiète alors de leur lien de parenté.

Le garçon¹⁴⁶¹

Maman ! Maman ! Maman ! Est-ce que Sorina et moi, on est cousins maintenant ?

Sa tante (catégorique)

Non, pas du tout !

La réponse fuse : la tante de l'enfant assène un « non » sans appel devant toute la famille. Bien que mariée au père, Tatiana ne fait pas partie de la famille. Elle reste une étrangère, de même que sa fille. L'institution du mariage fonde une famille juridique qui ne rend pas forcément compte de la famille sentimentale. Cela dit, le film donne une importance centrale au mariage, de manière détournée. Tout d'abord, c'est bien le mariage du père qui est à l'origine de cette affaire de famille. Ensuite, il est symptomatique que le « compagnon¹⁴⁶² » de la fille soit si transparent comme si l'absence de toute union légale, de tout engagement officialisé venait ici se concrétiser en une absence de relation et d'influence. Au compagnon inexistant, on peut opposer la femme légitime du fils qui tient un rôle dans la famille représentée et participe activement au dénouement de l'affaire. Le mariage, dans son existence comme dans son absence, est dépeint de manière traditionnelle (et dans une certaine mesure dépassée) comme l'élément-clé de l'intégration familiale.

Dès lors, le mariage de Lucien Paumelle et Tatiana se fait rapidement et sans aucune entrave. C'est contradictoire avec une réplique du fils qui informe sa sœur qu'au regard de la différence d'âge et de l'origine de Tatiana, le mariage blanc serait facile à prouver.

¹⁴⁶¹ Dans les tribunes d'un stade où toute la famille est réunie : plan 32'09".

¹⁴⁶² C'est ainsi qu'il est présenté à Tatiana par le père.

Non seulement le mariage n'est pas nécessaire pour faire famille, mais il arrive qu'un mariage soit à l'origine d'un délitement de la famille. C'est le cas illustré par le film d'Anne Le Ny. Cela dit, si le sentiment familial n'est pas forcément en phase avec le statut juridique, le lien de parenté légal est imposé par l'alliance officielle qu'est le mariage. Les secondes noces du père supposent alors d'aménager de nouveaux liens. Pourtant, tout reste à nommer dans les familles recomposées : ainsi, il n'y a pas de désignation particulière pour évoquer le lien de parenté entre le petit-fils de Lucien Paumelle et la fille de Tatiana. Le petit-fils peut-il épouser la fille de la seconde épouse de son grand-père ? C'est sans aucun doute la question qui est posée par le jeune garçon ! Il s'agit de savoir si l'alliance formée entre le grand-père et la jeune mère de famille crée un lien de parenté entre les membres de leur famille respective, lien de parenté qui déterminera, entre autres, les limites de l'inceste¹⁴⁶³. La question du garçon est alors déterminante : il éprouve des sentiments pour la fille de la femme de son grand-père et il se renseigne : qui est-elle, juridiquement, vis-à-vis de lui ? Leur alliance est-elle possible ? Anne Le Ny interroge ici l'enjeu de la structuration juridique ou légale du groupe familial face à la relation de fait. Plus largement, le film évoque les comportements sexuels des personnages pour les confronter au cadre juridique et au jugement moral du spectateur : adultère, sexualité des enfants ou des personnes âgées, échangeisme ou inceste¹⁴⁶⁴ : des unions sexuelles qui peuvent s'avérer condamnables ou non et ce, du point de vue de la loi ou du point de vue de la morale.

En ce qui concerne les conséquences de l'alliance entre les époux eux-mêmes, seuls les rapports personnels seront traités ici. L'intention n'est pas la même selon que l'on se place du côté de l'octogénaire ou de celui de la jeune femme. Celle-ci poursuit un objectif personnel : elle utilise, tout en la détournant, une institution de droit familial (le mariage) pour mieux contourner les règles du droit des étrangers. Sans développer la question sous cet angle mais dans la perspective du mari, on constate que Lucien Paumelle n'a aucun intérêt personnel à frauder. Il affirme agir dans un souci d'entraide et de justice, conformément à ses conceptions morales et à son engagement politique. Il légitime ainsi sa contravention à la loi, notamment aux yeux de ses proches : l'illégalité de son mariage

¹⁴⁶³ Agnès MARTIAL, *S'apparenter. Ethnologie des liens de familles recomposées*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2003, p. 75 et s.

¹⁴⁶⁴ Certaines scènes évoquent le désir que peut éprouver le fils pour sa jeune et séduisante belle-mère.

semble compensée par le caractère moral de son action. Sa fille, réticente vis-à-vis de l'intrusion de la jeune femme, reconnaît ainsi l'engagement entier de son père. Le fils cultive de son côté un certain scepticisme en soulignant le caractère intéressé de la jeune femme et en insinuant que le père dissimule ses véritables intentions, à savoir son désir pour la jeune femme. Dès l'annonce du mariage, il affuble cette dernière d'un qualificatif grossier la désignant comme une prostituée. *A priori*, le mariage blanc ne suppose pourtant pas de relations sexuelles puisqu'il se caractérise justement par l'absence d'intention de vie commune¹⁴⁶⁵. Or, la situation de Tatiana et de Lucien devient vite ambiguë. Les deux époux cohabitent et les scènes tournées dans l'appartement mettent en exergue les preuves de cette vie commune et plus précisément une intimité partagée. Par ailleurs, l'enfant de la jeune femme est élevée par le couple. L'hébergement est devenu une véritable cohabitation. Lorsqu'il devient évident que les époux ont consommé leur union, la qualification de mariage de complaisance devient plus douteuse. L'union s'est finalement rapprochée de la légalité qui suppose la vie commune, constituée par la cohabitation, la consommation ou encore l'éducation des enfants. Elle s'est en revanche éloignée de la moralité première. En cela, le film d'Anne le Ny se distingue d'autres scénarios relatifs à des mariages blancs dans lesquels les époux finissent par éprouver des sentiments l'un vis-à-vis de l'autre¹⁴⁶⁶. Pas de *happy end* romantique dans *Les invités de mon père*, pas de

¹⁴⁶⁵ Jean CARBONNIER, *Droit civil, 1, La famille*, Paris, Puf, coll. « Quadrige/Manuels », [531], p. 1170-1171. L'auteur définit ainsi le mariage simulé ou fictif : « Les époux ont consenti consciemment à la célébration, mais sans réelle intention matrimoniale. Au-delà de la cérémonie, il n'y aura ni consommation de l'union sexuelles (ce seront des mariages blancs), ni communauté de vie. »

¹⁴⁶⁶ Dans les comédies romantiques comme *Green Card* de Peter WEIR (Australie/France, 1990), l'intention matrimoniale, même tardive, élude le caractère fictif du mariage qui n'est plus simulé. En revanche, *Le silence de Lorna* de Jean-Pierre et Luc DARDENNE (Belgique/France/Italie/Allemagne, 2008) met en scène une histoire tragique dans laquelle le mariage blanc est utilisé par des réseaux mafieux : l'époux belge doit ainsi être assassiné pour permettre à sa femme naturalisée, devenue veuve, de former une nouvelle union. Cela dit, alors même que la jeune albanaise est complice de ce projet qui suppose un homicide, elle se lie au jeune homme qu'elle a épousé, affectivement puis physiquement. Le rapprochement a donc eu lieu entre les deux époux même si le mariage est condamné. Dans *Green Card* comme dans *Le silence de Lorna*, la question morale est parallèle à la question légale. Dans les deux films, le protagoniste entend uniquement profiter du mariage blanc avant d'évoluer vers un comportement et des choix qui le réconcilient, moralement, avec le spectateur. Un dossier pédagogique sur *Le silence de Lorna* est mis en ligne au titre des ressources pédagogiques sur le site de la Cinémathèque de Toulouse (<http://www.lacinemathequedetoulouse.com>). Il est rédigé par Eugénie ZVONKINE

drame non plus... mais un angle de vue opposé et un processus inverse : la question morale se pose, non pour Tatiana dont les intentions sont les mêmes du début à la fin du film, mais pour Lucien. Complice d'un détournement de l'institution pour une cause supposée juste et sincère et donc, en conformité avec la morale, Lucien est celui qui va abuser de la situation. Le dialogue entre les enfants, témoins d'un geste intime entre leur père et la jeune femme, est d'ailleurs éloquent.

La fille¹⁴⁶⁷

[...], t'as vu ce que j'ai vu ?

Le fils

Mais je crois bien que oui

La fille

Mais c'est horrible. On dirait un vieux satyre !

Le fils (ricanant)

Oh, le célèbre docteur Paumelle, défenseur du droit des femmes et de toutes les causes humanitaires ! Ça le rend presque humain, dis-donc !

La fille

Tu trouves ça drôle ?

Le fils

Oh, écoute, elle avait pas l'air particulièrement choquée, non ? Mais il a 80 ans, qu'est-ce que tu veux qu'il fasse ? Non, il lui rend service et il prend quelques petites privautés en passant. Echange de bons procédés...

La fille

Echanges de bons procédés ? Mais tu plaisantes ! Il était censé faire un geste humanitaire, un acte désintéressé... Je crois pas que la main au cul était comprise dans le contrat de départ.

(docteur en cinéma, chargé de cours à Paris 8), sous la direction d'Eric Carandeau, pour le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Juillet 2012.

¹⁴⁶⁷ Scène au stade, dialogue entre le fils et la fille : plan 30'57" – 31'50".

Le fils

Eh ben, tu réalises que c'est pas Dieu le père, c'est très bien pour toi...

L'échange de services raillé par le fils dès l'annonce du mariage se confirme. Certes, les relations sexuelles n'ont pas fait l'objet d'un accord préalable explicite, mais on peut supposer que si l'épouse comptait profiter des avantages matrimoniaux pour faciliter son accession à la nationalité française, elle espérait s'exempter du devoir conjugal. Le terme de « contrat de départ » employé par la fille est particulièrement explicite : l'accord initial entre Tatiana et Lucien ne supposait qu'un hébergement sans véritable vie commune. Si la contractualisation des relations sexuelles entre époux, qui va contre l'institution du mariage, n'est pas envisageable en France¹⁴⁶⁸, le mariage blanc suppose en revanche un arrangement ne prenant pas en compte toutes les obligations légales. Dès lors, lorsque Tatiana et Lucien consomment leur union, cette dernière se rapproche d'un vrai mariage¹⁴⁶⁹ et alors même que le mariage se conforme aux critères de légalité, il se teinte paradoxalement d'immoralité.

La fille¹⁴⁷⁰

Vous savez, Tatiana, j'ai rien contre vous. Je sais bien que vous essayez juste de donner une meilleure vie à votre fille. Mais quand même, il y a des limites ! Lui, il voulait vous rendre service avec ce mariage blanc et vous, vous avez profité de lui...

Tatiana (sarcastique)

Mariage blanc ? D'abord, ton père, il me dit que je suis belle. Après, il me dit qu'il m'aime et après il me dit d'être gentille avec lui... Il vient dans mon lit !

¹⁴⁶⁸ Jean-Michel BRUGUIERE, « Le devoir conjugal. Philosophie du code et morale du juge », *D.* 2000, note 8.

¹⁴⁶⁹ Les relations sexuelles entre époux constituent l'un des devoirs énoncés par l'article 215 du Code civil à travers une métaphore : « Les époux s'obligent mutuellement à une communauté de vie » ; Jean CARBONNIER (vol. I, p. 1217) énumère les expressions qui désignent, de manière pudique, les relations sexuelles entre époux « qui constituent le devoir conjugal par excellence » : « cohabitation », « réunion de fait » ou même « relations ». Le refus d'entretenir des relations sexuelles avec son conjoint constitue d'ailleurs une faute pouvant fonder un divorce au sens de l'article 242 du code civil. Dans le cas du mariage de Lucien Paumelle et de Tatiana, le caractère de mariage blanc place l'union en marge de l'application du droit commun et la rend encore plus fragile.

¹⁴⁷⁰ Dialogue entre la fille et Tatiana : plan 50'55" – 52'43".

La fille (agressive)

Menteuse ! Je vous crois pas ! Mon père ferait jamais ça ! De toute façon, il est trop vieux, c'est pas possible...

(lisant la prescription de Viagra que Tatiana lui tend)

Oh, non ! Pourquoi vous n'avez pas dit non ? Vous auriez pu dire non...

Tatiana

Je veux que Sorina, elle dort dans une maison, pas dans un hôtel. Je veux qu'elle reste dans sa bonne école

La fille

Mais enfin... Mais c'est pas un salaud, papa ! Il vous aurait jamais mis dehors pour ça...

Tatiana

Tu es sûre ? Tu es vraiment sûre ?

(La fille ne répond pas)

Pour moi, c'est trop dangereux de dire non. Je peux pas dire non.

Tatiana ne laisse aucun doute sur la manière dont elle vit l'évolution de sa relation avec Lucien Paumelle : si elle l'accepte, on ne peut pas dire qu'elle consente pleinement et librement au rapprochement sexuel. Tatiana craint pour sa sécurité, économique et juridique. En acceptant les relations sexuelles, la jeune femme préserve le lien conjugal¹⁴⁷¹ et avec lui son logement, son emploi et les conditions d'éducation de son enfant. S'il n'y a pas violence physique¹⁴⁷², l'intention politique et désintéressée de Lucien et donc la valeur morale de son action initiale se trouvent remises en question. La relation sexuelle, plus ou moins imposée par le vieil homme à la jeune femme, heurte en effet de

¹⁴⁷¹ Jean-Michel BRUGUIERE, *op. cit.* : l'étude de la jurisprudence démontre que le devoir conjugal a encore sa place dans le divorce pour faute..

¹⁴⁷² *Ibid.* : le mariage ne constitue plus un fait justificatif lorsqu'il y a contrainte. Le viol entre époux a ainsi été explicitement reconnu par un arrêt de la Cour de Cassation rendu le 11 juin 1992.

plein fouet les principes altruistes qui étaient censés justifier l'union. Par ailleurs, alors que l'immoralité est très souvent placée du côté du bénéficiaire du mariage blanc, on assiste ici à un retournement de situation : le complice est finalement celui qui profite de la situation et celui dont les intentions ont été dissimulées. Il est probable en effet que Lucien ait espéré davantage que le mariage blanc dès le début. Il a non seulement fraudé par rapport à la loi mais aussi manqué d'honnêteté vis-à-vis de sa future épouse. Le caractère moral de l'engagement de départ en est entaché, l'intention bienfaitrice n'étant plus l'unique mobile de l'union.

A ce moment du scénario, Tatiana peut apparaître comme l'une des victimes de ce drame familial. Par une manœuvre scénaristique, elle retrouve sa place d'élément perturbateur, voire dangereux¹⁴⁷³.

Dès lors, lorsque Tatiana et sa fille sont expulsées, « tout rentre dans l'ordre ». C'est le commentaire de la belle-fille lorsque la crédençe retrouve sa place dans le salon. Les enfants rétablissent en effet leur mère au milieu du salon tout en se débarrassant de tous les objets marquant la présence, plus exactement le passage de la seconde épouse. Tout rentre dans l'ordre car la recomposition de la famille n'avait apporté que du désordre et des conflits. L'ordre des héritiers est rétabli, l'ordre dans l'appartement est rétabli, l'ordre naturel est rétabli lorsque le vieil homme n'est plus au lit avec sa jeune femme mais sur une chaise longue avec un plaid sur les genoux.

Le père (regardant le fils lui remettre le plaid sur les genoux)¹⁴⁷⁴

Décidément, vous voulez tous me voir en vieillard

Le fils

Tu travailles un peu ?

Le père

Non, j'ai plus le temps.

Le fils (étonné)

¹⁴⁷³ Elle est soupçonnée par le fils d'une tentative d'empoisonnement sur Lucien Paumelle, ce qui perturbe l'appréciation morale du spectateur : le père se retrouve mis en scène comme un vieil homme fragile que sa jeune épouse met en danger, les enfants comme les sauveurs légitimes de celui-ci.

¹⁴⁷⁴ Dialogue entre le père convalescent et le fils : plan 1H24'46" – 1H25'14".

Ici ?

Le père

Ce que je commencerai maintenant, j'aurai plus le temps de le finir

Le fils

Mais t'es en pleine forme, toi...

Le père

En fait, je pense que je suis déjà mort mais que personne n'ose me le dire.

**« Famille je vous hais »
ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard
critique sur l'institution familiale**

Alain BRASSART

Docteur en études cinématographiques

Chargé de cours à l'Université Charles de Gaulle-Lille III

Selon les travaux de nombreux sociologues, « la famille constitue l'un des lieux privilégiés pour saisir la manière dont s'articulent, selon une foule de modalités, l'individuel et le collectif, pour rendre compte de la complexité des processus de reproduction humaine et sociale, de socialisation et de construction de l'identité¹⁴⁷⁵ ». Dans une enquête réalisée en 1986 :

« Trois fois sur quatre, l'image de la famille ainsi restituée est positive, et 6 % seulement des jugements portés évoquent le rejet, la dénonciation ou le désenchantement. Chez certains, le mot famille appelle simplement les expressions stéréotypées du bonheur (15 % des réponses) : « c'est beau », « c'est merveilleux », « c'est une belle chose », « c'est l'amour » (...) Deux modèles sociaux se lisent en filigrane. L'un fait de la famille la cellule de base de la société, le noyau dur et le refuge assurant la sécurité de ses membres (23 % des réponses) ; l'autre (28 % des réponses) associe l'idée de famille à celle d'un groupe de personnes, d'une communauté soudée par une forte relation affective : « Je pense à une maison, tout le monde est réuni, quelque chose d'assez chaleureux », « C'est toute la famille complète, tout le groupe familial ». Dans un cas, la référence est la société tout entière et la famille est perçue comme fondatrice de l'ordre social. Dans le deuxième cas, l'élément essentiel devient la personne, et l'accent est mis non plus sur un système d'organisation sociale producteur d'unité et d'ordre,

¹⁴⁷⁵ Anne QUENIART, Roch HURTUBISE, « Nouvelles familles, nouveaux défis pour la sociologie de la famille », *Sociologie et sociétés*, vol. 30, n° 1, 1998, p. 133-143.

mais sur la famille comme communauté, comme lieu de solidarité et d'épanouissement affectif de l'individu¹⁴⁷⁶ ».

Dans la littérature comme au cinéma, la famille est généralement représentée soit comme un lieu refuge (dans lequel le parent comme l'enfant peuvent s'épanouir), soit comme une prison étouffante. Les écrivains et les cinéastes homosexuels, quant à eux, privilégient un regard noir sur la famille traditionnelle, qui serait incapable de prendre en compte leurs désirs s'écartant de la norme. Leurs récits se focalisent souvent sur des personnages adolescents ou de jeunes adultes, dans la mesure où la construction identitaire d'un individu est une source inépuisable d'inspiration.

Avec la fameuse formule « Famille je vous hais », André Gide pousse non seulement un cri de révolte contre l'éducation puritaine imposée par ses parents mais, plus largement, contre les normes établies, notamment en matière sexuelle. « Les familles constituent, selon Gide, un obstacle à la liberté du plaisir et à l'accomplissement subjectif¹⁴⁷⁷ ». Avec *Corydon*, qui fit scandale au moment de sa publication, l'écrivain homosexuel n'hésite pas à critiquer les normes hétérosexuelles et tend à démontrer que le désir homosexuel est naturel. Si l'on peut légitimement le percevoir comme un précurseur des *Gender studies*, il n'en demeure pas moins que Gide serait pour le moins surpris des choix des homosexuels du XXI^e siècle, désireux de se marier mais également d'adopter ou de concevoir des enfants et de former ainsi une famille (presque) traditionnelle.

De manière générale, la famille constitue moins un lieu d'épanouissement pour de nombreux homosexuels, encore moins un lieu-refuge, tant ils ont peine à trouver leur place en son sein. Aujourd'hui encore, un pourcentage non négligeable d'individus *gays* continuent à cacher leur orientation sexuelle à leurs proches ou sont en conflit avec au moins l'un des parents. Les récents débats et manifestations autour du mariage homosexuel qui ont ravivé l'homophobie d'une frange non négligeable de la population française (ce qui, d'après un sondage publié dans *The Telegraph*, place la France comme

¹⁴⁷⁶ Martine BARTHELEMY, Anne MUXEL et Annick PERCHERON, « Et si je vous dis famille... Note sur quelques représentations sociales de la famille », *Revue française de sociologie*, 1986, n° 27, p. 697-718.

¹⁴⁷⁷ Chahira ABDALLAH EL SOKATI, *André Gide au miroir de la critique : « Corydon » entre œuvre et manifeste*, Thèse de doctorat soutenu à l'Université de Paris-Est-Créteil, 2011.

« le pays le moins tolérant de l'Europe de l'Ouest [envers les homosexuels¹⁴⁷⁸] » renforcent le sentiment d'insécurité des *gays*¹⁴⁷⁹. Cette situation explique donc le rejet qu'éprouvent de nombreux homosexuels à l'égard de la famille, lequel s'exprime dans l'art.

Au cinéma, des cinéastes comme François Ozon¹⁴⁸⁰, Sébastien Lifshitz¹⁴⁸¹ ou Patrice Chéreau¹⁴⁸² se complaisent à dépeindre des univers familiaux oppressants, avec humour et dérision pour le premier, de manière plus dramatique pour le second. Par souci de clarté, nous nous focaliserons sur deux films de François Ozon, pour tenter de comprendre les raisons d'un tel rejet. Dans un second temps, nous nous intéresserons au cinéma d'André Téchiné, cinéaste qui se montre également très critique à l'égard de la famille mais de manière moins caricaturale que son cadet. Enfin, nous montrerons que certains cinéastes homosexuels, à l'instar d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau ne souscrivent pas à cette vision noire de la famille ; ils préfèrent la réinventer joyeuse.

Le rejet de la famille et la haine des pères (François Ozon)

Un jeu de massacre qui tourne à vide : Sitcom

Pour son premier long-métrage, François Ozon décrit avec un humour décapant l'éclatement d'une famille française traditionnelle. Dès les premiers plans du film, le ton est donné : au moment où le père rentre à son domicile, un chant d'anniversaire est entonné mais il est brusquement interrompu par des cris, suivis d'un coup de feu. Le

¹⁴⁷⁸ Lucie SOULLIER, « Mariage pour tous : « un débat qui a eu lieu dans un climat homophobe », http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/05/18/mariage-pour-tous-un-debat-qui-a-eu-lieu-dans-un-climat-homophobe_3317496_3224.html

¹⁴⁷⁹ Le 17 avril 2013, au plus fort des manifestations contre le mariage pour tous, trois jeunes hommes de mouvance d'extrême-droite ont fait irruption dans le bar *gay* lillois *Vice & Versa*, ont agressé les deux cogérants et un employé, après avoir proféré des insultes homophobes. Cette affaire a été jugée le 4 septembre 2013 au tribunal correctionnel de Lille. Accusés de violences en réunion et insultes homophobes, les agresseurs encourent une peine d'un an de prison dont six mois assortis d'un sursis. Les trois prévenus ont été condamnés à six mois de prison avec sursis pour violence ; le caractère homophone n'a pas été retenu (Cf. MONIEZ L., « Bar *gay* saccagé à Lille : un an de prison requis », http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/09/04/bar-gay-saccage-a-lille-un-an-de-prison-requis_3471318_3224.html

¹⁴⁸⁰ François OZON, *Sitcom* (France, 1998) ; *8 Femmes* (France, 2001) ; *Dans la maison* (France, 2012).

¹⁴⁸¹ Sébastien LIFSHITZ, *Presque rien* (France, 2000).

¹⁴⁸² Patrice CHEREAU, *L'homme blessé* (France, 1983) ; *Ceux qui m'aiment prendront le train* (France, 1998).

réalisateur aura pris soin de laisser le spectateur à l'extérieur de la maison, l'invitant ainsi à porter un regard critique sur une famille ordinaire lorsque le *flash back* qui suit la séquence d'exposition commence. La dimension théâtrale du film, caractéristique récurrente du cinéma de François Ozon¹⁴⁸³, contribue également à porter un regard distancié sur les relations familiales. En outre, les situations plus rocambolesques les unes que les autres transforment cette comédie au mieux en véritable jeu de massacre, au pire en « pochade post-pubère¹⁴⁸⁴. » En digne héritier du cinéma moderne inauguré par la Nouvelle Vague, aucun personnage n'a grâce aux yeux du réalisateur dont l'attitude froide et distante est comparable à celle d'un entomologiste. Cependant, le père est présenté comme le principal responsable des multiples drames qui vont se dérouler dans l'univers familial. En apportant un rat blanc en guise de cadeau, il dérègle les liens sociaux et contraint les membres de sa famille à révéler leur part obscure, ce qui met en péril la belle unité familiale du début. Ainsi, au cours d'un repas, le fils révèle brutalement son homosexualité ; l'un des invités, un professeur de gymnastique camerounais profite du désarroi des parents pour séduire le jeune homme ; après s'être jeté le soir même du premier étage, geste qui l'handicapera durablement au point d'être contraint de se déplacer en fauteuil d'infirme, la fille noue dès lors des relations sado-masochistes avec son petit ami ; plus tard, afin de guérir son fils, la mère n'hésite pas à avoir une relation incestueuse avec lui. Seul le père reste imperturbable face aux agissements des membres de sa famille, ce qui le condamne aux yeux des spectateurs. Plus tard, on découvre que son fantasme est de tuer tous les membres de sa famille, le jour même où ceux-ci organisent une fête pour son anniversaire. À la fin du récit, après avoir dévoré le rongeur, il se transforme lui-même en rat géant, devient alors une cible de choix pour sa femme et ses enfants qui n'hésitent pas à le supprimer.

La dimension fantastique, proche du conte, est une caractéristique récurrente du cinéma *gay* généralement traversé par la question de l'altérité¹⁴⁸⁵. Dans une société où

¹⁴⁸³ Depuis *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (France, 2000), adapté d'une pièce de jeunesse de Rainer Werner FASSBINDER, et *8 femmes* (France, 2001), d'après une pièce de Robert THOMAS, Librairie théâtrale, 1961.

¹⁴⁸⁴ Louis GUICHARD et Pierre MURAT, *Télérama* n° 2524, 27 Mai 1998.

¹⁴⁸⁵ C'est notamment une caractéristique du cinéma de François Ozon : Voir plus particulièrement *Les Amants criminels* (France, 1998) et *Ricky* (France, 2008). Pour les autres cinéastes, notons Marcel CARNE, Jean COCTEAU, ou encore James WHALE cinéaste d'origine britannique qui réalisa aux États-Unis le fameux *L'Homme invisible* (États-Unis, 1933) d'après l'œuvre d'H. G. WELLES. Pour la représentation du « monstre » dans le cinéma *gay*, voir Alain BRASSART, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le

l'homophobie est encore la règle, l'homosexuel est trop souvent représenté comme un personnage inquiétant, comme l'ont révélé certains propos tenus par des manifestants opposés au « mariage pour tous¹⁴⁸⁶ ». Or, dans le film de François Ozon, ce n'est pas le fils homosexuel qui apparaît comme monstrueux mais bien le père, par son incapacité à aimer et à protéger sa famille. Grâce à la dimension féerique du film, François Ozon peut filmer le fantasme du meurtre du père théorisé par Freud et ce geste cinématographique peut également être lu comme acte politique dénonçant la dimension patriarcale de la famille qui génère des individus malades. Cette lecture peut cependant être battue en brèche. En effet, le jeu de massacre n'épargne aucun personnage. L'inculture de la mère, par exemple, incapable de distinguer Cameroun, Gabon et Congo, est stigmatisée par le film. L'ingéniosité de François Ozon est d'inviter les spectateurs à adopter une position méprisante à l'égard de ses propres personnages, ce qui tend à brouiller le sens de son discours, comme l'attestent les propos contradictoires des journalistes au moment de la sortie du film. Malgré ces réserves, il va sans dire que la famille, du point de vue de François Ozon, est loin d'être ce lieu d'épanouissement souvent vanté dans les médias.

Une famille imaginaire idéalisée versus une famille traditionnelle honnie : Dans la maison

Sorti, en 2012, *Dans la maison*, semble pourtant montrer une famille qui résiste au pouvoir destructeur d'un intrus et se retrouve au final réunie. Dans ce film, François Ozon porte cependant un regard particulièrement méprisant sur cette famille ordinaire qui intègre des stéréotypes de genre comme le montre la séquence où le protagoniste du film rencontre pour la première fois le père de son camarade de classe, un homme féru de sport marié à une femme dont la décoration de son intérieur est l'une de ses principales préoccupations. La description en voix *off* du jeune lycéen, qui se complait à ironiser sur la bêtise et la médiocrité d'une famille ordinaire, n'est autre que le texte d'une rédaction

cinéma français. Quelques pistes de réflexions » in *Double Jeu*, n° 5, 2009, Presses universitaires de Caen, p. 103-112.

¹⁴⁸⁶ *Libération* relève les principaux dérapages de personnalités publiques lors des débats à l'Assemblée nationale consacrés au « mariage pour tous ». Des termes comme « terroristes » ou « zoophiles » sont employés. Dans ce même contexte, le 18 avril 2014, le député UMP déclare : « Ce que vous êtes en train de faire est une brèche qui ne se refermera pas si ce texte passe, c'est une ignominie (...) vous êtes en train d'assassiner des enfants ! », <http://www.liberation.fr/societe/2012/11/29/petit-observatoire-des-declarations-homophobes> 863967

soumise à l'appréciation d'un professeur de lettres aussi distant que froid incarné par Fabrice Luchini :

« J'accepte la proposition [de partager un repas] de l'homme boudiné en survêtement [...] Une heure plus tard, nous le rejoignons au salon et je ne le reconnais pas tout de suite. Sans survêtement, on dirait quelqu'un d'autre. Mais, à le voir utiliser la télécommande, j'en déduis que oui, c'est bien lui le chef de famille. »

Séduit par l'ironie mordante de son élève mais déstabilisé par les intentions de celui-ci, l'enseignant commente un texte dont il ne sait s'il est parodique ou réaliste :

« La première question que doit se poser un écrivain c'est « pour qui est-ce que j'écris ? ». Pour qui est-ce que tu écris toi ? Tu vois, c'est très facile de dévoiler le pire chez quelqu'un pour que les gens médiocres qui se croient supérieurs le trouvent ridicule et de s'approcher au plus près des personnages sans *a priori*, sans les condamner. Pense à Flaubert, c'est l'exemple parfait, il ne condamne pas ses personnages. »

Que François Ozon fasse référence à Flaubert à deux reprises (le lycée porte également ce nom) n'est pas un simple hasard. Le cinéaste partage avec le père du modernisme en littérature un goût pour l'ironie. Tous deux portent un regard distancié sur leurs personnages, ce qui n'exclut pas qu'ils leur vouent parfois un certain mépris¹⁴⁸⁷, comme peuvent en témoigner ces deux extraits tirés de *Madame Bovary* :

« Elle s'abonna à *La Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*. Elle dévorait, sans rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait aux débuts d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. Elle étudia dans Eugène Sue des descriptions d'ameublement ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. À table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant. Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. Entre lui et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements. Mais le cercle dont il était le

¹⁴⁸⁷ « Il ne se tourne plus un film en France que les auteurs ne croient refaire *Madame Bovary*. Pour la première fois dans la littérature française, un auteur adoptait par rapport à son sujet l'attitude lointaine, extérieure, le sujet devenant comme l'insecte cerné sous le microscope de l'entomologiste. » : François TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954.

centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves.

Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis et qui pleurent comme des urnes ».

La véritable famille qui trouve grâce aux yeux de François Ozon est celle que constitue imaginairement le jeune lycéen, qui observe sans relâche et avec mépris la famille de son ami et son professeur de littérature. Selon le réalisateur, ce couple qui s'apparente à une relation père/fils, « c'est le binôme nécessaire à toute œuvre de création qui est posé : l'éditeur et l'écrivain, le producteur et le cinéaste, et même le lecteur et l'écrivain ou le spectateur et le metteur en scène¹⁴⁸⁸. » Ainsi, pour le réalisateur, la famille idéale est celle du cinéma. À l'instar des cinéastes de la Nouvelle Vague, les récits autoréflexifs de François Ozon se focalisent sur la création. Comme l'affirmait Truffaut en son temps, un bon film doit exprimer simultanément une idée du monde et une idée du cinéma. « Dès que j'ai lu la pièce, j'ai senti ce potentiel de pouvoir parler indirectement de mon travail, du cinéma, d'où vient l'inspiration, de ce qu'est un créateur, un spectateur » affirme François Ozon dans le dossier de presse. Et c'est la figure du jeune protagoniste du film, véritable alter-ego du réalisateur, qui lui permet de s'interroger sur l'acte créatif et fantasmer sur la solitude de l'artiste selon des conceptions romantiques. À la fin du récit, François Ozon porte un regard attendrissant sur ses deux protagonistes masculins qui, incapables de vivre dans le monde réel se réfugient dans la fiction. La dernière séquence nous les montre à nouveau réunis face à une multitude d'appartements dans lesquels se jouent des drames familiaux, stimulants féconds pour ces deux marginaux.

Une autre lecture du film, moins cinéphile, nous permet d'interpréter la relation professeur-élève, sur le modèle d'un lien filial. Ici, la figure paternelle est acceptable dans la mesure où le jeune protagoniste se reconnaît dans un personnage, élitiste et méprisant. Cette connivence lui permet notamment de s'éloigner définitivement de la cellule familiale

¹⁴⁸⁸ Cf. le dossier de presse du film.

traditionnelle qui tend à perpétuer les stéréotypes de genre comme le montre la scène présentée précédemment au cours de la laquelle le lycéen observe et décrit avec une ironie mordante la famille de son ami.

D'autres cinéastes cependant proposent un regard moins méprisant sur la famille, ce qui ne les empêche pas d'être critiques.

Déconstruction du bonheur familial (André Téchiné)

« Tous mes films parlent d'homosexualité. Elle est partout dans les films dans tous les domaines de la vie sociale. L'homosexualité ne veut pas dire forcément rapports sexuels, mais affection entre deux personnes du même sexe sans qu'ils couchent ensemble. Je crois que les passions chastes sont les plus violentes¹⁴⁸⁹. »

« Je m'intéresse aux gens qui n'arrivent plus à s'identifier à leur famille, qui n'arrivent plus à jouer le rôle que la société leur impose¹⁴⁹⁰. »

Famille et société

André Téchiné porte également un regard incisif sur la famille, jamais caricatural, comme le révèlent deux scènes de repas qui suivent une cérémonie religieuse dans *Le Lieu du crime*¹⁴⁹¹ et dans *Les Roseaux sauvages*¹⁴⁹² sortis respectivement en 1986 et 1994 : la première marque le passage de l'enfance à l'adolescence ; la seconde célèbre l'union d'un homme et d'une femme. Dans les deux cas, le cinéaste met en évidence un bonheur familial factice. Ces deux films sont surtout construits autour de la figure d'un adolescent en pleine construction identitaire, déstabilisé par une figure paternelle. Les personnages qu'il met en scène peinent à trouver leur place dans la société, ce qui fait écho à la marginalisation des homosexuels, y compris au sein de leur propre famille. Mais l'habileté du cinéaste est de ne pas réduire son propos à une dimension militante, ou uniquement

¹⁴⁸⁹ Cf. André TECHINE, *France-Soir*, 28/08/96.

¹⁴⁹⁰ Cf. André TECHINE, *Le Monde*, 18/05/93.

¹⁴⁹¹ André TECHINE, *Le lieu du crime* (France, 1986).

¹⁴⁹² André TECHINE, *Les roseaux sauvages* (France, 1994).

focalisée sur la question de l'homosexualité. Ainsi, si la difficulté d'être intégré au sein de la famille préfigure bien évidemment les problèmes d'intégration des homosexuels dans une société patriarcale (ou viriarcale) et homophobe, les discours des films d'André Téchiné se révèlent plus universels.

Anatomie d'une famille française ordinaire : l'exemple de deux scènes festives dans Le Lieu du crime et Les Roseaux sauvages

Dans *Le Lieu du crime* comme dans *Les Roseaux sauvages*, la séquence du repas de fête où toute la famille est réunie, montre que les apparences sont trompeuses et que la place sociale occupée par les personnages est instable. Ainsi, Pierre Bartolo (Eric Kreikenmayer) des *Roseaux sauvages* se marie, non par amour mais simplement pour ne plus retourner combattre en Algérie. Si dans la première partie de la séquence dominant les apparences d'un bonheur social, celles-ci s'effritent peu à peu, chaque personnage devant se confronter à sa propre solitude. Lorsque l'ex-enseignante communiste du jeune marié refuse de lui venir en aide (ce qui le conduira ultérieurement à sa perte ; il sera tué au combat), celui-ci met fin à la valse entraînante de Strauss à la grande déception des danseurs. À peine commencée, la fête est déjà finie. Pour André Téchiné, la seule famille qui vaille est celle que constituent les jeunes adolescents dont le bonheur insouciant éclate à la toute fin du récit lorsqu'ils se retrouvent, peut-être pour la dernière fois, au bord de la rivière.

Le schéma est similaire dans la séquence du *Lieu du crime* qui, après avoir utilisé tous les stéréotypes du bonheur familial, s'attaque à chacun d'eux avant de nous montrer une famille à nouveau réunie mais artificiellement. Malgré son réalisme, la séquence constituée de deux parties est très théâtralisée. Dans un premier temps, les parents et les grands-parents sont réunis autour du jeune communiant jusqu'au moment où celui-ci, sous la pression de sa grand-mère, exprime le vœu de voir son collègue entièrement détruit ainsi que d'assister à la fin du monde. Dès lors, la grand-mère suivie du prêtre tentent de faire bonne figure, le père s'éloigne avec son fils pour le sermonner, alors que la mère, d'abord interdite, tente timidement de prendre la défense du jeune garçon. Seul, le grand-père reste impassible. Alors que retentit une valse de Strauss (la même que dans *Les Roseaux*), la grand-mère invite les convives à retourner à table comme s'il ne s'était rien passé. C'est elle qui exprime cette fois un vœu, celui de voir la famille à nouveau réunie... La caméra

d'André Téchiné s'attarde sur le visage de Catherine Deneuve qui joue le rôle d'une mère, séparée de son mari, mais financièrement autonome, et qui va vivre une passion amoureuse avec un jeune évadé de prison. À la fin du récit, dans une scène poignante, qui l'oppose à sa propre mère, cette femme décide d'affirmer son amour face aux gendarmes qui l'interrogent, ce qui la conduit à être inculpée pour recel de malfaiteur. André Téchiné établit donc un lien entre la mère et le fils, tous deux confrontés à des exigences sociales relayées par certains membres de la famille¹⁴⁹³. Mais refuser la place qui leur est assignée n'est pas sans risque. De manière comparable, dès les premières séquences, le protagoniste des *Roseaux sauvages* considère qu'il n'est pas à sa place et préfère se réfugier dans les salles obscures plutôt que d'assister au mariage. Téchiné établit un parallèle entre engagement personnel et politique en confrontant le personnage homosexuel (Gaël Morel) à un jeune pied noir d'extrême droite proche de l'OAS (Frédéric Gorny). Cette confrontation permet à chaque personnage de s'interroger sur sa propre personnalité, d'essayer de prendre position¹⁴⁹⁴, et de jouer un rôle social acceptable. Si les récits téchinéens s'adressent plus particulièrement à des spectateurs homosexuels dont la marginalité sexuelle les contraint à questionner leur rôle social, et à prendre leur distance avec les contraintes familiales, ils interpellent également un public plus large. Dans ces films, la figure paternelle est présentée, implicitement ou non, comme responsable¹⁴⁹⁵ de la fragilité des êtres, et plus particulièrement des adolescents ou des jeunes adultes, souvent voués à la solitude. Ainsi, dans *Les Roseaux sauvages*, le protagoniste tente de trouver un peu de réconfort auprès d'un commerçant connu pour son homosexualité mais ce dernier lui lance un regard d'impuissance. Ce geste peut être lu comme un signe de compassion adressé à un personnage qui va vivre l'exclusion et souffrir. Cette scène met également en lumière la difficulté des homosexuels des années 1960 à fédérer un mouvement à caractère revendicatif ou tout au moins à constituer une famille imaginaire, lieu de refuge et

¹⁴⁹³ Ainsi s'exprime le personnage incarné par Catherine Deneuve : « Je ne suis pas malade. Avant j'étais malade parce que j'essayais de vivre comme vous [ses parents] et je n'y arrivais pas. »

¹⁴⁹⁴ Le jeune pied noir reproche à son camarade son incapacité à assumer son homosexualité. Pour lui, il est primordial de savoir choisir son camp : « Dis donc le curé pédé, au lieu de faire des sermons, tu ferais mieux de tailler des pipes ; ça serait plus honnête et plus utile ; les mecs qui assument pas c'est des lâches ».

¹⁴⁹⁵ Ce rejet des pères est exprimé de manière particulièrement explicite par le héros *gay* des *Roseaux sauvages* qui commente de manière véhémement la fin de *À travers le miroir* : « ... Y en a marre des pères... Les vertes demeures des pères... Où y a de la place pour tout le monde... C'est ce que les curés nous racontaient... Il paraît que c'est ce qu'on trouve après la mort... Quand on est croyant bien sûr... Eh bien moi, je voudrais pas me retrouver avec des pères... Toujours des pères... comme perspective je trouve ça terrifiant !... ». Interroger la place sociale que l'on occupe est constante dans l'œuvre d'André Téchiné.

d'entraide (d'aucuns parleront de communauté, substantif à connotation négative). Quelques années plus tard, avec *Drôle de Félix*¹⁴⁹⁶, Olivier Ducastel et Jacques Martineau affirmeront exactement le contraire.

Une famille imaginée ou utopique (Olivier Ducastel et Jacques Martineau)

Olivier Ducastel et Jacques Martineau, qui ont toujours affiché publiquement leur homosexualité, portent un regard moins critique sur la famille. Ils mettent en scène une famille imaginée dans *Drôle de Félix*¹⁴⁹⁷ ou utopique dans *Crustacés et coquillages*¹⁴⁹⁸.

Une famille imaginée : Drôle de Félix

Dans *Drôle de Félix*, dont certaines scènes sont autobiographiques, le récit est celui d'un jeune homosexuel (Sami Bouajila) qui, contre l'avis de son concubin, part à la recherche d'un père qu'il n'a pas connu. Son périple lui permet de rencontrer quelques figures marquantes, hommes ou femmes appartenant à diverses générations, et qui vont constituer les membres à part entière d'une famille d'adoption comme l'indique explicitement le film¹⁴⁹⁹. Il n'y aurait rien de très provocateur si les liens qui unissent ces différents protagonistes n'avaient une dimension érotique voire sexuelle. La rencontre entre le jeune homosexuel et la grand-mère (Patachou) constitue à nos yeux la séquence la plus originale du film. Les réalisateurs n'hésitent pas à filmer une scène de séduction, ce qui a pour principal mérite de bousculer tous les stéréotypes qui entourent le vieillissement notamment d'un point de vue sexuel¹⁵⁰⁰. Plus loin, la vieille dame observe par

¹⁴⁹⁶ Olivier DUCASTEL et Jacques MARTINEAU, *Drôle de Félix* (France, 2000).

¹⁴⁹⁷ *Drôle de Félix* (France, 2000)

¹⁴⁹⁸ Olivier DUCASTEL et Jacques MARTINEAU, *Crustacés et Coquillages* (France, 2004).

¹⁴⁹⁹ Le récit est en effet structuré par les rencontres réalisées par le protagoniste masculin, chaque partie étant clairement annoncée par un titre extra-diégétique correspondant à un membre de la famille.

¹⁵⁰⁰ La séquence intitulée « Ma grand-mère » participe donc d'une démarche visant à lutter contre l'âgisme qui, à l'instar du racisme, repose sur des croyances fausses et des stéréotypes. Le personnage de la grand-mère ne correspond pas à l'image de la vieille ingrate (asexualité, laideur, déclin mental, isolement, pauvreté etc.), représentation sociale partagée par le plus grand nombre au sein de nos sociétés occidentales mais à l'image de la vieille épanouie.

l'entrebâillement de la porte son jeune invité allongé nu sur son lit, avant de le complimenter sur sa beauté physique. Les relations avec le frère ou le cousin sont également présentées sous un angle sexuel.

À la fin du récit, le héros rencontre un père fictif avec qui il partage sa passion du cerf-volant, le détournant ainsi de sa quête initiale. Le film se termine sur le bonheur du couple homosexuel à nouveau réuni, s'interroge sur les liens familiaux et plus particulièrement sur les relations pères/fils, faisant référence à une réalité sociologique et juridique complexe. En effet, dans nos sociétés occidentales, plusieurs types de relations de paternité sont envisageables : elles peuvent être biologiques, domestiques (ou éducatrices), ou encore généalogiques. En France¹⁵⁰¹, l'adoption peut être demandée soit par « deux époux non séparés de corps, mariés depuis plus de deux ans ou âgés l'un et l'autre de plus de vingt-huit ans soit par toute personne âgée de plus de vingt-huit ans », la loi ouvrant le mariage aux couples du même sexe¹⁵⁰² permettant également l'adoption par ces mêmes couples¹⁵⁰³. Plus généralement, Olivier Duscatel et Jacques Martineau nous rappelle que la véritable famille est celle que l'on s'invente, celle qui vous apporte reconnaissance, protection, affection. Ceci constitue une réponse positive au sentiment de déception éprouvé par les *gays*, mais plus généralement par les marginaux, déçus par l'archaïsme de leur propre famille. À la toute fin du film, le père du protagoniste demande à son fils (imaginaire) s'il est judicieux de vouloir rencontrer un père (biologique) qui vous a rejeté depuis votre plus tendre enfance¹⁵⁰⁴.

Une famille utopique : Crustacés et coquillages

Crustacés et coquillages questionne également les stéréotypes de genre au sein de l'univers familial. Le récit se situe pendant une période de vacances dans une famille traditionnelle dans laquelle la mère (Valérie Bruni-Tedeschi) a un amant et le père (Jean-Pierre Melki) un lourd secret qu'il va finalement révéler aux siens. Après avoir suspecté son fils d'homosexualité, celui-ci va retrouver son amant de jeunesse et, peu après, faire

¹⁵⁰¹ Selon la loi n° 96-604 du 5 juillet 1996.

¹⁵⁰² Publiée au Journal officiel le samedi 18 mai 2013.

¹⁵⁰³ Jusqu'alors, les couples homosexuels ne pouvaient adopter qu'en tant que célibataire et non en tant que couple.

¹⁵⁰⁴ Dans *Le Refuge* de François OZON (France, 2010), le personnage *gay* (Louis-Ronan Choisy) qui a été adopté, affirme n'avoir jamais éprouvé le besoin de rencontrer ses géniteurs.

son *coming-out*¹⁵⁰⁵. La fin du film nous montre une famille originale réunie dans la maison où les deux parents vivent conjointement avec leur amant respectif, entouré de leurs enfants. Dans un entretien inédit¹⁵⁰⁶, les deux auteurs racontent qu'ils ont rencontré, lors d'une projection, un couple ayant vécu une histoire similaire, ce qui relativise la dimension utopique de cette fin. Pourtant, c'est bien le manque de réalisme qui perturbe certains journalistes au moment de la sortie du film mais également sa dimension amoral.

« On chante, on danse, et on y croit à peine, juste le temps des vacances et d'une petite comédie amoral qui a la modestie de rester anodine et le mauvais goût de l'affirmer en riant¹⁵⁰⁷ ».

En lisant la presse, on ne peut qu'être frappé par l'opposition des points de vue. À l'instar du journaliste du *Figaro*, son confrère de *La Croix* considère que le scénario frise « la vulgarité¹⁵⁰⁸ » quand le commentateur de *La Tribune* apprécie un « vaudeville pas vulgaire¹⁵⁰⁹ ». De manière comparable, certains journalistes voient dans *Crustacés et coquillages* « une comédie musicale gentille et totalement gratuite¹⁵¹⁰ » ou considèrent que « tous ces badinages sont sans grand enjeu¹⁵¹¹ » alors que d'autres apprécient un « vaudeville malicieux¹⁵¹² », un « saccage joyeux¹⁵¹³ ».

Ainsi, cette comédie en apparence légère, peut être lue comme un film militant qui propose de réinventer la famille.

*

* *

¹⁵⁰⁵ Littéralement sortir du placard, en réalité révéler son homosexualité, cachée jusqu'alors.

¹⁵⁰⁶ Entretien réalisé par l'auteur de cet article à Paris, le 25 juillet 2006.

¹⁵⁰⁷ *Le Figaro*, 01/04/2005, « Fable amoral ».

¹⁵⁰⁸ *La Croix*, 30/03/2005.

¹⁵⁰⁹ *La Tribune*, 30/03/2005.

¹⁵¹⁰ *Le Journal du dimanche*, 27/03/2005.

¹⁵¹¹ *Positif* n° 530, avril 2005.

¹⁵¹² *France-Soir*, 30/03/2005.

¹⁵¹³ *Libération*, 30/03/2005.

Si le regard porté par les cinéastes homosexuels sur la famille est souvent critique, la plupart d'entre eux ne cesse de représenter une famille traditionnelle qui ne reflète pas la complexité de la réalité sociologique. Ainsi, on peut constater avec étonnement l'absence ou presque (à l'exception de quelques téléfilms) de représentations de familles homoparentales. Comment l'expliquer ? S'agit-il d'un désintérêt des cinéastes homosexuels pour cette question ? Un tel sujet est-il trop polémique ? A moins que cela ne reflète la peur de ces cinéastes d'être perçus comme des militants (une telle lecture pouvant contrecarrer leurs prétentions artistiques) ? Difficile de répondre catégoriquement à ces questions. On peut seulement regretter l'absence de telles représentations à une époque où dans la société française des crispations autour d'un tel sujet sont notables. L'homoparentalité est surtout révélatrice de sérieux bouleversements sociologiques qui s'annoncent avec l'émergence des familles postmodernes dont le modèle est la famille négociée et temporaire, dans lequel les liens du sang comme les liens conjugaux ne sont plus primordiaux¹⁵¹⁴.

¹⁵¹⁴ Voir notamment Ulrich BECK, *La Société du risque, sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2001.

FAMILLE ET MARIAGE.
LE NOUVEL ORDRE MATRIMONIAL
DE LA COMÉDIE CLASSIQUE HOLLYWOODIENNE

Grégoire HALBOUT

Docteur en études cinématographiques

Maître de conférences en anglais de spécialité

IUT de Tours, Université François Rabelais de Tours

S'exprimant sur la fonction sociale du mariage dans le cadre du débat français autour du projet de loi « ouvrant le mariage aux personnes de même sexe¹⁵¹⁵ », Christophe Barbier, directeur de la rédaction de *L'Express*, s'est prononcé en faveur d'une différenciation entre les sphères privée et publique :

« Il faut sortir le mariage des mairies (...). Le mariage, le Pacs, c'est une affaire privée. C'est une question de contrat et cela doit se faire chez le notaire. C'est une question qui relève de l'intimité. L'État n'a rien à voir là-dedans¹⁵¹⁶ ».

Cette déclaration se situe dans la perspective d'un mouvement qui traverse les sociétés occidentales depuis les Lumières, marqué par la montée de la sphère privée et l'instauration d'un face à face entre intime et social où, comme l'exprime Marcel Gauchet, « l'individu [se place] tranquillement en rupture avec l'ordre établi dans la poursuite de son accomplissement singulier¹⁵¹⁷ ». Dans une société de droit, qui assortit la reconnaissance officielle du consentement entre époux d'obligations et de devoirs, le rapport de forces entre loi générale et vie privée n'a cessé de s'intensifier pour conduire à

¹⁵¹⁵ Loi promulguée le 18 mai 2013.

¹⁵¹⁶ "Le 7-9", France Inter, 20 avril 2013.

¹⁵¹⁷ Marcel GAUCHET, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p. vi.

l'émergence d'une primauté de l'intimité et de la vie privée dans un espace public délaissé, voire discrédité par la « désertion civique¹⁵¹⁸ ».

Il y a près d'un siècle, la comédie hollywoodienne de l'Entre-deux guerres tenait un discours analogue et précurseur, dans certains cas plus extrémiste, puisqu'en 1941 Preston Sturges voulait intituler son projet de film *Is Marriage Necessary?*¹⁵¹⁹ De fait, le mariage se situe au cœur de la comédie américaine, qui admet toutes les configurations. Inutile : union libre et vagabondage sexuel dans *Design for Living*¹⁵²⁰ ; bigamie (*Too Many Husbands*¹⁵²¹), confusion des rôles familiaux et tentation de l'inceste (père-fille, mère-fils, frère et sœur) ; difficile à consommer (*No Room for the Groom*¹⁵²²). Il intervient aussi dans le schéma classique « le mari, la femme, l'amant » (*Angel*¹⁵²³). On le casse, on le répare, on le redéfinit, à travers une déclinaison sur la séparation et le divorce (avant, pendant, après) comme l'a systématisé Stanley Cavell, notamment, par le concept de « comédie du remariage¹⁵²⁴ ».

Dans ses formes sociale, sophistiquée ou *screwball* (loufoque), la comédie hollywoodienne reconnaît l'émergence du privé dans la sphère publique et en tire des histoires à succès. Que faire, en effet, de cette institution et de ce sacrement lorsqu'on parle de « crise du mariage » depuis la fin du XIX^e siècle ? C'est toucher ici à la fonction sociale du genre cinématographique hollywoodien. Derrière l'illusion comique, se dresse un ensemble de revendications idéologiques. Les comédies tiennent un discours politique qui place le couple en opposition aux structures familiales établies.

Rick Altman, dans son approche pragmatique du genre hollywoodien, a souligné l'importance de la fonction rituelle et idéologique des genres filmiques. À la suite de Propp et de Lévi-Strauss, il reprend l'idée qu'un récit peut servir une forme d'expression sociétale et souligner les contradictions constitutives d'une société. C'est bien l'organisation duelle du mythe, qui tend à « résoudre des antagonismes sociaux par un

¹⁵¹⁸ *Ibid.*

¹⁵¹⁹ « Le mariage est-il nécessaire ? », *The Palm Beach Story/Madame et ses flirts*, Paramount (États-Unis, 1942).

¹⁵²⁰ *Sérénade à trois* d'Ernst LUBITSCH, Paramount (États-Unis, 1933). L'ensemble des films de ce corpus a été produit aux États-Unis.

¹⁵²¹ *Trop de maris* de Wesley RUGGLES, Columbia (États-Unis, 1940).

¹⁵²² De Douglas SIRK, Universal (États-Unis, 1953). Titre français non disponible.

¹⁵²³ *Angel* d'Ernst LUBITSCH, Paramount (États-Unis, 1937).

¹⁵²⁴ Stanley CAVELL, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.

système d'oppositions binaires¹⁵²⁵ ». Il parle ainsi de carrefour générique hollywoodien qui, à la fois, réaffirme les normes culturelles à travers un langage générique codé tout en suggérant des alternatives à ces mêmes règles – en l'occurrence une réinterprétation de l'intimité et de la conjugalité.

Une approche en forme d'oppositions permet de refléter le schéma d'énonciation binaire et l'étonnante fonction sociale de la comédie classique hollywoodienne, également considérée de manière large et diachronique afin de souligner le caractère à la fois évolutif et répétitif de ce genre populaire¹⁵²⁶. En effet, ces fictions grand public s'attachent à représenter sur le mode burlesque le mariage et la famille comme des institutions sans valeur juridique et sociale. Sur ces décombres s'élabore un nouvel ordre matrimonial, gage d'une société meilleure, inspiré par une redéfinition intimiste de la conjugalité. Ce corpus de règles amoureuses et conjugales particulières, élaborées par les protagonistes eux-mêmes, reformule l'importance du consentement et de l'engagement contractuel.

Une apocalypse sociale : détruire les modèles familiaux existants

Familles en déroute

Franchir les obstacles érigés par l'ordre social, fuir une communauté dont on n'accepte plus les règles et revenir triompher des interdits parentaux, tel est le destin réservé au couple dans la comédie sentimentale (ou *romantic comedy*). Cette responsabilité narrative et collective a pour objectif la nécessaire régénérescence du groupe. Pour cela, il faut commencer par un travail d'assainissement auquel contribue la représentation de cellules domestiques déficientes. La typologie familiale exprime l'entreprise de destruction des modèles en vigueur.

¹⁵²⁵ Rick ALTMAN, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, p. 146. Les citations de livres en anglais ou de dialogues de films sont traduits par nos soins.

¹⁵²⁶ Ce propos couvre trois décennies, des années 1930 aux années 1950. On situe en général le terme du classicisme à la fin des années 1950 : reflux du maccarthysme, disparition de l'intégration verticale du système hollywoodien, déclin de l'influence du Code de production et élargissement au cinéma de la protection du premier amendement sur la liberté d'expression par la Cour Suprême (*Joseph Burstyn Inc. v. Wilson*, 343 U.S. 495, 1952).

Les familles sont dysfonctionnelles et hantées par des figures parentales délinquantes ou fantomatiques. Les héros sont souvent orphelins. Il leur manque toujours un père ou une mère, quelquefois les deux. Si les pères sont présents, ils incarnent rarement l'autorité respectée même lorsque subsiste le personnage récurrent du père autoritaire pour marquer les résistances des classes dirigeantes aux changements. Ces hommes-là, qui s'opposent à leur progéniture, émanent de la sphère politique, de la haute finance, et de l'industrie. Le récit les conduit à la défaite, après qu'ils auront retardé l'accomplissement des destinées (*Holiday*¹⁵²⁷).

Cet échec des pères s'exprime particulièrement à travers leur incompetence et leur défaillance. Il y a, certes, les gagne-petit, comme le pharmacien toujours proche de la faillite de *Has Anybody Seen My Gal?*¹⁵²⁸. Mais ce sont surtout des capitaines d'industrie et des banquiers ruinés, soit parce qu'ils ne parviennent pas à réduire les dépenses de leurs familles de vampires (*My Man Godfrey*¹⁵²⁹), soit qu'ils ont mal géré leurs affaires et doivent implorer leur fils à genoux pour obtenir un prêt (*Woman Chases Man*¹⁵³⁰). Ils sont abandonnés par leur famille lorsque l'argent vient à manquer (*Easy Living*¹⁵³¹). Ces pères, autrefois symboles d'autorité, sont désignés comme responsables de la crise économique, morale et financière qui frappe le pays et dont ils sont aussi les victimes. En découle une représentation caricaturale qui utilise l'inversion des rôles et la mécanique burlesque héritée du muet : le *paterfamilias* trébuche et dévale son escalier sous le rire des domestiques (*Easy Living*) et se voit contraint à assumer tous les rôles serviles après avoir dû se séparer de sa domesticité (*The Bride Comes Home*¹⁵³²). L'époque est dérégulée, les fortunes ne se contrôlent plus et le pouvoir maléfique de l'argent mène à la ruine. C'est une génération à terre. La comédie classique décrit une société sans pères. Disparus, absents, défaillants, grotesques, infantilisés, leur représentation dévalorisante marque la limitation de leurs pouvoirs.

De leur côté, les mères sont spécialement maltraitées par le récit. Elles sont décédées, débiles, ou démissionnaires. En fait, elles ont presque toutes disparu et leur portrait hante

¹⁵²⁷ *Vacances* de George CUKOR, Columbia (États-Unis, 1938).

¹⁵²⁸ *Qui donc a vu ma belle ?* de Douglas SIRK, Universal (États-Unis, 1952).

¹⁵²⁹ *Mon homme Godfrey* de Gregory LA CAVA, Universal (États-Unis, 1936).

¹⁵³⁰ *Madame poursuit Monsieur* de John BLYSTONE, Goldwyn (États-Unis, 1937).

¹⁵³¹ *Vie Facile* de Mitchell LEISEN, Paramount (États-Unis, 1937) ; *Fifth Avenue Girl/Un ange en tournée* de Gregory LA CAVA, RKO (États-Unis, 1939).

¹⁵³² *Je veux me marier* de Wesley RUGGLES, Paramount (États-Unis, 1935).

les salons austères où leurs enfants affrontent le père (*Holiday* et *The Bride Comes Home*). Quand elles sont en vie, elles sont égarées, tyrannisées par leur mari. Il vaut mieux cacher leur existence quand on s'invente de nobles origines. C'est la figure caricaturale de la femme dépensière et écervelée (*Easy Living*, *My Man Godfrey*), voire menteuse (*Has Anybody Seen My Gal?*). Ici, non plus, point de modèles pour la jeune génération.

Ces ellipses généalogiques cachent ainsi de lourds secrets sur l'origine de la fortune familiale, fréquemment fondée sur la fraude et la spoliation (*Holiday*), en écho aux scandales financiers qui marquent les années 1920-1930. La comédie hollywoodienne est peuplée de parents escrocs et délinquants. Les jeunes héros sont victimes d'une exploitation financière selon le thème récurrent de la famille de pique-assiettes vivant aux crochets de l'enfant qui a réussi (*Joy of Living*¹⁵³³). Pis, lorsqu'ils se marient selon leur inclination, ils doivent faire face à des tentatives castratrices. Intervient alors le motif du coït retardé par l'opposition traditionnelle du jeune couple à l'autorité patriarcale, – et quelquefois matriarcale comme dans *No Room For the Groom*. Trouver une chambre pour consommer le mariage et passer outre l'opposition parentale pour imposer le conjoint est une entreprise ardue. On ne soulignera jamais assez, chez Douglas Sirk, le rôle des mères rapaces, caricatures de l'esprit de la petite ville provinciale.

Sous bien des rapports, une représentation zoologique de cette classe en perdition est donnée au public des classes moyennes. Sans règles, sans commandement, les familles laissent libre cours à leurs instincts et sont montrées comme des espèces animales, enfermées dans ces cages dorées que sont les hôtels particuliers de la 5^e Avenue. *My Man Godfrey*¹⁵³⁴ offre un bestiaire complet, avec sa basse-cour peuplée de femmes (la mère et ses filles) qui crient et piaillent comme des oiseaux, au milieu de laquelle gesticule le protégé de la maîtresse de maison, aux allures et aux plaisanteries simiesques. Sous la dérision, le ton est grinçant, comme souvent chez La Cava et dans la comédie, genre polymorphe par essence. La portée métaphorique de cette séquence renforce une représentation dévalorisée du désordre social et d'une classe en déroute. Le rétablissement est permis par l'arrivée de l'*outsider* (le majordome), appartenant au même milieu, mais travesti en domestique, et suffisamment marginal par rapport à son groupe pour en contester les lois. Dans cette séquence, Godfrey (William Powell), introduit au centre de

¹⁵³³ *Quelle joie de vivre !* de Tay GARNETT, Universal (États-Unis, 1937).

¹⁵³⁴ *My Man Godfrey*, [23:44–36:00], DVD, 94', GMVS Ltd, 2004.

l'action par des contrechamps répétés (*reaction shots*), intervient comme un délégué des spectateurs et promène son regard réprobateur sur cette ménagerie.

Les récits font donc place nette pour donner au couple rédempteur¹⁵³⁵ toute liberté d'action. Les filles et les fils sont laissés dans un détachement générationnel qui les place dans une position de *leadership* narratif, et ce, d'autant que les familles portent en elle les germes de la sédition et adoptent, le cas échéant, une attitude délictueuse à l'égard des normes démocratiques. Selon la structure duelle de la comédie, – individu contre société ou familles contre société –, Frank Capra a idéalisé dans *You Can't Take It With You*¹⁵³⁶ le portrait d'une famille de joyeux anarchistes (les Vanderhof), antithèse de la famille riche des Kirby qui lui est opposée et dont le patriarche finit par admettre qu'il faut profiter de la vie sans espérer emporter son argent dans la tombe. Le gendre Vanderhof tire des feux d'artifice, sa femme écrit des romans policiers qui ne seront jamais publiés, leur fille et sœur de l'héroïne se rêve danseuse étoile même si elle peine à lever la jambe, tandis que le chef de cette maisonnée, le grand-père, ancien banquier en rupture de ban, n'a jamais payé d'impôts. Il incarne cette désobéissance civile théorisée par Thoreau¹⁵³⁷, remise au goût du jour par la crise économique et sociale des années Roosevelt, ainsi que cette méfiance ancestrale du petit envers le grand, des états locaux à l'égard de l'État fédéral. En bref, s'y déploie cette opposition viscérale du droit individuel contre le droit de tous. La révolte participe ainsi du contrat social idéalisé comme l'incarne l'ambiguïté de cette famille Vanderhof et de la famille en général, cette plus petite unité sociale, à la fois rouage constitutif de la société et négation du corps social, comme l'exprime la métaphore du voyage utilisée par Lévi-Strauss :

« La société se méfie de la famille et lui conteste le droit d'exister comme une entité séparée. (...) La famille restreinte n'est pas l'élément de base de la société et elle n'en est pas non plus le produit. (...) La société ne peut exister qu'en s'opposant à la famille tout en respectant ses contraintes. (...) Des familles dans la société, on peut dire, comme des pauses dans le voyage, qu'elles sont à la fois sa condition et sa négation¹⁵³⁸ ».

La crise de l'institution du mariage aux États-Unis

¹⁵³⁵ Godfrey finit par épouser la fille cadette et crée une société qui emploie les laissés pour compte des bords de l'*Hudson* et de l'*East River*.

¹⁵³⁶ *Vous ne l'emporterez pas avec vous*, Columbia (États-Unis, 1938).

¹⁵³⁷ Henry David THOREAU, *Resistance to Civil Government or Civil Disobedience*, 1849.

¹⁵³⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 91-92.

La déliquescence de la cellule familiale et le délitement des liens domestiques dont s'empare la comédie loufoque américaine de l'âge classique, ne sont que la traduction d'un large débat qui traverse la société anglophone depuis la fin du XIX^e siècle et oppose, aux États-Unis, réformateurs libéraux et conservateurs.

La question de l'intimité et du sexe occupe la place publique en Angleterre et aux États-Unis dès les années 1890. Steven Seidman souligne les deux caractéristiques de ces échanges : l'extrême variété des sujets abordés (prostitution, maladies vénériennes, amour, mariage, divorce, sexe et homosexualité) et la diversité des organes de communication : revues médicales, textes religieux, campagnes d'hygiène et d'éducation sexuelle, journaux, magazines, livres, films ou pièces de théâtre¹⁵³⁹. La certitude s'impose dans l'opinion publique et chez les analystes de la vie américaine que le mariage traditionnel a vécu et qu'il faut reconsidérer les conventions conjugales. Dans un livre alarmiste, *The Marriage Crisis*, Ernest Groves constate que « le mariage subit une crise grave et que le contrôle des naissances en est la cause¹⁵⁴⁰ ». Les chiffres sont éloquentes : le taux des divorces est de 14% en 1920 et atteint 20% en 1940¹⁵⁴¹. Il faut ici prendre la juste mesure du phénomène. Ce n'est pas tant une crise du mariage qu'une crise de sa longévité. L'idée d'engagement matrimonial cède la place à la notion plus circonstancielle de durée variable et s'accompagne d'une sécularisation de l'institution. En 1923, 63% des mariages sont célébrés par un représentant religieux contre 85% en 1890. Transposée dans la fiction hollywoodienne, cette tendance sociétale figure déjà dans les comédies des années 1930 avec des cérémonies civiles ou religieuses tournées en dérision et des demandes de divorce examinées avec désarroi par des juges confrontés aux facéties des protagonistes. Dans les années 1950, lorsque l'étouffement de la censure interne hollywoodienne se desserre, les couples placent explicitement leur engagement réciproque avant l'officialisation du mariage. Dans *No Room for the Groom*, il ne s'agit ni de cérémonie ni de formalité légale, mais de la façon dont les deux jeunes gens vont déterminer le contenu de leur mariage. Le récit montre la force de leur attachement face aux obstacles familiaux : pas de chambre à coucher pour consommer le mariage et manipulations maternelles pour briser l'union.

¹⁵³⁹ *Romantic Longings. Love in America, 1830-1980*, New York et Londres, Routledge, 1991.

¹⁵⁴⁰ Ernest GROVES, *The Marriage Crisis*, New York, Longmans, 1928, p. 46.

¹⁵⁴¹ *Historical Statistics of The United States. Colonial Times to 1970*, Washington D.C., US Department of Commerce, Bureau of the Census, 1975.

Avant cette date, une littérature de « conseils » (*Advice Manuals*) a fleuri et a fourni les premiers *best-sellers* consacrés à ce qu'on appelle aujourd'hui le développement personnel (*self help*). Plusieurs auteurs¹⁵⁴² s'attachent à démontrer qu'un mariage réussi est fondé sur une histoire d'amour et une relation sexuelle épanouie. On propose au public des recettes. La notion d'intimité devient consubstantielle au mariage contemporain et cette évolution conduit à des tentatives de redéfinition statutaire. En 1927, le juge Ben Lindsey avance le concept de « mariage compagnon » :

« Le mariage compagnon est un mariage légal, avec un contrôle des naissances légalisé et avec le droit de divorcer par consentement mutuel pour les couples sans enfants, sans avoir normalement à payer de pension alimentaire. [...] Le mariage compagnon constitue déjà un fait de société établi dans ce pays. [...] Je suis convaincu d'avoir assez de preuves pour conclure que ce changement de nos mœurs sexuelles ne va pas se produire dans le futur, mais qu'il est déjà en place et se développe [...] pour constituer un code de conduite tacitement reconnu et de plus en plus accepté¹⁵⁴³ ».

D'emblée transparaît l'idée d'un mariage régi par le consentement et qui ne constitue plus une institution ou un sacrement¹⁵⁴⁴. Il devient un contrat, prévoyant dès sa signature, les conditions de sortie. C'est une posture éminemment moderne. Le divorce fait ainsi partie intégrante du mariage, y compris en l'absence de faute. C'est une interprétation opposée à la version classique (et française) du contrat de mariage qui règle des questions patrimoniales à travers la répartition des biens en cas de décès de l'un des conjoints. La conception américaine et hollywoodienne du mariage se situe dans le prolongement des théories de Milton qui assène en 1643 que le mariage doit rester un contrat privé et qu'il faut pouvoir s'en délivrer, car « nul effet de la tyrannie ne peut peser davantage sur la république que ce malheur domestique sur la famille¹⁵⁴⁵ ». De la félicité individuelle

¹⁵⁴² Margaret SANGER (*Happiness in Marriage*) ; Theodore VAN DE VELDE et son manuel de techniques érotiques (*Ideal Marriage*) et bien d'autres...

¹⁵⁴³ Ben LINDSEY et Wainwright EVANS, *The Companionate Marriage*, New York, Boni & Liveright, 1927, p. 65.

¹⁵⁴⁴ L'Église catholique essaie d'endiguer l'augmentation du divorce par un projet de loi, repoussé au Congrès en 1916, destiné à interdire le remariage des divorcés si les ex-conjoints sont encore en vie.

¹⁵⁴⁵ *Doctrine et discipline du divorce (The Doctrine and Discipline of Divorce)*, et trois pamphlets sur le divorce (*Divorce Tracts*). John MILTON, *Complete Prose Works*, vol. 2, Yale University Press, p. 245-246, cité par Stanley CAVELL, *op. cit.*, p. 144.

dépend le bonheur collectif et c'est un des objectifs de la démocratie d'offrir aux citoyens les conditions de la plus grande liberté contractuelle possible.

Libéré de sa fonction sociale, le mariage devient un espace d'amour et d'épanouissement personnel. Cette opposition entre espace public et privé a donc besoin de représentations fictionnelles pour prendre forme aux yeux des Américains du début du XX^e. Le thème du remariage au cinéma s'explique par l'influence de ce courant de pensée, inspiré par les réformateurs libéraux. Il nourrit déjà la comédie sophistiquée du Muet, à travers le cycle de comédies¹⁵⁴⁶ réalisées par Cecil B. DeMille¹⁵⁴⁷. S'inspirant de ces initiatives, Broadway adopte le thème du divorce avec des pièces qui parlent de séparations, de divorces provisoires et de réconciliations. Peaufinée par les dramaturges new-yorkais, la comédie du remariage réapparaît à Hollywood, à la fin des années 1920 ; des pièces comme *Too Many Husbands (Trop de maris)*, *The Awful Truth (Cette sacrée vérité)* et *Bluebeard's Eighth Wife (La Huitième Femme de Barbe Bleue)* y font à nouveau l'objet d'adaptations cinématographiques. À travers ses différentes formes cinématographique et théâtrale, l'univers du spectacle et du divertissement s'emploie à représenter le mariage comme la reconnaissance sociale d'une relation amoureuse et sexuelle entre deux individus. C'est, dans le même temps, opérer un resserrement de la notion de famille sur le couple et une conjugalité renégociée.

¹⁵⁴⁶ *Old Wives for New* (Artcraft Pictures, États-Unis, 1918), *Don't Change Your Husband (Après la pluie le beau temps)*, Artcraft Pictures, États-Unis, 1919), *Why Change Your Wife?/L'Échange*, Artcraft Pictures (États-Unis, 1920).

¹⁵⁴⁷ Charles HUSSER, « Divorce, DeMille, and the Comedy of Remarriage », p. 282-313, in Kristine KARNICK et Henry JENKINS (dir.), *Classical Hollywood Comedy*, New York et Londres, Routledge, 1995.

Le mariage hollywoodien, laboratoire de la pratique contractuelle américaine

L'institution factice du mariage

Dans cette entreprise de redéfinition des liens domestiques sur les décombres de la famille traditionnelle, c'est au tour du mariage de subir les assauts du récit et du couple. L'acte de mariage est le plus souvent entaché d'irrégularités de procédure qui rendent sa validité douteuse et sa valeur symbolique et sociale contestable. Il n'apporte aucune garantie sentimentale et laisse les conjoints dans la précarité financière. C'est la valeur de la coutume contre le document officiel sans authenticité. On touche là au caractère rocambolesque, vaudevillesque de la comédie des années 1930 et ses intrigues délirantes et foisonnantes. La notion même de cérémonie de mariage (que le Code de production hollywoodien s'efforce de faire respecter) n'a donc plus vraiment de sens lorsqu'il s'agit de promouvoir à l'écran la reconnaissance sociale d'une relation amoureuse et sexuelle entre deux individus.

Voici deux exemples qui opposent la coutume aux actes légaux, la pratique au papier.

*Mr. and Mrs. Smith*¹⁵⁴⁸ raconte l'épreuve d'un citoyen américain pénalisé par une législation et des procédures défaillantes. David Smith reçoit la visite d'un envoyé de la chambre de commerce de Beechum, petite ville de l'Idaho où il a épousé sa femme Ann. En raison d'un rattachement territorial erroné de cette commune avec le Nevada au moment du mariage, l'union est entachée d'un vice de forme (« *technicality* »/vice de procédure). Embarrassé, l'émissaire recommande à David Smith de réépouser Mrs. Smith. Or, le matin même, selon le principe de transparence qui régit le *modus vivendi* du couple, David, à qui sa femme demandait s'il la « réépouserait » si c'était à refaire, lui a répondu qu'il préférerait rester célibataire. Devant cette aubaine, il décide de lui cacher la nouvelle. Malheureusement, l'employé rend aussi visite à Ann qui se rend compte que David n'a peut-être pas l'intention de se « remarier ». Conflit conjugal. Il existe en outre une jurisprudence interprétant cette situation singulière comme un « mariage de droit coutumier » (*common law marriage*) et accordant une protection favorable à « l'épouse ». Le récit joue sur les mots avec la référence au terme de « *common law wife/husband* »

¹⁵⁴⁸ *Joies matrimoniales* d'Alfred HITCHCOCK, RKO (États-Unis, 1941).

(concubin/ne). Il pourrait s'agir par conséquent de mariage de fait, de concubinage qui vaut mariage légal par décision jurisprudentielle. S'ensuit une descente aux enfers pour David, manipulé par sa femme et son avocat. Dans cette histoire, la fiction légitime l'« amour impur » réprouvé par le Code de production hollywoodien. Les héros sont présentés comme des hors-la-loi. Le système s'avère inopérant.

Second exemple, la primauté de la loi naturelle sur la loi sociale est réaffirmée dans la séquence du tribunal de *My Favorite Wife*. Ellen, exaspérée de voir son mari s'empêtrer dans une argumentation juridique, prend conscience – comme le juge, qui a pointé le véritable sujet en lui demandant « ce qu'ils comptaient faire de Steve Burkett » – que Nick veut éviter de se poser la question de la reconquête de sa femme (elle-même). En aparté, elle demande à Burkett d'annoncer leur retour le lendemain vers leur île déserte. Au juge qui s'étonne, Burkett explique :

« Vous voyez, Monsieur le Président, nous ne sommes pas intéressés par les lois qui sont faites par les hommes. En revanche, il existe une loi de la jungle : quand un homme trouve sa compagne, il n'a pas besoin "d'y réfléchir"¹⁵⁴⁹ ».

Et le juge des divorces acquiesce, car la justice ne fournit même plus un point de référence fiable et impartial.

Les unions fondées sur une supercherie, les faux mariages que les juges acceptent de requalifier, les jurisprudences invraisemblables – attribuer la garde du chien (*The Awful Truth*), recommander le châtement corporel à partir d'une pratique douteuse de droit comparé (une loi albanaise dans *Midnight*¹⁵⁵⁰) –, tout concourt à démontrer que le certificat de mariage est devenu une formalité. L'unique solution est un règlement intérieur stable, négocié entre les partenaires. Jean-Claude Bologne relève cette transformation caractéristique des sociétés occidentales modernes :

« Devenu la conclusion d'une histoire d'amour et non le début d'un nouvel état, le mariage tend à devenir un acte et non plus un statut. Ce n'est plus par son mariage que

¹⁵⁴⁹ *Mon épouse favorite* de Garson KANIN, RKO (États-Unis, 1940) [70:38-70:49], DVD éditions Montparnasse, 88', 2005. Une épouse modèle quitte le foyer conjugal pour partir en croisière et disparaît dans un naufrage. Elle réapparaît sept ans plus tard, escortée d'un Robinson (Steve Burkett) qui fut son compagnon d'(in)fortune. Entre temps, son époux vient de se remarier.

¹⁵⁵⁰ *La Baronne de minuit* de Mitchell LEISEN, Paramount (États-Unis, 1939).

l'homme trouve sa place dans la société, mais par sa position sociale et par son emploi¹⁵⁵¹».

Une définition coutumière et intimiste de la cellule familiale et de la conjugalité

Il existe donc bien deux façons complémentaires d'examiner la question de la famille et du mariage dans la comédie hollywoodienne classique : le contexte sociologique, d'un côté, le projet idéaliste de réinterpréter l'arsenal juridique, de l'autre. Cette seconde ambition permet au *romantic pair* (couple d'amoureux) d'instituer et de promouvoir de nouvelles règles de la conjugalité.

Doté d'une ascendance défailante, le couple forme une étrange cellule conjugale qui rompt de surcroît, à l'autre extrémité, la chaîne de reproduction. Il n'y a en effet pas de place pour la descendance dans leur projet : on préfère souvent remplacer les enfants par des animaux domestiques¹⁵⁵². Le véritable programme consiste à établir des règles de *modus vivendi* plutôt que de fonder une famille. Il s'agit d'un New Deal du mariage. Puisque la loi ne reflète plus les mœurs contemporaines, l'union conjugale se définit par un « pacte d'alliance privé¹⁵⁵³ ». Et c'est bien un contrat que ce pacte d'alliance privé, même s'il ne s'établit pas devant notaire. Sans doute le contexte juridique américain a-t-il permis l'élaboration de tels artifices fictionnels : la construction du droit des États (indépendante de l'État fédéral) à partir de la *Common Law* anglaise, fondée sur la coutume et le cas échéant confirmé par le droit fédéral sur la base des précédents judiciaires (jurisprudence)¹⁵⁵⁴. Voilà donc la promesse d'un système souple, évolutif et disparate, qui laisse plus de place à l'improvisation qu'une approche à la française, notamment, où le droit du mariage procède d'un texte voté par le parlement.

On observe donc, grâce à la magie du récit, cette réconciliation entre le droit (de la famille) et « la perception que veut en avoir le public d'une société à un moment précis de

¹⁵⁵¹ Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Hachette, 2005 (1995), p. 416.

¹⁵⁵² Voir le « personnage » récurrent du chien *Asta* (la série des *Thin Man*, *The Awful Truth*, *Bringing Up Baby*).

¹⁵⁵³ Louis ROUSSEL, *La Famille incertaine*, Paris, Odile Jacob, 1989, p. 215.

¹⁵⁵⁴ Alain A. LEVASSEUR, *Le Droit américain*, Paris, Dalloz, 2004, p. 69-71.

son évolution¹⁵⁵⁵ ». L'idée d'égalité préside à ce projet qui s'appuie, par ailleurs, sur une série de conditions suspensives et d'engagements pour que le mariage soit acceptable et accepté par les deux parties. Une union n'est pas valable sans libre consentement et ne peut reposer sur une duperie. Le millionnaire Michael Brandon l'apprend à ses dépens dans *Bluebeard's Eighth Wife*¹⁵⁵⁶. Comprenant que son père l'a bradée au riche Américain et que celui-ci a déjà été marié sept fois, Nicole de Loïselle entame une grève du sexe illimitée. Un mariage acceptable doit faire l'objet d'une déclaration d'amour, de préférence officielle, comme l'exigent la fausse épousee dans *Midnight* et Nicole dans *Bluebeard's Eighth Wife* pour mettre fin à son interruption du devoir conjugal. Vient ensuite la garantie d'une bonne entente sexuelle et de la satisfaction réciproque. La non-exécution de cette clause essentielle du contrat motive les plaintes des épouses sur les performances de leur conjoint : sous des formes atténuées dans *My Favorite Wife* ; de façon métaphorique mais explicite dans *I Love You Again*¹⁵⁵⁷, où la femme parle de son mari comme d'un « poisson froid ». L'une des sept dispositions de la Charte conjugale mise au point par Ann (*Mr. and Mrs. Smith*) dispose qu' « après une dispute, il est interdit de sortir de la chambre à coucher sans s'être réconciliés ». Et la jeune femme précise qu'on devrait inclure cet engagement dans la cérémonie de mariage afin de prévenir les divorces.

Mr. and Mrs. Smith instaure ainsi un système matrimonial parallèle, régi par des dispositions coutumières qui reflètent une conception fantasmée de l'entente conjugale. Cette charte conjugale est actualisée par l'épouse en fonction des circonstances. Sa validité est soumise à une reformulation rituelle qui prend place tous les mois et permet de la proroger de trente jours. M. Smith doit par conséquent se soumettre à un questionnaire qui rappelle les articles de leur constitution privée et dont les plus significatifs sont « le respect de l'autre en tant qu'individu », « toujours dire la vérité quelles qu'en soient les conséquences » et « si c'était à refaire, m'épouserai-tu à nouveau ? ». Cet appareil réglementaire du mariage, vu par la comédie hollywoodienne, évoque assez spontanément les préceptes des *Advice Manuals* de l'époque. L'amour (et le sexe) ne constitue en aucune

¹⁵⁵⁵ Nous reprenons ici le commentaire de Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », V. *supra* p. 455 et s.

¹⁵⁵⁶ *La Huitième Femme de Barbe Bleue* d'Ernst LUBITSCH, Paramount (États-Unis, 1938).

¹⁵⁵⁷ *Monsieur Wilson perd la tête* de W.S. VAN DYKE, MGM (États-Unis, 1940).

façon une affaire d'État, mais reste une question éminemment intime et qui ne concerne que le couple. Ainsi peut-on considérer comme légitime ce contrat moral et informel, fondé sur la libre adhésion. Il officialise l'engagement régulièrement réitéré et la reconnaissance de droits sexuels réciproques, détachés des obligations de la société et du devoir de reproduction.

*

* *

La comédie américaine propose une relecture du contrat social à travers la fictionnalisation de l'intimité. À une institution, elle substitue un pacte d'ordre privé qui permet au couple de se dégager de l'emprise des règles sociales. Le propos est novateur et éminemment américain, animé par le souci du vivre ensemble, avec la panoplie d'arrangements individuels que cela impose. C'est aussi aller à l'encontre de la définition classique du mariage rappelée par Louis Roussel :

« Le mariage pourrait se définir comme l'acte par lequel le couple renonce au repli de l'intimité et reconnaît l'articulation de la société familiale et de la société globale¹⁵⁵⁸ ».

D'une manière exemplaire, la dispute sur les termes du mariage dans la comédie hollywoodienne réactualise et prolonge le principe du consentement et du contrat, fondements de la société américaine. Élise Marienstrass souligne en effet :

« L'idée du contrat qui prévaut dans les institutions des États-Unis [remonte] aux puritains séparatistes, d'une part, et aux chartes des compagnies de navigation de l'autre. [...] L'idée et la pratique du contrat sont présentes depuis le Pacte du Mayflower jusqu'aux Constitutions que se donnent les États indépendants à partir de 1776¹⁵⁵⁹ ».

¹⁵⁵⁸ Louis ROUSSEL, *La Famille incertaine*, *op.cit.*, p. 240.

¹⁵⁵⁹ Élise MARIENSTRAS, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Éditions Complexe, 1992 (1976), p. 135.

On comprend de la sorte avec Michel Cieutat qu'un « mariage en terre protestante n'est qu'un contrat conjointement accepté¹⁵⁶⁰ ». Les comédies qui appellent à une redéfinition du mariage renvoient à la discussion en cours sur la redéfinition du contrat social américain. C'est là l'essentiel de la fonction sociale du genre. En discutant les termes de son pacte amoureux et conjugal, le couple fournit, par sa logique du consentement, un modèle à la société.

¹⁵⁶⁰ Michel CIEUTAT, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, Paris, Cerf, 1988, p. 138.

Déconstruction et recréation de la famille dans le cinéma de genre : autour du *survival* et de Rob Zombie

Ghislain BENHESSA

Docteur en droit public

Chargé d'enseignement à l'Université de Strasbourg

Le traitement de la famille peut prendre des formes extrêmes dans le cadre du cinéma contemporain. Le genre du *survival*¹⁵⁶¹, exploré par Rob Zombie¹⁵⁶², propose une représentation violente et politique de la cellule familiale.

Toutefois, avant d'entamer cette analyse, il nous faut définir le cinéma de genre. Le genre n'est bien évidemment pas propre au cinéma, dans la mesure où il implique un certain rapport à la narration, et plus généralement à la fiction. Le genre, par les archétypes qui le composent, propose des fictions ontologiquement codifiées. Le genre est structure en tant qu'il reproduit des fables antérieures et des ressorts narratifs connus et reconnus¹⁵⁶³, usant de *topoi*, de figures et de métaphores récurrentes.

C'est précisément la prégnance de ces codes qui rend le cinéma de genre si populaire : retrouver des personnages connus et des histoires archétypales permet d'obtenir l'adhésion du public. De par son extrême codification, le cinéma de genre propose une immédiateté entre le spectateur et l'image ; le public retrouve des schémas classiques. Pour cette raison, l'intérêt du film de genre est « qu'au fond, on vient voir ce qu'on connaît

¹⁵⁶¹ « Film dans lequel les protagonistes doivent survivre en territoire hostile (...), prétexte la plupart du temps à dépeindre les atrocités commises par des campagnards dégénérés », p. 215 in Arnaud BORDAS, *De Chair et de sang. Les plus grandes figures du cinéma d'horreur*, Paris, Huginn & Muninn, 2013.

¹⁵⁶² De son vrai nom Michael Cummings.

¹⁵⁶³ Suivant en cela la poétique du cinéma hollywoodien classique. Voir Serge CHAUVIN, « L'éternel retour de la fiction », p. 39-56 in Jean-Loup BOURGET et Jaqueline NACACHE (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Spectaculaire/Cinéma, 2009.

déjà¹⁵⁶⁴ ». De cette façon, « des conventions sur lesquelles se constitue et par lesquelles est reconnu un genre découle sa fonction communicationnelle¹⁵⁶⁵ ». Le cinéma de genre permet au spectateur d'évoluer dans un monde peuplé de figures classiques dont la valeur ne repose pas sur leur découverte mais, *a contrario*, sur leur reconnaissance. De surcroît, chacun des genres possède son langage, sa grammaire, ses codes. Si « chaque structure a son propre code¹⁵⁶⁶ », le genre possède également le sien.

Selon cette approche, la question du genre au cinéma est primordiale. De nombreux auteurs, longtemps décriés pour avoir officié dans le cinéma de genre et s'être cantonnés à certains archétypes, ont tardé à obtenir une véritable reconnaissance critique. Le genre du fantastique, aujourd'hui encore, reste controversé. John Carpenter lui-même, relativement à la place qu'il occupe au sein du paysage cinématographique, l'exprime très clairement : « en France, je suis un auteur, en Allemagne un réalisateur, en Angleterre un metteur en scène de films d'horreur et aux Etats-Unis, un *loser*¹⁵⁶⁷ ».

Il faut rappeler que certains cinéastes de grande envergure ont construit leur carrière au sein du cinéma de genre. Samuel Fuller, dont l'œuvre a été largement rééditée ces derniers temps, en est l'un des meilleurs exemples¹⁵⁶⁸. De façon plus contemporaine, la figure de David Cronenberg est incontournable. Le cinéaste canadien a œuvré dans le cinéma de genre, que ce soit l'horreur gore¹⁵⁶⁹ ou ce qu'on pourrait appeler le fantastique organique¹⁵⁷⁰, l'anticipation philosophique¹⁵⁷¹, voire plus récemment le film policier¹⁵⁷².

¹⁵⁶⁴ Jean-Baptiste THORET, « Le giallo, autopsie d'un genre », in *L'Oiseau au plumage de cristal*, Wild Side Video, Coll. « Les maîtres du fantastique ».

¹⁵⁶⁵ Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, Arman Colin, Coll. « Cinéma », 2002, rééd. 2008, p. 83.

¹⁵⁶⁶ Jean François RAUGER, « Entretien avec David Cronenberg : Le genre n'a jamais été une préoccupation pour moi », *Le Monde*, 6 novembre 2007.

¹⁵⁶⁷ Bonus "Los Angeles 2003", in *Invasion Los Angeles/They Live* de John CARPENTER (États-Unis, 1988), DVD StudioCanal Video.

¹⁵⁶⁸ *Le Port de la drogue/Pickup on South Street* (États-Unis, 1953), *Les Bas-fonds new-yorkais/Underworld USA*, États-Unis, 1961), *Shock Corridor* (États-Unis, 1963) de Samuel FULLER, pour ne citer que ces quelques exemples. Le « plus anarchiste des cinéastes », selon Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, représente parfaitement un certain pan du cinéma de genre.

¹⁵⁶⁹ *Frissons/Shivers* (Canada, 1975) ; *Rage/Rabid* (Canada, 1977).

¹⁵⁷⁰ *Chromosome 3/The Brood* (Canada, 1979).

¹⁵⁷¹ *Videodrome* (Canada, 1983).

¹⁵⁷² *A History of Violence* (États-Unis/Allemagne, 2005) ; *Les Promesses de l'ombre/Eastern Promises* (États-Unis/Angleterre/Canada, 2007).

Si nous insistons tant sur la place du genre au cinéma, c'est parce que le genre, par-delà les conventions qu'il invoque, produit du sens par l'image, par la sensation, par la pure viscéralité. Le cinéma de genre, par l'immédiateté qu'il institue avec le spectateur, questionne les thématiques qu'il aborde par l'émotion et la pure et simple grammaire cinématographique.

Pour preuve, *L'oiseau au plumage de cristal*¹⁵⁷³, de Dario Argento, propose la même réflexion que *Blow Up*¹⁵⁷⁴, mais, *a contrario* de l'œuvre d'Antonioni, enserme son approche dans le cadre du *thriller*, et plus spécifiquement du *giallo*¹⁵⁷⁵, genre extrêmement populaire dans les années 1970 en Italie – et qui fait d'ailleurs l'objet d'hommages dans le cinéma de genre contemporain¹⁵⁷⁶. Dans l'une de ses œuvres majeures, *Les Frissons de l'angoisse*¹⁵⁷⁷, Dario Argento ira d'ailleurs jusqu'à reprendre David Hemmings, acteur principal de *Blow Up*, dans un rôle similaire à celui qu'il tenait dans le long-métrage du cinéaste italien. Dans les deux cas, Hemmings joue le rôle d'un individu désireux de comprendre le sens caché d'un acte qui s'est déroulé sous ses yeux.

A la lumière de ces deux longs-métrages, Antonioni et Dario Argento questionnent, à leur façon, la place et le regard du spectateur. De façon synthétique, on pourrait dire qu'ils s'inscrivent dans une perspective proprement kantienne : le sens de l'objet dépend fondamentalement de la perception du sujet pensant (ou regardant). Pour les deux cinéastes, la découverte de la vérité est impossible ; ce qui importe, c'est la quête du sens, tributaire de la place du sujet et du regard qu'il porte sur le monde. Et, dans les deux cas, il s'agit d'interroger la place du spectateur et son rapport, en tant que sujet regardant, à l'image projetée. La quête de sens passe fondamentalement par le regard¹⁵⁷⁸. L'individu

¹⁵⁷³ *L'Oiseau au plumage de cristal/L'Uccello dalle piume di cristallo* de Dario ARGENTO (Italie/Allemagne, 1970).

¹⁵⁷⁴ *Blow Up* de Michelangelo ANTONIONI (États-Unis/Angleterre, 1966).

¹⁵⁷⁵ Genre typiquement italien, le *giallo*, auquel Dario Argento a donné ses lettres de noblesse, est fondé sur la répétition de meurtres ritualisés, le plus souvent commis à l'arme blanche ou par étranglement.

¹⁵⁷⁶ On peut citer *Amer*, réalisé par Hélène CATTET et Bruno FORZANI (France/Belgique, 2009), ou encore *Berberian Sound Studio* de Peter STRICKLAND (Angleterre, 2012).

¹⁵⁷⁷ *Les Frissons de l'angoisse/Profondo rosso* de Dario ARGENTO (Italie, 1975).

¹⁵⁷⁸ Dans ce domaine, on peut citer *L'Etrangleur de Boston/The Boston Strangler* de Richard FLEISCHER (États-Unis, 1968), dont le dispositif du *split-screen* interroge déjà la question du spectateur et la place du regard dans le dispositif projeté. *Blow*

devient déchiffreur du monde, débrouilleur des signes qui peuplent l'espace au sein duquel il se trouve inclus. Cependant, et ce point est fondamental dans notre approche, Dario Argento intègre cette problématique dans le cadre du *giallo*, glissant des conventions du *thriller* vers le questionnement philosophique. Antonioni, au contraire, propose une interrogation d'emblée cérébrale, sans s'inscrire dans un genre particulier¹⁵⁷⁹.

Notre proposition est que le genre offre une approche que nous appellerons *viscérale-philosophique* du cinéma, par le truchement purement émotionnel du rapport entre le spectateur et l'image. Certains metteurs en scène transcendent le genre qu'ils investissent, déjouant habilement les attentes du spectateur. Tout en retrouvant les codes propres au genre, le spectateur se trouve ainsi perturbé par l'utilisation biaisée des conventions attendues. Reproduire ou transcender les codes, telle est la dichotomie entre cinéma d'exploitation¹⁵⁸⁰ et grand cinéma de genre.

Que peut avoir à dire, ou plutôt à faire ressentir, un certain pan du cinéma de genre, lorsqu'il questionne la place de la famille ? L'émotion véhiculée par la mise en question des archétypes constituera l'épicentre de notre analyse, dans une perception purement viscérale du cinéma.

Or, dans le cadre d'une telle approche viscérale-philosophique, Rob Zombie est certainement l'un des cinéastes contemporains les plus marquants, ne cessant d'investir les codes du cinéma d'horreur tout en les transcendant. L'œuvre majeure du cinéaste est sans conteste *The Devil's Rejects*¹⁵⁸¹, qui constituera le fil rouge d'une partie de notre analyse.

De surcroît, parce que le cinéma de genre est souvent le domaine de cinéastes radicaux¹⁵⁸², qui s'attaquent frontalement à certaines valeurs établies, la famille en est l'un des thèmes

Out de Brian DE PALMA (États-Unis, 1981) reprend la même thématique sous une autre forme.

¹⁵⁷⁹ *Blow Up* est une œuvre existentielle assumée comme telle, dans laquelle l'enquête policière ne prend finalement qu'une place mineure. Au contraire, *Les Frissons de l'angoisse* est un pur *giallo* qui, au détour d'une scène, suscite l'interrogation en revendiquant son statut de fiction de pur genre.

¹⁵⁸⁰ Le cinéma d'exploitation consiste en la reproduction de recettes qui ont prouvé leur succès par le passé. Il ne fait que reprendre une narration codifiée pour la décliner une nouvelle fois, sans originalité ni particularisme par rapport au modèle invoqué.

¹⁵⁸¹ *The Devil's Rejects* de Rob ZOMBIE (États-Unis, 2005).

¹⁵⁸² De nombreux réalisateurs se sont servis du genre pour contester l'ordre établi : Samuel Fuller, déjà cité auparavant, Sam PECKINPAH, avec ses films tels que *Les Chiens de paille/Straw Dogs* (États-Unis, 1971) ou *Apportez-moi la tête d'Alfredo*

récurrents. La cellule familiale a ainsi fait l'objet de représentations radicales par des réalisateurs aussi différents que David Lynch, depuis *Eraserhead*¹⁵⁸³ jusqu'à *Twin Peaks*¹⁵⁸⁴, George A. Romero, depuis sa saga des morts-vivants¹⁵⁸⁵ jusqu'à *Martin*¹⁵⁸⁶, ou plus récemment Rob Zombie. Au moyen d'une mise en scène ultra-référentielle, faisant appel tant au *survival* qu'au *roadmovie* des années 1970, Rob Zombie propose une critique ambiguë de la cellule familiale, entre dénonciation de sa construction traditionnelle et empathie à l'égard d'une famille dégénérée. Cette critique d'un certain modèle familial est d'ailleurs palpable dans une grande partie de la filmographie du metteur en scène¹⁵⁸⁷.

Il s'agira ainsi de s'attarder sur la manière avec laquelle le *survival*, sous-genre du cinéma d'horreur, déconstruit une certaine conception usuelle de la famille en tant que foyer ou structure protectrice. Le *survival* réside précisément dans l'opposition entre deux types de familles (urbaines et rurales), souvent dans le cadre d'un espace éloigné de la civilisation (que ce soit le désert, ou la campagne profonde). La famille devient le lieu d'une guerre sans merci, durant laquelle sa mise à nu renverse toute croyance en sa solidité et sa pérennité. Alors que la cellule familiale est traditionnellement considérée comme le foyer, le lieu de protection primitif, elle devient, dans le cadre du genre, l'espace d'une violence primitive.

De la même manière que la théorie de l'exception questionne les limites de la règle en tant que fondation du positivisme juridique¹⁵⁸⁸, le cinéma de genre interroge les fondations

Garcia/Bring me the Head of Alfredo Garcia (États-Unis, 1974) ou encore George A. ROMERO, auteur de la célèbre saga des morts-vivants, fondamentalement politique, sur laquelle nous reviendrons au cours de notre analyse.

¹⁵⁸³ *Eraserhead* de David LYNCH (États-Unis, 1977).

¹⁵⁸⁴ *Twin Peaks* de David LYNCH (États-Unis, 1992).

¹⁵⁸⁵ *La Nuit des morts-vivants/Night of the Living Dead* (États-Unis, 1968), *Zombie/Dawn of the Dead* (États-Unis, 1978), *Le Jour des morts-vivants/Day of the Dead* (États-Unis, 1985), *Le Territoire des morts/Land of the Dead* (États-Unis, 2005), *Chronique des morts-vivants/Diary of the Dead* (États-Unis, 2008), *Le Vestige des morts-vivants/Survival of the Dead* (États-Unis, 2009).

¹⁵⁸⁶ *Martin* de George A. ROMERO (États-Unis, 1977).

¹⁵⁸⁷ *La Maison des mille morts/House of 1000 Corpses* (États-Unis, 2003) ; *Halloween* (États-Unis., 2007) ; *Halloween 2* (États-Unis, 2009).

¹⁵⁸⁸ L'exception est l'opposée de la règle de droit, laquelle constitue la fondation de l'acception positiviste du droit et du concept même d'Etat de droit. L'exception, revers de la règle, pose par définition « le problème de la signification juridique d'une

classiques de la cellule familiale. Celle-ci, dépeinte par Rob Zombie, devient le lieu d'un renversement exceptionnel¹⁵⁸⁹, au sens où elle n'est nullement appréhendable au moyen des perceptions traditionnellement véhiculées. Véritable « trou noir », par analogie avec l'expression qu'emploie David Dyzenhaus relativement au concept d'état d'urgence¹⁵⁹⁰, la famille n'est plus le foyer protecteur mais le lieu instable d'apprentissage de comportements hors-la-loi.

Le *survival*, un genre au service d'une critique politique de la famille

Les années 1970 : naissance du survival et déconstruction de la famille

Le *survival* repose principalement sur l'attaque d'un groupe d'amis ou d'une famille en milieu rural. Dès le départ, ce genre est fondamentalement critique à l'égard d'un certain modèle familial. *Délivrance*¹⁵⁹¹, de John Boorman, en est sans conteste l'une des œuvres matricielles. Quatre amis partent en week-end dans les Rocheuses et se trouvent pourchassés par une famille particulièrement monstrueuse dont la violence va peu à peu prendre des proportions insoupçonnées. D'une cruauté assez remarquable, *Delivrance* oppose l'individu moderne, démocrate, urbain, intégré socialement, à la famille consanguine, violente, recluse en plein cœur des montagnes¹⁵⁹².

Dans son long-métrage, John Boorman propose une réflexion sur le conflit à partir de la position sociale. Les individus les mieux intégrés dans la société sont rattrapés par une violence que le système politique et normatif est censé avoir éradiquée. A cet égard, il faut préciser que les années 1970 ont donné naissance à des œuvres cinématographiques

sphère d'action en soi extra juridique » (Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer II, Etat d'exception*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2003, p. 25).

¹⁵⁸⁹ Selon « son étymologie (*ex-capere*), l'exception est ce qui est hors de prise » (François SAINT-BONNET, « Exception, nécessité, urgence », p. 673 in Denis ALLAND & Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, Lamy/PUF, Coll. Quadrige Dicos Poche, 1^{ère} éd. 2003.

¹⁵⁹⁰ Pour reprendre la formule de l'auteur « *A state of emergency is a lawless void, a legal black hole, in which the state acts unconstrained by law* », in David DYZENHAUS, « Schmitt Vs Dicey : Are States of Emergency Inside or Outside the Legal Order ? », *Cardozo Law Review*, n° 27, 2006, p. 2006.

¹⁵⁹¹ *Délivrance/Deliverance* de John BOORMAN (États-Unis, 1972).

¹⁵⁹² V. Xavier DAVERAT, « Un vote en enfer. A propos de *Délivrance* de John Boorman », *Politeia*, « Le vote à l'écran », 21, printemps 2012, p. 179.

profondément contestataires qui mettent en exergue les contradictions à l'œuvre dans une Amérique successivement bouleversée par l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy et la défaite au Vietnam¹⁵⁹³, qui engendra des vagues de protestation sans précédent¹⁵⁹⁴. Les tensions provoquèrent une violence exacerbée, particulièrement radicale dans cette Amérique bouleversée par la volonté politique des minorités, allant jusqu'à prendre la forme de l'attaque terroriste¹⁵⁹⁵.

Le film de John Boorman s'inscrit très précisément dans ce contexte, prenant pour cible la cellule familiale. Celle-ci devient le terrain d'une violence amorale : l'empathie, c'est-à-dire la « mise à la place de », n'existe plus. La société a échoué dans sa capacité à endiguer la violence au moyen de la civilisation. L'individu normalisé, pour faire face à la violence, doit lui-même se la réapproprier ; la violence n'a pas été éradiquée par la civilisation mais seulement dissimulée. La démocratie américaine se trouve confrontée à un ennemi violent, replié sur lui-même, caché quelque part sur le territoire des Etats-Unis¹⁵⁹⁶. C'est pour cette raison qu'en situation limite, au moment du conflit entre famille socialisée et famille rurale, la violence se trouve finalement réactivée. La relation entre les deux structures familiales relève d'une opposition fondamentale ; toute dialectisation devient ontologiquement impossible. Aucune réconciliation n'est possible. Ainsi, l'affrontement entre civilisation et état de nature pèse directement sur la structure familiale, qui n'est plus le refuge face à la violence mais l'endroit à partir duquel la violence se propage.

¹⁵⁹³ Le cinéma de cette période est le terreau d'une critique de l'Amérique contemporaine. De nombreux cinéastes dévoilent les contradictions de la société américaine et exhibent la misère de l'homme contemporain, dépassé par un monde dont il ne parvient plus à comprendre les signes (Francis Ford COPPOLA, *Conversation secrète/The Conversation* (États-Unis, 1974) ; Brian DE PALMA, *Blow Out* (États-Unis, 1981) ; Alan J. PAKULA, *A cause d'un assassinat/The Parallax View* (États-Unis, 1974).

¹⁵⁹⁴ « *Some protests against the war in Vietnam turned violent and became in effect riots* », in David TUCKER, *Illuminating the Dark Arts of War. Terrorism, Sabotage, and Subversion in Homeland Security and the New Conflict*, New York, Continuum, 2012, p. 30.

¹⁵⁹⁵ « *The 1970s witnessed a variety of terrorist attacks in the United States* », *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁹⁶ Le film de John Boorman est la démonstration de « l'aspect dérisoire d'un fonctionnement démocratique face à un obscurantisme foncier et identitaire », Xavier DAVERAT, « Avant-propos. Une démocratie inachevée », in *Politeia*, « Le vote à l'écran », 21, printemps 2012, p. 14.

Ce type de récit rejoue cinématographiquement la tension classique, introduite notamment par le western, entre nature et civilisation¹⁵⁹⁷. Philosophiquement, le *survival* introduit une sorte d'état de nature dégénéré par rapport à la construction rousseauiste¹⁵⁹⁸. Selon le philosophe genevois, l'état de nature est un état primitif en amont de toute relation sociale, dans la mesure où les individus n'y seraient pas encore en relation. Or, pour Rousseau, la relation à autrui, en ce qu'elle met en jeu des rapports de comparaison, introduit la compétition et, de ce fait, la violence. L'état de nature dégénéré dépeint dans le *survival* correspond en quelque sorte au mauvais état de nature décrit par Rousseau ; c'est l'état de nature déviant, au sein duquel l'individu est déjà en relation avec ses semblables, mais sans qu'il n'y ait de pacte social supposé transcender les volontés individuelles pour permettre le bien commun. Cet état de nature dégénéré rappelle également la guerre de tous contre tous décrit par Thomas Hobbes¹⁵⁹⁹. Pour cette raison, la famille se trouve directement affectée par l'exclusion dont elle fait l'objet. La marginalité produit la dégénérescence familiale, tout comme elle produit des dégénérescences individuelles. La cellule familiale devient directement dépendante du contexte politique.

Durant les années 1970, le *survival* se fait l'écho des violences et des tensions sociales qui travaillent la population américaine. Il faut rappeler que *Massacre à la tronçonneuse*¹⁶⁰⁰ reste l'un des films structurants du genre, lui donnant ses lettres de noblesse, alors qu'il fera l'objet de nombreux *remakes*¹⁶⁰¹. A la même période, il convient de citer *La Colline a des yeux*¹⁶⁰², dans lequel une famille de touristes issue d'une grande ville est attaquée en plein cœur d'un désert rocailleux. Le film de Wes Craven, qui a fait l'objet d'un *remake* récemment¹⁶⁰³, est fondé sur le même canevas que le film de John Boorman. Il brosse cette

¹⁵⁹⁷ « Les différents westerns ne font ainsi que narrativiser une structure : le conflit entre *Wilderness* et *Civilization*, mis en contact sur une frontière », in Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁹⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

¹⁵⁹⁹ Thomas HOBBS, *Léviathan, ou Traité de la matière, de la forme et du pouvoir d'une république ecclésiastique et civile*, 1651.

¹⁶⁰⁰ *Massacre à la tronçonneuse/The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe HOOPER (États-Unis, 1974).

¹⁶⁰¹ Le film, réalisé avec un budget dérisoire, obtient un score retentissant au box-office, fait l'objet de nombreuses suites et *remakes* et lance définitivement la mode du *survival*. Tobe HOOPER réalisera lui-même une suite de son premier opus, *Massacre à la tronçonneuse 2/The Texas Chainsaw Massacre 2* (États-Unis, 1986).

¹⁶⁰² *La Colline a des yeux/The Hills Have Eyes* de Wes CRAVEN (États-Unis, 1977).

¹⁶⁰³ *La Colline a des yeux/The Hills Have Eyes* d'Alexandre AJA (États-Unis, 2006).

fois-ci le portrait d'une famille américaine sans histoire, comme confrontée à une violence qu'elle pensait inconcevable. En somme, dans le *survival*, la structure familiale n'est finalement qu'un corps social artificiel, dont les prétendues qualités intrinsèques ne constituent qu'un masque rassurant et inefficace face au chaos du monde.

Ernst Kantorowicz, dans son ouvrage *Les Deux Corps du Roi*, s'est très justement intéressé au concept de corps social et à sa signification historique réelle. Blackstone, juriste britannique du XVIII^e siècle, « attribue entièrement aux Romains l'invention de l'idée de corporation¹⁶⁰⁴ ». Or, pour Kantorowicz, la création d'un tel corps est un « artifice créé par l'homme¹⁶⁰⁵ ». La manière dont le penseur envisage la question du corps démontre combien cette notion est importante dans la structuration qu'elle a pu opérer : le corps est devenu une « étrange construction d'un esprit humain qui finit par devenir l'esclave de ses propres créations¹⁶⁰⁶ », une fiction structurante dont l'unité repose sur une illusion fondamentale.

Or, si l'on transfère ce raisonnement dans le cadre de notre étude, toute conception ontologique de la famille est automatiquement remise en cause. La famille ne serait nullement titulaire de certaines valeurs intrinsèques (protection, refuge). Comme tout corps social, la famille n'est alors que pur artifice, sorte de fiction au service de la croyance humaine. La famille n'est plus le berceau naturel d'un besoin de protection, d'un désir de refuge ; c'est le besoin de protection lui-même qui, à l'origine, est le créateur de la cellule familiale. Ne reste qu'une coquille vide, soumise aux méandres et au chaos du monde.

Voici pourquoi le *survival* peut mettre à jour des familles qui, incapables d'endiguer la violence, deviennent même le lieu au sein duquel l'enfant fait l'apprentissage de la violence.

La famille dans le cinéma de genre contemporain : la violence, racine de la cellule familiale

¹⁶⁰⁴ Ernst KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* (1957), Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1989, p. 19.

¹⁶⁰⁵ *Id.*

¹⁶⁰⁶ *Id.*

Durant les années 2000, le cinéma de genre, notamment le *survival*, redevient l'espace d'un cinéma critique, en filiation directe avec les années 1970. Le genre se fait l'écho des mutations contemporaines, proposant une nouvelle approche politique de la violence sociale.

Dans le paysage hexagonal, *Frontière(s)*¹⁶⁰⁷ reprend la trame du *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper pour l'inscrire dans le cadre des élections présidentielles de 2002. Alors que l'extrême droite est sur le point d'arriver au pouvoir, de jeunes banlieusards fuient vers la Belgique et passent la nuit dans une auberge isolée en pleine campagne. La famille qui les accueille va se révéler bien plus violente que le contexte politique qu'ils prétendaient fuir. Ainsi, pour son premier film¹⁶⁰⁸, le metteur en scène français réutilise les codes du *survival* des années 1970 pour les adapter à la situation contemporaine et brosser un tableau sordide d'une société au sein de laquelle la violence a déjà contaminé la famille.

Plus généralement, nombreux sont les *survivals* contemporains mettant en scène des familles chaotiques. Renversant les clichés, la cellule familiale y est le terrain initial de production de la violence, le lieu fondamental à partir duquel la violence se déploie. La famille devient ainsi le terrain d'apprentissage de la brutalité pour les enfants.

Dans le cadre du cinéma britannique, c'est l'hypothèse suivie par *Eden Lake*¹⁶⁰⁹. Le film de James Watkins prend directement pour cible les carences de la politique éducative entreprise par le gouvernement Tony Blair. Le long-métrage s'ouvre d'ailleurs avec une annonce radiophonique suivant laquelle la criminalité adolescente augmente de façon considérable, malgré les différents programmes éducatifs mis en place. Par la suite, le récit présente l'attaque d'un couple par une bande de jeunes particulièrement violents, jusqu'à une conclusion édifiante. En effet, sa dernière et tragique scène dévoile au spectateur l'origine de la violence des adolescents. Celle-ci prend sa source dans une forme de ritualisation familiale ; le père de famille initie l'enfant à la barbarie, ce dernier reproduisant, littéralement, la posture du patriarce. Les parents transmettent directement la violence, virus qui contamine la cellule familiale dans son ensemble.

¹⁶⁰⁷ *Frontière(s)* de Xavier GENS (France, 2008).

¹⁶⁰⁸ Bien que sorti dans les salles après *Hitman* de Xavier GENS (France/États-Unis, 2007), *Frontière(s)* a été réalisé auparavant par le cinéaste. La sortie avait été repoussée pour profiter de la notoriété acquise par le metteur en scène à la suite du succès d'*Hitman* aux États-Unis.

¹⁶⁰⁹ *Eden Lake* de James WATKINS (Angleterre, 2008).

A cet égard, cette métaphore de la violence comme virus se trouve particulièrement représentée dans l'œuvre cinématographique de David Cronenberg, notamment dans *A History of Violence*¹⁶¹⁰. Incursion du cinéaste canadien dans le polar, ce long-métrage érige la cellule familiale en source originelle de la brutalité, dans le cadre d'une contamination qui touche peu à peu tous ses membres. David Cronenberg est véritablement le cinéaste de la contamination dans la mesure où son œuvre est intégralement traversée par la question du rapport entretenu par le corps et le virus, sur un mode à la fois fantasmagorique et réaliste¹⁶¹¹. Tout l'intérêt du diptyque *A History of Violence* et *Les Promesses de l'ombre*¹⁶¹² est précisément d'adapter cette approche au corps social (et non plus seulement physique), en premier lieu à la famille.

Le personnage principal de l'intrigue, Tom Stall, est tout d'abord présenté comme un bon père de famille durant le prologue, un homme sans histoire, marié à l'avocate de la ville et père de deux enfants. Mais le masque tombe et Tom se révèle être un ancien criminel connu pour son extrême sauvagerie. Il est parvenu à dissimuler son identité à ses proches, construisant une seconde vie et un foyer aussi artificiels l'un que l'autre. David Cronenberg brosse le portrait d'une famille dont l'unité et l'existence même reposent intégralement sur le mensonge fondateur du père. Et lorsque la criminalité de celui-ci ressurgit, la violence se déploie au sein de la structure familiale tel un virus dont l'antidote serait introuvable.

Invoquer David Cronenberg n'est pas anodin, dans la mesure où le cinéaste a toujours traité le corps sous l'angle de la maladie, du virus, de la contamination. Appliquée à la famille, sa problématique prend d'autant plus de poids et vient en quelque sorte parachever notre approche. En tant que corps social, la famille devient le réceptacle d'une violence qui se répand peu à peu sur chacun de ses membres, alors même que celle-ci est également le fondement même du foyer, encore que cachée de prime abord. La famille Stall s'est érigée sur la criminalité du père, laquelle vient définir l'entièreté de la cellule. L'histoire de violence dont il est question dans le titre du long-métrage renvoie en dernier

¹⁶¹⁰ *A History of Violence* de David CRONENBERG (États-Unis/Allemagne, 2005).

¹⁶¹¹ L'approche virale telle qu'elle se trouve dans les œuvres du cinéaste canadien « l'avantage de mettre de côté tout le bric-à-brac *irrationnel* qui, d'ordinaire, entourent le paranormal », p. 31 in Serge GRÜNBERG, *David Cronenberg*, Cahiers du Cinéma, coll. Auteurs, 2002.

¹⁶¹² *Les Promesses de l'ombre/Eastern Promises* de David CRONENBERG (États-Unis/Angleterre/Canada, 2007).

lieu à la famille étatsunienne. La déconstruction du mensonge paternel et la résolution de l'intrigue aboutissent à cet ultime constat, qui irrigue la dernière partie du long-métrage : la famille est l'espace d'apprentissage de la violence. Dans sa dernière œuvre en date¹⁶¹³, le cinéaste canadien ira d'ailleurs jusqu'à ériger l'industrie hollywoodienne toute entière en famille monstrueuse et incestueuse.

Dans le cadre du *survival*, Rob Zombie dépasse cette déconstruction grinçante de la cellule familiale. Le metteur en scène en propose une nouvelle acception, qui renoue à avec le cinéma des années 1970 et l'ancre également dans la société contemporaine.

¹⁶¹³ *Maps to the Stars* de David CRONENBERG (États-Unis, 2014).

***The Devil's Rejects*, réédification viscérale d'une famille dégénérée comme moteur de subversion**

La famille, thématique essentielle de l'œuvre de Rob Zombie

Formé au cinéma à l'occasion de la réalisation de ses propres clips vidéos¹⁶¹⁴, Rob Zombie est un metteur en scène qui, en quelques longs-métrages seulement, a su faire émerger un style cinématographique à la fois ultra-référentiel et novateur, croisement entre l'horreur gothique des années 1940 et la radicalité contestataire des années 1970.

The Devil's Rejects est la suite directe du premier long-métrage du cinéaste, *La Maison des 1000 morts*¹⁶¹⁵, réalisé en 2000, mais sorti trois ans plus tard sur les écrans¹⁶¹⁶. Sur le modèle de *Massacre à la tronçonneuse*, ce film proposait un récit centré sur une bande de jeunes victimes de la sauvagerie d'une famille dégénérée. *The Devil's Rejects*, deuxième film du metteur en scène, reprend les mêmes personnages – la famille *Firefly* – mais métamorphose le regard que le spectateur porte sur le spectacle horrifique dont il est le témoin. Si le premier film s'inscrivait dans une démarche typique des années 1970 – la montée de la tension est filmée du point de vue des victimes – *The Devil's Rejects*, en revanche, intime le spectateur à adopter la perception des assaillants provoquant un changement de paradigme profondément déstabilisant.

Or, cette volonté d'épouser le point de vue de la famille assaillante s'inscrit parfaitement dans l'œuvre du cinéaste, portraitiste de cellules familiales en crise dans l'intégralité de tous ses films.

¹⁶¹⁴ Avant de devenir metteur en scène, Rob Zombie fut le créateur du groupe de Métal industriel *White Zombie*. Revendiquant l'influence de la *pop culture* sur sa manière d'appréhender la musique, le cinéma ou le manga, Rob Zombie a donc appris son futur métier à l'occasion de la réalisation des clips vidéos de son groupe, dissout en 1998. Pour montrer les liens tissés entre l'œuvre musicale de Zombie et le genre horrifique, il faut ajouter que le nom de son groupe, *White Zombie*, est la reprise du titre du premier film de zombie de l'histoire, réalisé par Victor HALPERIN (États-Unis, 1932), avec le célèbre Bela Lugosi.

¹⁶¹⁵ *La Maison des 1000 morts/House of 1000 Corpses* de Rob ZOMBIE (États-Unis, 2000).

¹⁶¹⁶ *Universal Pictures* avait initialement refusé de sortir le long-métrage en raison du risque de conflit avec le comité de classification. *In fine*, le film est sorti sur les écrans en 2003, lesté d'une simple interdiction aux moins de 17 ans non accompagnés.

Dans son *remake* d'*Halloween*, Rob Zombie s'éloignait profondément du film initial, insistant sur la place de la famille dans la fabrication du mal. Là où John Carpenter, dans le premier film¹⁶¹⁷, érigeait le *serial killer*, Michael Myers, en représentation du mal absolu, refusant toute forme d'explication causale, fondant la barbarie sur une abstraction métaphysique, Rob Zombie ancre le personnage dans un univers sociologiquement déterminé, à savoir une famille recomposée totalement désunie. La sauvagerie du personnage est donc en partie justifiée par sa position au sein de la cellule familiale, fils chéri par une mère absente et danseuse dans le bastringue local mais insulté à la fois par un père alcoolique et une sœur futile et beaucoup plus âgée que lui. Là où le film de Carpenter insistait sur l'absence de justification à l'irruption du mal, au cours d'un prologue dont la sauvagerie était renforcée par la brièveté de la séquence, Rob Zombie insiste quant à lui sur la misère du lien familial, sur l'absence d'amour qui règne dans une partie de la famille. Contrairement au récit proposé par Carpenter, le scénario du *remake* propose le portrait d'une famille déstabilisée, profondément en crise, à partir de laquelle le mal se développe.

Dans *Halloween 2*, suite de son premier *opus*, Rob Zombie continue de dépeindre sans concession le quotidien sordide d'une famille en crise, alors même que le patriarce est le gardien de l'ordre local, le shérif de la ville. Le lien familial est déséquilibré, comme si la place assignée à chacun – le père, la mère et les enfants – était constamment remise en question. Ce n'est pas la famille qui produit le mal mais l'incapacité de chacun des membres à trouver sa place au sein de la cellule. D'ailleurs, chacune des familles dépeintes dans ces films font état de liens distendus, voire de carences majeures ou insurmontables : un père alcoolique et ordurier (*Halloween*), une mère absente et un père dépassé par les événements (*Halloween 2*), des parents disparus depuis longtemps et une fille dans un état de désespoir latent (*The Lords of Salem*¹⁶¹⁸, son dernier film). La trame narrative générale de l'œuvre est peut-être ce désespoir dans la cellule familiale, ou tout du moins, l'idée que la violence sociale est d'abord une affaire de famille.

Pourtant, malgré la sauvagerie de certaines séquences, et malgré la récurrence de cellules familiales en crise, une empathie réelle sous-tend la mise en scène du cinéaste. Le jugement n'est jamais accusateur, comme si un geste du père (*Halloween 2*), un regard de la mère de famille (*Halloween*) ou même l'aide d'un père de substitution (*The Lords of*

¹⁶¹⁷ *Halloween* de John CARPENTER (États-Unis, 1978).

¹⁶¹⁸ *The Lords of Salem* de Rob ZOMBIE (États-Unis, 2013).

Salem) pouvaient suffire à contrebalancer l'état de dérèglement psychique de l'enfant. Les familles que Rob Zombie dépeint font ainsi l'objet d'une absence de jugement du cinéaste : son regard est certes teinté de sordide mais jamais dénonciateur, délesté de toute critique définitive. C'est comme s'il laissait poindre une possibilité d'échappée dont, nous allons le voir, *The Devil's Rejects* vient démontrer toute la réalité.

The Devil's Rejects : une famille terroriste ?

The Devil's Rejects inverse les rôles et invite le spectateur à épouser le positionnement de la famille dérégulée. La barbarie n'est plus vue de l'extérieur – du point de vue des victimes – mais bien *de l'intérieur*, le spectateur devant adopter le point de vue de la famille *Firefly*.

D'une certaine manière, le long-métrage est en quelque sorte l'aboutissement de toute la filmographie de Rob Zombie, en ce qu'il témoigne de la subtilité du regard du metteur en scène : ce dernier rejette toute forme de jugement à l'encontre de la famille *Firefly*, et questionne, par le biais d'une mise en scène immersive, les acquis moraux du public. La question n'est plus la dénonciation mais la compréhension de la violence, par le biais d'une mise en scène incluant le spectateur dans la construction et la perception de la barbarie.

La problématique essentielle du film de Zombie est de susciter l'empathie du spectateur à l'endroit de la famille *Firefly*. Pour ce faire, le metteur en scène dépasse les conventions du *survival* et invoque tout un pan du cinéma des années 1970, que ce soit le *roadmovie* (on pense à *Bonnie and Clyde*¹⁶¹⁹ ou *Easy Rider*¹⁶²⁰) ou encore le western *spaghetti*. Les références à l'œuvre de Sam Peckinpah¹⁶²¹ semblent tout autant évidentes, l'utilisation de la violence y servant, la plupart du temps, à broser le portrait d'individus confrontés au chaos de leur environnement. En effet, à la manière des héros du cinéma de Peckinpah, la famille *Firefly* joue un rôle central et ambigu. Elle est à la fois le terreau d'une sauvagerie primitive mais aussi le marqueur d'une brutalité dont elle se fait l'écho. De surcroît, le film de Rob Zombie met en scène des situations dans lesquelles le rapport de violence

¹⁶¹⁹ *Bonnie and Clyde* d'Arthur PENN (États-Unis, 1967).

¹⁶²⁰ *Easy Rider* de Dennis HOPPER (États-Unis, 1969).

¹⁶²¹ Notamment *La Horde sauvage/The Wild Bunch* (États-Unis, 1969), *Guet-apens/The Getaway* (États-Unis, 1972), mais aussi *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia/Bring me the Head of Alfredo Garcia* (États-Unis, 1974).

semble généralisé, d'autant plus à l'occasion de séquences qui n'incluent en rien les protagonistes centraux. L'une d'entre elles met en scène l'affrontement entre les Firefly et une famille lambda, représentative de l'Amérique profonde. Certes, le clan s'acharne sur cette dernière. Pourtant, le réalisateur sème le trouble quant à l'empathie qu'il accorde à l'une et à l'autre : la couardise et la petite mesquinerie à l'œuvre dans la famille supposée normale ne peuvent servir de contrepoint à la sauvagerie.

De la même manière, le shérif Ordell, dont le frère a été tué par la bande, semble *in fine* aussi déséquilibré que les réprouvés qu'il pourchasse, obsédé par la vengeance qu'il souhaite accomplir, jusqu'à se prétendre être le « bras droit de la justice divine » (*Lord, I am your arm of Justice*, assène-t-il en prenant le spectateur à témoin).

Enfin, l'invocation des Marx Brothers (le patriarche violent se nommant lui-même *Cap'tain Spaulding*, personnage joué par Groucho Marx) confère une tonalité ubuesque à l'ensemble et vient signer le renversement carnavalesque de toutes les valeurs, qui n'est pas le fait des Firefly mais celui de la société toute entière. Les actes de la famille se font l'écho de l'absurdité du monde, qu'ils reproduisent de manière exacerbée, quasi lyrique, source d'une sorte de catharsis à l'envers (la purgation des passions contenues dans la société, de manière larvée, passions qui éclatent ici au grand jour, se déchaînent). Les Firefly ne sont plus réellement les producteurs mais le réceptacle (à la fois destructeur et créateur) de la barbarie du monde. Ce noyau familial, soudé, dont les liens traditionnels de solidarité, d'amour filial ou fraternel, ne sont pas absents, a ingéré la violence du monde, se l'est réappropriée. Ils s'invectivent sans cesse, mais la violence soude, la solidarité est fondée sur le conflit, intégré comme donnée du monde, reproduit au sein de la cellule, propagé autour d'elle.

Ainsi, chez Rob Zombie, le geste politique est fort. Contrairement au *survival* des années 1970 qui s'en tenait à l'écart entre la norme (la bonne famille civilisée) et la marge (la famille rurale, déréglée) et justifiait la violence marginale par la misère sociale et l'exclusion hors du système capitaliste américain, *Devil's Rejects* nous montre la rébellion de la marge contre le centre, dans un grand geste de révolution lyrique, par lequel elle souhaite tout simplement « occuper l'espace¹⁶²² ». La marge finit par prendre les armes

¹⁶²² C'est Gilles Deleuze qui invitait à « chercher un statut des "machines de guerre", qui ne se définiraient pas du tout par la guerre, mais par une certaine manière d'occupe, de remplir l'espace-temps, ou d'inventer de nouveaux espaces-temps (...)

pour faire valoir sa singularité, son existence, et les armes qu'elle prend sont celles-là mêmes du dérèglement et de la violence sociale qu'elle a ingérés.

En conséquence, les Firefly sont de véritables terroristes, parfaitement intégrés dans le paysage de l'Amérique profonde. Leur solidarité, leur proximité, l'amour filial qui semble se dégager de la cellule familiale, sont autant de leurres à l'endroit de leurs adversaires, insusceptibles de se douter qu'une famille soudée puisse engendrer une brutalité d'un tel degré. Ils sont les adversaires de la légalité en plein cœur du système, combattants nihilistes qui ne craignent pas la mort et s'érigent en contrepoint, envers d'un décor qui lui-même semble comme peu à peu contaminé par cette violence sans limite. Cette menace intérieure, amoralisée, est peut-être la meilleure incarnation de la peur américaine en réaction aux attentats du 11 septembre 2001, qui se sont immédiatement inscrits dans la conscience américaine¹⁶²³. La famille Firefly devient l'excroissance de cette peur de l'autre, de par ses différences (une absence ontologique de morale) et ses similitudes (des citoyens américains apparemment comme tout le monde). Et l'affrontement final qui résulte de cette confrontation ne peut être qu'une guerre, jusqu'à la mort. Il n'est plus question de circonscrire le champ d'action de l'ennemi, de limiter ses marges de manœuvre. Au contraire, il s'agit de l'éliminer, purement et simplement, selon une rhétorique guerrière employée par le Sheriff Ordell qui n'est pas sans rappeler le célèbre discours prononcé par George W. Bush¹⁶²⁴. Le Sheriff tient d'ailleurs à son identité de *ranger* texan, faisant écho à la fonction du futur Président des Etats-Unis durant les années

Les mouvements d'art sont de telles machines de guerre », p. 233 in Gilles DELEUZE, *Pourparlers. 1972-1990*, Editions de Minuit, 1990.

¹⁶²³ Pour l'historien Arthur Sherman, les événements de 2001 s'inscrivent ainsi dans la lignée de Pearl Harbor et de l'assassinat du Président Kennedy. « *Like Pearl Harbor and the assassination of JFK, 9/11 will be forever etched on the American cultural consciousness* », in Arthur HERMAN, « 9/11 in its historical context », p. 37 in John YOO & Dean REUTER (dir.), *Confronting Terror. 9/11 and the Future of American National Security*, Encounter Books, 2011.

¹⁶²⁴ « *I know that some people question if America is really in a war at all (...) After the chaos and carnage of September the 11th, it is not enough to serve our enemies with legal papers. The terrorists and their supporters declared war on the United States, and war is what they got* » (Président George W. Bush, « State of the Union », January 20, 2004, in Bruce ACKERMAN, *Before the Next Attack. Preserving Civil Liberties in an Age of Terrorism*, Yale University Press, 2006, p. 58).

1990, lui qui a été auparavant gouverneur du Texas¹⁶²⁵. La logique guerrière s'est d'ailleurs peu à peu propagée dans le discours juridique qui a sous-tendu les choix opérés par le gouvernement états-unien dans les mois suivant les événements de 2001¹⁶²⁶.

Les Etats-Unis sont en guerre contre l'ennemi terroriste, une guerre qui, à l'écran, prend la forme, durant l'épilogue, d'un affrontement à mort entre d'un côté les forces de l'ordre et de l'autre la famille. Or, par les ruptures de ton qu'il instille au cours du final (faisant se succéder scènes violentes, séquences burlesques et hommage au cinéma contestataire des années 1970), le réalisateur parvient à susciter une empathie à l'égard de la famille, comme s'il cherchait à prendre le spectateur à témoin au moyen d'un ralenti stylisé qui érige le sacrifice familial au rang de charge héroïque. Par les artifices de la mise en scène, la famille *Firefly* devient une victime, martyre contemporain d'une violence étatique : chacun des membres donne son corps dans un geste désespéré, et le décalage entre le nombre de policiers et les quatre malfaiteurs vient exacerber la dimension lyrique d'un combat perdu d'avance.

*

* *

Si *The Devil's Rejects* est un film familial, il l'est ainsi sur un mode totalement inattendu. C'est parce qu'il repose sur le genre, et donc sur des structures codées, qu'il peut se permettre cet iconoclasme. Intimant le spectateur à questionner ses acquis moraux, et principalement son rapport à la famille, le film de Rob Zombie est un film de

¹⁶²⁵ George W. Bush fut d'ailleurs Gouverneur du Texas deux fois, tout d'abord entre 1994 et 1998, puis entre 1998 et 2000, c'est-à-dire jusqu'à son accession à la Présidence.

¹⁶²⁶ Pour John Yoo par exemple, membre du Département de la Justice au moment des attentats, conseiller juridique de la Maison Blanche, resté dans les mémoires pour sa position relativement à l'utilisation de la torture, les Etats-Unis sont en guerre contre un ennemi qui ne doit pouvoir bénéficier des droits traditionnellement reconnus. « (...) *The United States can employ its war powers to kill enemy operatives and their leaders, detain them without trial until the end of the conflict, interrogate them without lawyers or Miranda protections, and try them without civilian juries. No doubt these measures seem unusual, even draconian, but the rules of war provide nations with their most forceful tools to defend their people from attack* », in John YOO, *War by Other Means. An Insider's Account of the War on Terror*, Atlantic Monthly Press, 2006, p. 3.

jouissance, au sens de Roland Barthes, « qui met en état de perte, (...) qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du (spectateur), la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage¹⁶²⁷ » et, bien sûr, aux images.

Cette généalogie bâtarde qu'a pu prendre indûment le genre dans l'histoire du cinéma prouve que le film de genre, à travers le *survival* ici, se dote d'une force subversive. Il permet de repenser des valeurs aussi figées que la famille, contre ses représentations normées, précisément parce qu'il joue sur des codes connus et reconnus, mais surtout déjoués par le travail purement cinématographique. Le viscéral travaille au corps la perception et la sensation du spectateur. Le genre joue sur les archétypes fictionnels qu'il reprend et détourne, et ce contre les stéréotypes sociaux et les clichés culturels : il s'agit bien de revivifier, par la répétition et le décalage, par le jeu sur la norme (sociale et générique) et son contrepied, des notions qui ont perdu facticement de leur charge conflictuelle. Le viscéral-philosophique happe émotionnellement, et même charnellement, le spectateur pour l'emporter dans une mécanique narrative et visuelle implacable, qui viole ses certitudes et zones de confort.

¹⁶²⁷ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Points Seuil, « Essais », 1973, p. 23.

CONCLUSION

Estelle EPINOUX, Magalie FLORES-LONJOU, Nathalie GOEDERT, Jean-Baptiste THIERRY, Frank HEALY, Lionel MINIATO, Danièle ANDRE et
Brigitte BASTIAT

Maître de conférences en études irlandaises, Université de Limoges, EHIC

Maître de conférences en droit public, HDR, Université de La Rochelle, CEREGE LR-MOS

*Maître de conférences en histoire du droit, HDR, Université de Paris Sud, OMIJ Université
de Limoges*

*Maître de conférences en droit privé et sciences criminelles, Université de Lorraine, Institut
François Géný*

*Maître de conférences en anglais (CIEL), Université de La Rochelle, membre associée du
CRHIA*

*Maître de conférences en droit privé et sciences criminelles, HDR, Centre universitaire
Jean-François Champollion, Institut de droit privé, Université de Toulouse 1 Capitole*

*Maître de conférences en langues littératures et civilisations des pays anglophones,
Université de La Rochelle, CRHIA EA 1163*

*Docteure en sciences de l'information et de la communication, PRCE d'anglais, Université de
La Rochelle, membre associée du CRHIA et du Centre d'études irlandaises, Université de
Rennes 2*

Cette recherche entreprise par une équipe pluridisciplinaire et internationale de vingt-six auteurs sous la direction de huit enseignants-chercheurs en poste dans différentes universités françaises permet d'appréhender la famille et ses questionnements juridiques par le prisme du cinéma, et ce dans une perspective interdisciplinaire. En effet, les *cultural studies*¹⁶²⁸ ont de longue date intégré de nouvelles analyses (féministe, économique, sociologique) dans l'étude des disciplines classiques, conduisant aux Etats-Unis aux mouvements *Law and Literature* et *Law and Film*¹⁶²⁹. Nous avons, par un processus de visionnage, sans *a priori*, mais avec une analyse multi critères (juridique, historique, esthétique, sémiologique, psychanalytique...), articulé les éléments du droit de la famille et des films d'époque et de genres différents,

¹⁶²⁸ V. Stuart HALL, Paul du GAY, *Questions of Cultural identity*, London: Sage Publications, 1996 ; Chris BARKER, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Sage Publication, 4th Edition, 2012.

¹⁶²⁹ V. Steve GREENFIELD, *Film and the Law*, London: Cavendish Publishing Limited, 2001 ; Carolyn Patty BLUM, Laurent MAYALI, *Humanizing Law Images of Lawyers in 20th C Cinema*, 1993, Berkeley: California School of Law ; Marie-Claire BELLEAU, Valérie BOUCHARD et Rebecca JOHNSON, « Droit, cinéma et doute : Rapport minoritaire », *Lex Electronica*, vol. 14, n°1, printemps 2009 http://www.lex-electronica.org/docs/articles_230.pdf

faisant écho aux savoirs exogènes de la science juridique, telles l'histoire, la philosophie ou la sociologie du droit.

Ce processus inductif nous a permis d'aborder les différentes questions juridiques soulevées en droit de la famille dans une approche comparable à celle du droit comparé, mais appliquée au cinéma. Ainsi d'un même thème juridique présent dans des œuvres cinématographiques, des spécialistes de plusieurs disciplines (juridique, historique, sociologique, linguiste, esthétique, littéraire, philosophique) ont posé des regards différents, quoique complémentaires, sur la norme, le prisme des scénaristes et réalisateurs donnant à voir aux spectateurs leur propre vision des mécanismes juridiques. Les différents films étudiés dans les contributions montrent que la famille se présente parfois comme la matrice créatrice des réalisateurs, qu'elle soit réelle, fantasmée, ou sublimée.

Dès lors les rapports droit et cinéma relatifs à la famille ont été particulièrement pertinents. En effet, il s'agit d'un des domaines du droit qui est le plus éloigné de la sociologie : l'approche juridique de la famille est fort différente de la définition sociologique, le droit ne traitant pas directement de foyer monoparental ou de famille recomposée. Il existait donc un intérêt à mesurer cette distance, en comparant l'image sociale à la connaissance juridique. Ainsi l'évolution sociale, accompagnée par le droit, atteste de rapports de complémentarité entre la famille et l'Etat, la première ayant tendance à s'effacer à mesure que le second se développe. S'il est traditionnellement admis que la famille est le lieu d'apprentissage de l'autorité, il est notable que les détenteurs de pouvoir (Eglise ou Etat) ont toujours porté un intérêt au droit de la famille. Au point qu'une analogie entre la famille et l'Etat a été régulièrement énoncée : « la famille est une petite patrie¹⁶³⁰ » ou « la nation est une grande famille¹⁶³¹ ». Le cinéma permet non seulement de mesurer ces rapports de complémentarité entre l'Etat et la famille, mais il donne aussi à voir d'autres sociétés dans lesquelles les solidarités familiales sont plus actives.

Bien que la famille compte au nombre des institutions les plus familières des individus, le droit de la famille est en revanche fort mal connu. Sans doute parce que les modes de vie, plus visibles (et donc aussi plus visuels) prévalent sur les éléments juridiques. Un nombre incalculable de films - oscillant entre deux pôles : « Famille je vous aime », « Famille je vous hais » quelles que soient les cinématographies -, présentaient la famille, la vie de famille, les conflits familiaux, voire la figure du père, en quête de paternité juridique et

¹⁶³⁰ NAPOLEON BONAPARTE.

¹⁶³¹ Jean-Etienne-Marie PORTALIS, *Discours préliminaire*, *op. cit.*

cinématographique. Ils nous ont donné une définition de la famille fluctuante, à l'image de la société, car cette famille n'étant plus uniquement celle des liens du sang. La famille apparaît dès lors comme une réalité avant d'être une institution. Elle est en perpétuel mouvement et ne se satisfait plus aujourd'hui d'un modèle unique, mais son obsolescence programmée n'a pas eu lieu. En effet, si de nombreux observateurs¹⁶³² (universitaires, chercheurs, hommes politiques, associations) dénoncent, depuis plusieurs années en France notamment, une crise de la famille dont les effets seraient irréversibles et détruiraient, à terme, les fondements mêmes de notre société contemporaine, cette analyse paraît imparfaite, en ce qu'elle se réfère au mythe de la famille traditionnelle, à savoir la famille nucléaire.

Or ce modèle idéal, ou plutôt idéalisé - que l'on peut retrouver dans certains westerns, même si la famille est absente à l'écran, elle constitue le thème central de l'histoire (la mort du père, de la mère, la disparition de l'enfant...) ¹⁶³³ - est loin de correspondre à la réalité des familles. L'anthropologie, particulièrement l'anthropologie du droit et l'histoire du droit nous permettant de relativiser un tel discours¹⁶³⁴. Le droit n'est pas étranger à cette conception restrictive de la famille ; il a même largement contribué, par l'édifice juridique construit, à partir de l'héritage antique, par le droit canonique et consacré au XIXe siècle par le Code civil, à l'élaboration du mythe de la famille idéale. Imaginant la société telle qu'elle devait être et non pas telle qu'elle était, le Code civil des français, en 1804¹⁶³⁵, propose un modèle : la famille conjugale composée du père et de la mère, unis en un couple stable par le mariage et élevant ensemble les enfants issus de leur union. Dès lors, la famille n'a pas eu besoin

¹⁶³² V. Evelyne SULLEROT, *La crise de la famille*, Hachette, 2000. Si Evelyne Sullerot a la primeur de l'expression, celle-ci a été largement relayée par les médias, inspirant les gros titres de la presse et les discours alarmistes tenus à propos de la réforme du mariage, comme risquant d'ébranler « les fondements même de notre société ».

¹⁶³³ V. par exemple *The Searchers/La prisonnière du désert* de John FORD (Etats-Unis, 1956) ; *Rio Bravo*, d'Howard HAWKS (Etats-Unis, 1959) et Arnaud GUIGUE, « Rio Bravo », p. 599-600 in Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, 2012, coll. Quadrige.

¹⁶³⁴ Norbert ROULAND, *Anthropologie juridique*, PUF, 1988 : « Les expériences accumulées par l'anthropologie juridique nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement de notre propre système juridique », p. 409. Sur l'histoire de la famille, on pourra consulter : André BURGUIÈRE, Christiane KLAPISCH-ZUBER, Martine SEGALIN, Françoise ZONABEND (dir.), *Histoire de la famille*, A. Colin, 1988 ; Anne LEFEBVRE-TEILLARD, *Introduction historique au droit des personnes et de la famille*, PUF ; Philippe ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1975 ; François LEBRUN, *La vie conjugale sous l'Ancien régime*, A. Colin, 1998. Quant à Emmanuel TODD, *L'origine des systèmes familiaux*, Gallimard, 2011, s'il reconnaît une origine commune à tous les systèmes familiaux, il n'en rend pas moins compte de leur diversité.

¹⁶³⁵ Même si l'argument de la « conformité » aux mœurs est largement utilisé dans le discours inaugural du Code civil, il s'agit de mœurs idéalisées (Cf. Jean-Etienne-Marie PORTALIS, *Discours préliminaire prononcé lors de la présentation du projet de Code civil de la commission du gouvernement*, 1^{er} pluviôse an IX). Une question qui n'a rien perdu de son actualité : Mission d'information (2006), mot du président : « La mission souhaitait voir la société telle qu'elle est, non telle qu'elle l'imagine. Je crains que la majorité de ses membres n'ait en définitive préféré la voir telle qu'elle la souhaiterait, par attachement au modèle familial traditionnel... dont elle déplore l'érosion ».

d'autre définition¹⁶³⁶. Idéalement, et juridiquement, les liens familiaux reposent sur l'alliance (mariage) et le sang (procréation). Les parents auxquels le droit reconnaît des droits et des obligations sont tout à la fois les géniteurs, au moins présumés, et les éducateurs de leurs enfants¹⁶³⁷. Rien de mieux alors que le droit naturel pour justifier un schéma qui semble si conforme à la nature elle-même. Au point que le modèle s'impose, qu'il s'enracine dans les mentalités comme issu de la nuit des temps et que la famille conjugale passe aujourd'hui encore pour une institution de la nature, ancienne et surtout permanente, voire universelle... Ce que les représentations cinématographiques¹⁶³⁸, qu'elles soient contemporaines ou plus anciennes démentent, mais que le droit, notamment le droit interne, se plaît à nous faire croire. Dès lors, les comportements individuels ou sociaux s'écartant du modèle sont considérés comme contre nature, hors norme, justifiant l'ignorance, totale ou partielle, du droit. Pourtant, la famille dite traditionnelle n'est qu'un mythe, tout comme la référence à un long passé de stabilité¹⁶³⁹. Car elle constitue avant tout un phénomène social difficile à saisir par le droit tel que l'a révélé cette recherche.

Si le discours préliminaire de Portalis affirmait que « les familles se forment par mariage », l'évolution tant juridique que sociale dessine un glissement du couple vers l'enfant, au point que désormais, c'est l'enfant qui fait famille. S'il convient traditionnellement de distinguer le lien conjugal du lien parental, les représentations du mariage à l'écran sont multiples et fréquentes. Ces dernières permettent, dans une vision diachronique et comparatiste, d'observer que le mariage peut être un acte individualiste qui engage deux personnes ou au contraire une affaire de famille sollicitant l'accord formel, ou du moins l'approbation tacite, de l'entourage.

Et s'il n'existe pas de définition légale de la famille, il existe bien un droit de la famille. Il suffit pour cela de songer aux obligations créées par le mariage ou le pacte civil de solidarité, aux règles du droit des successions, aux implications fiscales, mais également internationales – lorsque l'un des membres du couple est de nationalité étrangère par exemple –, aux règles concernant la protection de l'enfance, à l'éducation, etc. La famille évolue¹⁶⁴⁰ : auparavant

¹⁶³⁶ Et le Code civil se garde bien d'ailleurs de définir la famille.

¹⁶³⁷ Jean-Etienne-Marie PORTALIS, *op. cit.* : « Les familles se forment par le mariage, et elles sont la pépinière de l'Etat ».

¹⁶³⁸ V. Marion POIRSON-DECHONNE (dir.), « Portraits de famille », *Cinémaction*, 132, 2009.

¹⁶³⁹ « L'image de la famille heureuse et stable est un mythe », Martine SEGALIN in *Rapport fait au nom de la mission d'information sur la famille et les droits des enfants*, 25 janvier 2006, p. 23-24. Et plus récemment, Hugues FULCHIRON, dir., *Mariage-conjugalité, Parenté-parentalité*, Dalloz, 2009.

¹⁶⁴⁰ V. Irène THERY, *Couple, filiation et parenté aujourd'hui*, Odile Jacob, La Documentation française, 1998.

considérée comme uniquement fondée sur et par le mariage, elle est aujourd'hui plurielle. Sa création résulte certes toujours du mariage, mais également de la naissance d'un enfant. La fin de la distinction entre filiation légitime et naturelle et la reconnaissance aux couples pacsés¹⁶⁴¹ de droits quasi-équivalents¹⁶⁴² au mariage ont entraîné une profonde mutation du droit de la famille traditionnel, tant et si bien que certains auteurs préfèrent employer l'expression de « droit des couples » plutôt que celle de « droit de la famille¹⁶⁴³ ».-

Les modes de vie s'individualisant, ils favorisent la famille conjugale qui s'émancipe des liens familiaux plus larges et surtout plus contraignants, en même temps que ces liens de famille, autrefois institutionnalisés, se contractualisent. Le cinéma rend compte de ces évolutions.

¹⁶⁴¹ Ord. n° 2005-759, 4 juillet 2005, portant réforme de la filiation, *JO*, 6 juillet 2005, p. 11159 ; Jacques MASSIP, « Le nouveau droit de la filiation », *Rép. Défrénois*, 2006, 38303, 38312, 38324.

¹⁶⁴² Loi n° 2006-728, 23 juin 2006, portant réforme des successions et des libéralités, *JO*, 24 juin 2006, p. 9513 ; Philippe SIMLER et Patrice HILT, « Le nouveau visage du PACS, un quasi-mariage », *JCP* 2006, I, 161.

¹⁶⁴³ Xavier LABBEE, *Le droit commun du couple*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, Manuels.

FILMOGRAPHIE

Par ordre alphabétique des titres de film originels

A

Adieu ma concubine/Ba wang bie ji, CHEN (Kaige), Hong Kong, 1993

A ma sœur, BREILLAT (Catherine), France, 2000

A nos amours, PIALAT (Maurice), France, 1983

Abril despedaçado/Avril brisé, SALLES (Walter), Brésil, France, Suisse, 2001

Addams Family (The)/La Famille Addams, SONNENFELD (Barry), Etats-Unis, 1991

Adoration, EGOYAN (Atom), Canada, 2008

Ae Fond Kiss/Just a Kiss, LOACH (KEN), Royaume-Uni, 2004

Alice in des Städten/Alice dans les villes, WENDERS (Wim), Allemagne, 1973

Aliens/Aliens, le retour, CAMERON (James), Etats-Unis, 1986

Amarcord, Fellini (Federico), Italie, 1973

Amants (Les), MALLE (Louis), France, 1958

America, America, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1963

American Beauty, MENDES (Sam), Etats-Unis, 1999

American History X, KAYE (Tony), Etats-Unis, 1998

Amour, HANEKE (Michael), France/Allemagne/Autriche, 2012

An Everlasting Piece, LEVINSON (Barry), Etats-Unis, 2000

Ange de goudron (L'), CHOUINARD (Denis), Québec, 2001

Angela's Ashes/Les cendres d'Angela, PARKER (Alan), Etats-Unis /Irlande, 1999

Ani imoto/Frère aîné, sœur cadette, NARUSE (Mikio), Japon, 1953

Annie Hall ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1977

- Animal Kingdom*, MICHÔD (David), Australie, 2010
- Anne Devlin*, MURPHY (Pat), Irlande, 1984
- Another Woman/Une autre femme*, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1988
- Anuranan/ Resonance*, Roy Chowdhury (Aniruddha), Inde, 2006
- Ape regina(L')/Le lit conjugal*, FERRERI (Marco), Italie/France, 1963
- Appât (L')*, TAVERNIER (Bertrand), France, 1995
- Après la guerre*, HUBERT (Jean-Loup), France, 1988
- Après la vie*, BELVAUX (Lucas), France/Belgique, 2002
- Après mai*, ASSAYAS (Olivier), France, 2012
- Ararat*, EGOYAN, (Atom), Canada/France, 2002
- Arche (L') Russe*, SOKOUROV (Alexander), Russie, 2002
- Argent de poche (L')*, TRUFFAUT (François), France, 1975
- Arrangement (The)/L'arrangement*, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1969
- Arizona Junior*, COEN (Joel et Ethan), Etats-Unis, 1986
- Aruitemo/Aruitemo/Still Walking*, KORE-EDA (Hirokazu), Japon, 2008
- Assassin(s)*, KASSOVITZ (Mathieu), France, 1997
- Au bout du conte*, JAOUI (Agnès) et BACRI (Jean-Pierre), France, 2013
- Au revoir les enfants*, MALLE (Louis), France, 1987

B

- Baby Doll/La poupée de chair*, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1960
- Baby Face*, GREEN (Alfred E.), Etats-Unis, 1933
- Baciami ancora/Encore un baiser*, MUCCINO (GABRIELE), Italie, 2010
- Bal/Miel*, KAPLANOGLU (Semih), Allemagne/Turquie, 2010

- Bambini ci guardano(I)/Les enfants nous regardent*, DE SICA (Vittorio), Italie, 1944
- Baaria*, TORNATORE (Guiseppe), Italie, 2009
- Barry Lindon*, KUBRICK (Stanley), Royaume-Uni, 1975
- Bakushu/Été précoce*, OZU (Yasujiro), Japon, 1951
- Bannissement (Le)*, ZVIAGUINTSEV (Andrei), Russie, 2007
- Banshun/Printemps tardif*, OZU (Yasujiro), Japon, 1949
- Bashu/Bashu le petit étranger*, BEYZAÏ (Bahram), Iran, 1985
- Beasts of The Southern wild/Les bêtes du sud sauvage*, ZEITLIN (Benh), Etats-Unis, 2012
- Beau-père*, BLIER (Bertrand), France, 1981
- Beaver (The)/Le complexe du Castor*, FOSTER (Jodie), Etats-Unis, 2011
- Bella endormattata*, BELLOCHIO (Marco), Italie/France, 2012
- Bend it like Beckham/Joue-la comme Beckham*, CHADHA (Gurinder), Royaume-Uni, 2002
- Benny's Video*, HANEKE (Michael), Autriche, 1992
- Better Things*, HOPKINS (Diane), Grande-Bretagne, 2008
- Bhaji on the Beach/Bhaji, une balade à Blackpool*, CHADHA (Gurinder), Royaume-Uni, 1993
- Big Lebowski (The)*, COEN (Joel et Ethan), Etats-Unis, 1998
- Bigamist (The)/Bigamie*, LUPINO (Ida), Etats-Unis, 1953
- Biutiful*, INARITTU (Alejandro Gonzales), Mexique, Espagne, 2010
- Blossoms in the Dust/Les oubliés*, LEROY (Mervin), Etats-Unis, 1941
- Blue Jasmine*, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 2013
- Bogwoman*, COLLINS (Tom), Irlande, 1997
- Bola (El)*, MAÑAS (Achero), Espagne, 2000
- Bons débarras (Les)*, MANKIEWICZ (Francis), Québec, 1980

Boum (La), PINOTEAU (Claude), France, 1980

Boum 2 (La), PINOTEAU (Claude), France, 1982

Breakfast on Pluto, JORDAN (Neil), Irlande, Royaume-Uni, 2005

Breezy, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, 1973

Brief Encounter/Brève rencontre, Lean (David), Royaume-Uni, 1945

Broken, NORRIS (Rufus), Royaume-Uni, 2012

Broken Blossoms/Le Lys Brisé/The Yellow Man and the Girl, GRIFFITH (D. W.), 1919

Bronx Tale (A)/Il était une fois le Bronx, De Niro (Robert), Etats-Unis, 1993

Brothers Mc Mullen (The)/La famille Mc Mullen, BURNS (Edward), Etats-Unis, 1995

Brothers, SHERIDAN, (Jim), Etats-Unis, 2009

Brutti, sporchi e cattivi/Affreux, sales et méchants, SCOLA (Ettore), Italie, 1976

Bu neng mei you ni/No puedo vivir sin ti, DAI (Leon), Taïwan, 2009

Burbs (The)/Les Banlieusards, DANTE (Joe), Etats-Unis, 1989

Butcher Boy (The)/Le garçon boucher, JORDAN (Neil), Irlande/Etats-Unis, 1997

Bye-Bye, DRIDI (Karim), France, 1995

C

C.R.A.Z.Y., VALLEE (Jean-Marc), Québec, 2005

Ça commence aujourd'hui, TAVERNIER (Bertrand), France, 1999

Ça n'arrive pas qu'aux autres, TRINTIGNANT (Nadine), France, 1971

Caché, HANEKE (Michael), France, 2008

Calle Mayor (Grand'Rue), BARDEM (J.A.), Espagne/France, 1956

Camille Claudel 1915, DUMONT (Bruno), France, 2013

Camille redouble, LVOVSKY (Noémie), France, 2012

- Carnage*, POLANSKI (Roman), France, Pologne, Allemagne, 2011
- Caos calmo*, GRIMALDI (Antonello), Grande-Bretagne/Italie, 2008
- Caro papà/Cher Papa*, RISI (Dino), Italie, 1978
- Cat on a Hot Tin Roof/La Chatte sur un toit brûlant*, BROOKS (Richard), Etats-Unis, 1958
- Cavale*, BELVAUX (Lucas), France/Belgique, 2002
- Ce jour-là*, RUIZ (Raoul), France/Suisse, 2003
- Cement garden*, BIRKIN (Andrew), Grande Bretagne, 1992
- Central do Brasil*, SALLES (Walter), Brésil, 1998
- Ceux qui restent*, LE NY (Anne), France, 2007
- Chambre du fils (La)*, MORETTI (Nanni), France/Italie, 2001
- Changeling/Echange (L')*, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, 2008
- Charmante Famille/Love at Work*, PREMINGER (Otto), Etats-Unis, 1947
- Château de ma mère (Le)*, ROBERT (Yves), France, 1990
- Cheaper by the Dozen/Treize à la douzaine*, LEVY(Shawn), Etats-Unis, 2003
- Chi to hone/Blood and bones*, SAI (Yoichi), Japon, 2004
- Chiens perdus sans collier*, DELANNOY (Jean), France/Italie, 1955
- Chinatown*, POLANSKI (roman), Etats-Unis, 1974
- Chloé/ Chloe*, EGOYAN (Atom), Canada/ Etats-Unis/France, 2009
- Chop Shop*, BAHRANI (Ramin), Etats-Unis, 2007
- Cidade de Deus/ Cité de Dieu (La)*, MEIRELLES (Fernando), Brésil, 2002
- Cimarron/La ruée vers l'ouest*, RUGGLES (Wesley), Etats-Unis, 1931
- 5 x 2*, OZON (François), France, 2003
- Classe de neige (La)*, MILLER (Claude), France, 1998
- Clean*, ASSAYAS (Olivier), France/Grande Bretagne/Canada, 2003

Clément, BERCOT (Emmanuelle), France, 2001

Comizi d'amore/Enquête sur la sexualité, PASOLINI (Pier Paolo), Italie, 1963

Communion solennelle(La), FERET (René), France, 1977

Convoyeurs attendent (Les), MARIAGE (Benoît), Belgique, 1999

Corpo Celeste, ROHRWACHER (Alice), Italie, 2011

Corrina/Corrina, NELSON, (Jessie), Etats-Unis, 1994

Couleur de peau : miel, BOILEAU (Jung et Laurent de), Belgique/France/Corée du sud/Suisse, 2012

Couple épatant (Un), BELVAUX (Lucas), France/Belgique, 2002

Cria cuervos, SAURA (Carlos), Espagne, 1976

Crimes and Misdemeanours/Crimes et délits, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1989

Cristo proibito (Il)/Le christ interdit, MALAPARTE (Curzio), Italie, 1951

Családi tűzfészek/Le nid familial, TARR (Béla), Hongrie, 1977

Cuore grande delle ragazze(Il)/Le grand cœur des femmes, AVATI (Pupi), Italie, 2011

D

Dans la maison, OZON (François), France, 2012

Dare mo shiranai/Nobody Knows, KORE-EDA (Hirokazu), Japon, 2003

December Bride/La mariée de décembre, O'SULLIVAN (Thaddeus), Royaume-Uni/Irlande, 1991

Derrière le miroir/Bigger than Life, RAY (Nicholas), Etats-Unis, 1956

Descendants (The), PAYNE, Etats-Unis, 2011

Desencanto (El)/Le désenchantement, CHAVARRI (Jaime), Espagne, 1976

Dias de Pesca/Jours de pêche en Patagonie, SORIN (Carlos), Argentine, 2012

Dimanche à la campagne (Un), TAVERNIER (Bertrand), France, 1983

Divorzio all'italiana/Divorce à l'italienne, GERMI (Pietro), Italie, 1961

Divorces, GUIGNABODET (Valérie), France, 2008

Dong dong de jia qi/Un été chez grand-père, HOU (Hsiao-Hsien), Taïwan, 1984

Dorado (El), HAWKS (Howard), Etats-Unis, 1966

Down the Corner, COMERFORD (Joe), Irlande, 1978

Dramma della gelosia/Drame de la jalousie, SCOLA (Ettore), Italie, 1970

Drive, REFN (Nicolas Winding), Etats-Unis, 2011

Dynamiter (The)/Summer Time, GORDON (Matthew), Etats-Unis, 2010

E

E.T., The extraterrestrial/E.T, l'extra-terrestre, SPIELBERG (Steven), Etats-Unis, 1982

East is East/Fish & Chips, O'DONNELL (Damien), Royaume-Uni, 1999

East of Eden/A l'est d'Eden, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1955

Edipo Re/Edipe Roi, PASOLINI (Pier Paolo), Italie, 1967

Einaym Pkuhot/Eyes Wide Open/Tu n'aimeras point, TABAKMAN (Haim),
France/Israël/Allemagne, 2009

Elena, ZVIAGUINTSEV (Andreï), Russie, 2011

Elisa K, CADENA (Jordi) et COLELL (Judith), Espagne, 2010

Empire des Rastelli (L'), MOLAIOLI (Andrea), France, Italie, 2010

L'enfant, DARDENNE (Jean-Pierre et Luc), France, Belgique, 2005

Les enfants, VINCENT (Christian), France, 2005

Enfant d'en haut (L'), MEIER (Ursula), France/Suisse, 2012

Enfant de toi (Un), DOILLON (Jacques), France, 2012

Espíritu de la colmena(El)/L'esprit de la ruche, ERICE (Víctor), Espagne, 1973

Europa 51/Europe 51, ROSSELLINI (Roberto), Italie, 1952

Explorer, DANTE (Joe), Etats-Unis, 1985

F

Familia y... uno más(La), PALACIOS (Fernando), Espagne, 1965

Familia, LEON DE ARANOA (Fernando), Espagne, 1996

Familia rodante/Voyage en famille, TRAPERO (Pablo), Argentine, 2004

Famiglia (La)/La famille, SCOLA (Ettore), Italie, 1987

Family Man/Père de famille, RATNER (Brett), Etats-Unis, 2000

Family Plot/Complot de Famille, HITCHCOCK (Alfred), Etats-Unis, 1976

The Family Stone/Esprit de famille, BEZUCHA (Thomas), Etats-Unis, 2005

Familystrip, MINARRO (Luis), Espagne, 2009

Fate ignoranti (Le)/Tableau de famille, ÖZPETEK (Ferzan), France/Italie, 2001

Father of the Bride/Le père de la mariée, MINNELLI (Vincente), Etats-Unis, 1950

Faust, SOKOUROV (Alexander), Russie, 2011

Felicia's Journey/Le Voyage de Félicia, EGOYAN (Atom), Canada/Royaume-Uni, 1999

Festen, VINTERBERG (Thomas), Danemark, 1998

Fifth Province (The), STAPLETON (Frank), Royaume-Uni/Allemagne/Irlande, 1997

Finestra sul luna Park(La)/Tu es mon fils, COMENCINI (Luigi), Italie/France, 1957

Finestra di fronte (La)/La fenêtre d'en face, ÖZPETEK (Ferzan), Italie, 2003

Fish Tank, ARNOLD (Andrea), Royaume-Uni, 2009

Forrest Gump, ZEMECKIS (Robert), Etats-Unis, 1994

Four Christmases/Tout...sauf en famille, GORDON (Seth), Etats-Unis, 2008

Foxfire, CANTET (Laurent), France/Canada, 2012

Freaky Friday/Dans la peau de ma mère, WATERS (Mark), Etats-Unis, 2003

Friendly Persuasion/La loi du seigneur, WYLER (William), Etats-Unis, 1956

Frisco Jenny, WELLMAN (William A.), Etats-Unis, 1932

Funny Games, HANEKE (Michael), Autriche, 1997

Fuorilegge del matrimonio (I)/Les hors-la-loi du mariage, TAVIANI (Paolo et Vittorio), Italie, 1963

Furtivos, LUIS BORAU (José), Espagne, 1975

G

Gamin au vélo (Le), DARDENNE (Jean-Pierre et Luc), Belgique/France/Italie, 2011

Gattopardo (Il), Le guépard, VISCONTI (Luchino), Italie, 1963

Génial, mes parents divorcent !, BRAOUDE (Patrick), France, 1990

Germania anno zero/Allemagne année zéro, ROSSELLINI (Roberto), Italie, 1948

Gheysar, KIMIYAI (Masoud), Iran, 1969

Giardino dei Finzi-Contini (Il)/Le jardin des Finzi-Contini, DE SICA (Vittorio), Italie/Allemagne, 1970

Giardino delle delizie (Il)/Le jardin des délices, AGOSTI (Silvano), Italie, 1967

Gilbert Grape/What's Eating Gilbert Grape, HALSTROM (Lasse), Etats-Unis, 1993

Giornata particolare (Una)/Une journée particulière, SCOLA (Ettore), Italie, 1977

Giovedì (Il)/Le jeudi, RISI (Dino), Italie, 1964

Gladiateur/Gladiator, SCOTT (Ridley), Etats-Unis /ROYAUME-UNI, 2000

Godfather (The)/Le Parrain, COPPOLA (Francis Ford), Etats-Unis, 1972/1974/1990

Goldfish Memory, GILL (Elizabeth), Irlande, 2003

Gran familia(La)/Une famille explosive, PALACIOS (Fernando), Espagne, 1962

Gran Torino, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, 2008

Grand Appartement (Le), THOMAS (Pascal), France, 2006

Grapes of wrath (The)/Les raisins de la colère, FORD (John), Etats-Unis, 1940

Green Card, WEIR (Peter) Australie-France, 1990

Gremlins, DANTE (Joe), Etats-Unis, 1984

Guess Who's Coming to Dinner/Devine qui vient dîner, KRAMER (Stanley), Etats-Unis, 1967

Guiltrip, STEMBRIDGE (Gerrard), Irlande, 1995

H

Hannah and her Sisters/ Hannah et ses sœurs, ALLEN, (Woody), Etats-Unis, 1986

Happy Family (The), BOX (Muriel), Royaume-Uni, 1952

Hataraku Ikka/Toute la famille travaille, NARUSE (Mikio), Japon, 1939

Heure d'été (L'), ASSAYAS (Olivier), France, 2008

Holiday Camp, ANNAKIN (Ken), Royaume-Uni, 1947

Home, MEIER (Ursula), France/Suisse/Belgique, 2008

Home for the Holidays/Week end en famille, FOSTER (Jodie), Etats-Unis, 1995

Home from the Hill/Celui par qui le scandale arrive, MINNELLI (Vincente), Etats-Unis, 1960

Höhle des gelben (Die)/Le chien jaune de Mongolie, BYAMBASUREN (Davaa),
Mongolie/Allemagne, 2005

Höstsonaten/Sonate d'automne, BERGMAN (Ingmar), France/Allemagne/Suède, 1978

Hotaru no haka/Le tombeau des lucioles, TAKAHATA (Isao), Japon, 1988

How Green Was My Valley/Qu'elle était verte ma vallée, FORD (John), Etats-Unis, 1941

Hunger, MCQUEEN (Steve), Royaume-Uni/Irlande, 2009

Hunter (The), PITTS (Raffi), Iran, 2010

Huo zhe/Vivre !, YIMOU (Zhang), Chine, 1994

Husbands and Wives/Maris et femmes, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1992

Hush-a-bye, Baby, HARKIN (Margo), Royaume-Uni, 1989

I

I am Sam/Sam, je suis Sam, NELSON (Jessie), Etats-Unis, 2001

I.A/Artificial Intelligence, SPIELBERG (Steven), Etats-Unis, 2001

Identities, DI STIGLIANO (Vittoria Colonna), documentaire, Irlande, 2008

I grandi magazzini/Les grands magasins, CAMERINI (Mario), Italie, 1939

Il Divo, SORRENTINO (Paolo), Italie, 2008

Illicit, MAYO (Archie), Etats-Unis, 1931

Il signor Max/Monsieur Max, CAMERINI (Mario), Italie, 1937

Incendies, VILLENEUVE (Denis), Canada, 2010

Incompreso/L'incompris, COMENCINI (Luigi), Italie/France, 1966

Infancia clandestina/Enfance clandestine, AVILA (Benjamin), Argentine, 2012

Los insolitos peces gato/Les drôles de poissons-chats, SAINTE-LUCE (Claudia), Mexique, 2013

Interiors/Intérieurs, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1978

Into the West/Le Cheval venu de la mer, NEWELL (Mike), Irlande/Royaume-Uni, 1992

Invisibles (Les), LIFSHITZ (Sébastien), France, 2012

Invités de mon père (Les), LE NY (Anne), France, 2010

Les invités de mon père, LE NY (Anne), France, 2010

The Name of the Father (In)/Au nom du père, SHERIDAN (Jim), Irlande, Royaume-Uni/Etats-Unis, 1993

J

J'ai tué ma mère, DOLAN (Xavier), Québec, 2009

Jagten/La chasse, VINTERBERG (Thomas), Danemark, 2012

Jardin de las delicias(El)/Le jardin des délices, SAURA (Carlos), Espagne, 1970

Jodayi-e Nader az Simin/Une séparation, FARHADI (Asghar), Iran, 2010

Joneses (The)/La Famille Jones, BORTE (Derrick), Etats-Unis, 2009

Joyeux Noël, bonne année, COMENCINI (Luigi), Italie/France, 1989

Jungle Fever, LEE (Spike), Etats-Unis, 1991

Juno, REITMAN (Jason), Etats-Unis, 2007

K

Kid (The)/Le Kid, CHAPLIN (Charlie), Etats-Unis, 1921

Kidnappés, VIVAS (Miquel Angel), Espagne/France, 2010

Killer Joe, FRIEDKIN (William), Etats-Unis, 2011

Kynodontas/Canine, LANTHIMOS (Yorgos), Grèce, 2009

Kiseki/I Wish, KORE-EDA (Hirokazu), Japon, 2012

Kongelig Affaere (En)/Royal Affair, ARCEL (Nikolaj), Danemark, 2012

Kramer vs. Kramer/Kramer contre Kramer, BENTON (Robert), Etats-Unis, 1979.

Kramer vs Kramer, BENTON (Robert), Etats-Unis, 1979

Kuma/Une seconde femme, DAG (Umut), Autriche, 2012

L

Lacombe Lucien, MALLE (Louis), France, 1973

Ladri di biciclette/Le voleur de bicyclette, DE SICA (Vittorio), Italie, 1948

Ladybird, LOACH (Ken), Grande-Bretagne, 1994

Lan feng zheng/Cerf-volant bleu (Le), TIAN (Zhuang-zhuang), Chine, 1992

Last Tycoon (The)/Le dernier Nabab, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1976

Le deuxième Cercle, SOKOUROV (Alexander), Russie, 1990

Le jour de l'éclipse, SOKOUROV (Alexander), Russie, 1980

Le Havre, KAURISMÄKI (Aki), Finlande/Allemagne/France, 2011

Leo, LUIS BORAU (José), Espagne, 2000

Leonera, TRAPERO (Pablo), Argentine, 2008

Lethal Weapon/L'arme fatale, DONNER (Richard), Etats-Unis, 1987

Libero, ROSSI STUART (Kim), Italie, 2006

Linha de passe/Une famille brésilienne, Salles (Walter) et Thomas (Daniela), Brésil, 2008

Little Bird, KOOLE (Boudewijn), Pays-Bas, 2012

Little Miss Sunshine, DAYTON (Jonathan) et FARIS (Valérie), Etats-Unis, 2006

Little Women/Les 4 filles du Docteur March, Etats-Unis, CUKOR-1933

Lo sceicco bianco/Courrier du cœur, FELLINI (Federico), Italie, 1952

Lolita, KUBRICK (Stanley), Royaume-Uni, Etats-Unis, 1962

Lost in Space/Perdus dans l'espace, HOPKINS (Stephen), Etats-Unis, 1998

Lula, o filho do Brasil/Lula, fils du Brésil, BARRETO (Fábio), 2009

Lune de miel (La), GOLEH (Fereydoun), Iran, 1976

L'un reste, l'autre part, BERRI (Claude), France, 2005

M

Mademoiselle Chambon, BRIZE (Stéphane), France, 2009

Maeve, MURPHY (Pat), Royaume-Uni/Irlande, 1982

- Magdalene Sisters (The)*, MULLAN (Peter), Royaume-Uni/Irlande, 2002
- Magnifica presenza*, ÖZPETEK (Ferzan), Italie, 2012
- Magnificent Ambersons (The)/La splendeur des Amberson*, WELLS (Orson), Etats-Unis, 1942
- Maison (La)*, POIRIER (Manuel), France, 2007
- Maledetto imbroglio (Un)/Meurtre à l'italienne*, GERMI (Pietro), Italie, 1959
- Mamá cumple 100 años/Maman a 100 ans*, SAURA (Carlos), Espagne/France, 1979
- Mamma Roma*, PASOLINI (Pier Paolo), Italie, 1962
- Man of Aran/L'Homme d'Aran*, FLAHERTY (Robert), Royaume-Uni, 1934
- Man who Knew Too Much (The)/L'Homme qui en savait trop*, HITCHCOCK (Alfred), Royaume-Uni, 1934/Etats-Unis 1956
- Mandy*, MACKENDRICK (Alexander), Royaume-Uni, 1952
- Manhattan Murder Mystery/Meurtre mystérieux à Manhattan*, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1993
- Ma saison préférée*, TECHINE (André), France, 1993
- Match Point*, ALLEN (Woody), Royaume-Uni/Luxembourg, 2005
- Matrimonio all'italiana/Mariage à l'italienne*, DE SICA (Vittorio), Italie/France, 1964
- Max Mon Amour*, OSHIMA (Nagisa), France, 1985
- Medea/Médée*, PASOLINI (Pier Paolo), Italie, 1969
- Meet Me in St Louis/Le chant du Missouri*, MINNELLI (Vincente), Etats-Unis, 1944
- Mère et Fils*, SOKOUROV (Alexander), Russie, 1996
- Mes amis, mes amours*, LEVY (Lorraine), France, 2008
- Meshi/Le repas*, NARUSE (Mikio), Japon, 1951
- Le mépris*, GODARD (Jean-Luc), France/Italie, 1963
- Mickybo and Me/Mickybo et moi*, LOANE (Terry), Royaume-Uni, 2004
- Mildred Pierce/Le roman de Mildred Pierce*, CURTIZ (Michael), Etats-Unis, 1945

- Million Dollar Baby*, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, 2005
- Milou en mai*, MALLE (Louis), France, 1990
- Mine vaganti/Le premier qui l'a dit*, ÖZPETEK (Ferzan), Italie, 2010
- Minority Report*, SPIELBERG (Steven), Etats-Unis, 2002
- Mio fratello è figlio unico/Mon frère est fils unique*, LUCHETTI (Daniele), Italie, 2007
- Miracle (The)*, JORDAN (Neil), Royaume-Uni/Irlande, 1991
- Mogambo*, FORD (John), Etats-Unis, 1953
- Moonrise Kingdom*, ANDERSON (Wes), Etats-Unis, 2012
- Mosquitera (La)*, VILA (d'Agustí), Espagne, 2010
- Most Fertile Man in Ireland (The)*, APPLETON (Dudi), Royaume-Uni/Irlande, 2000
- Mourning/Querelles*, FARSHBAF (Morteza), Iran, 2011
- Mrs Doubtfire*, COLUMBUS (Chris), Etats-Unis, 1993
- Mrs Miniver/Madame Miniver*, WYLER (William), Etats-Unis, 1942
- Mud*, NICHOLS (Jeff), Etats-Unis, 2012
- My Beautiful Laundrette*, FREARS (Stephen), Royaume-Uni, 1985
- My Darling Clementine/La poursuite infernale*, FORD (John), Etats-Unis, 1946
- Mystic River*, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, Australie, 2003

N

- Nacidas para sufrir/Nées pour souffrir*, ALBALADEJO (Miguel), Espagne, 2009
- Niagara*, HATHAWAY (Henry), Etats-Unis, 1953
- Night of The Hunter (the)/La nuit du chasseur*, LAUGHTON (Charles), Etats-Unis, 1955
- Nihon no higeki/La tragédie du Japon*, KINOSHITA (Keisuke), Japon, 1953
- Nona Sabella (La)/L'impossible Isabelle*, RISI (Dino), Italie, 1957

No Place for Jennifer/Jennifer, BIRT (Daniel), Royaume-Uni, 1953

Nostra vita, LUCHETTI (Daniele), Italie, 2011

Novecento/1900, BERTOLUCCI (Bernardo), Italie/France/Allemagne de l'ouest, 1976

Nuovomondo/Golden Door, CRIALESE (Emmanuel), Italie/France, 2006

O

Odds Against Tomorrow/Le coup de l'escalier, WISE (Robert), Etats-Unis, 1959

Okaasan/La mère, NARUSE (Mikio), Japon, 1952

Omagh, TRAVIS (Pete), Royaume-Uni/Irlande, 2004

On Golden Pond/La Maison du Lac, RYDELL (Mark), Etats-Unis, 1981

Os dois filhos de Francisco/Les deux fils de Francisco, SILVEIRA (Breno), Brésil, 2005

Out of The Blue/Garçonne, HOPPER (Dennis), Canada/Etats-Unis, 1980

P

Padre Padrone, TAVIANI (Paolo et Vittorio), Italie, 1977

Padri e figli/Pères et fils, MONICELLI (Mario), Italie, 1957

Panelkapcsolat/Rapports préfabriqués, TARR (Béla), Hongrie, 1982

Papas du dimanche (Les), BECKER (Louis), France, 2012

Parlez-moi d'amour, MARCEAU (Sophie), France, 2002

Paromitar Ek Din/La Maison des souvenirs, SEN (Aparna), Inde, 2000

Partir, CORSINI (Catherine), France, 2009

Pascual Duarte, FRANCO (Ricardo), Espagne, 1976

Pasqualino Settebellezze/Pasqualino, WERTMULLER (Lina), Italie, 1975

Passport to Pimlico/Passeport pour Pimlico, CORNELIUS (Henry), Royaume-Uni, 1952

Pavee lackeen, OGDEN (Perry), Irlande, 2005

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón/Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier, ALMODOVAR (Pedro), Espagne, 1980

Père en flic (De), GAUDREAU (Émile), Québec, 2009

Père et fils, SOKOUROV (Alexander), Russie, 2003

A Perfect World/Un monde parfait, EASTWOOD (Clint), Etats-Unis, 1993

Pianiste (La), HANEKE (Michael), Allemagne/France/Autriche, 2000

Pigs, BLACK (Cathal), Irlande, 1984

Ping Pong, LUTHARDT (Matthias), Allemagne, 2007

Pisito(El)/L'appartement, FERRERI (Marco), Espagne, 1959

Place (The) beyond the pines, CIANFRANCE (Derek), Etats-Unis, 2013

Pleasantville, ROSS (Gary), Etats-Unis, 1998

Plouffe (Les), CARLE (Gilles), Québec, 1981

Poison (La), GUITRY (Sacha), France, 1951

Pretty Baby/Petite (La), MALLE (Louis), Etats-Unis, 1978

Prima Angélica(La)/La cousine Angélique, SAURA (Carlos), Espagne, 1973

Prima cosa bella (La), VIRZI (Paolo), Italie, 2010

Princesse de Montpensier (La), TAVERNIER (Bertrand), France, 2010

Prix à payer (Le), LECLERE (Alexandra), France, 2007

Prizzi's Honor/L'honneur des Prizi, HUSTON (John), Etats-Unis, 1985

La promesse, DARDENNE (Jean-Pierre et Luc), Belgique, Luxembourg, France, 1995

Pugni in tasca (I)/Les poings dans les poches, BELLOCHIO (Marco), Italie, 1965

Pursuit of Happiness (The)/A la recherche du bonheur, MUCCINO (Gabriele), Etats-Unis, 2006

Q

Quelques heures de printemps, BRIZE (Stéphane), France, 2012

Quiet Man (The)/L'Homme Tranquille, FORD (John), Etats-Unis, 1952

R

Rabbit Hole, CAMERON MITCHELL (John), Etats-Unis, 2010

Radio Days, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1987

Railway Children (The), JEFFRIES (Lionel), Royaume-Uni, 1970

Rebel without a Cause/La Fureur de vivre, RAY (Nicholas), Etats-Unis, 1955

Reefer and the Model, COMERFORD (Joe), Irlande, 1989

Registra di matrimoni(Il)/Le metteur en scène de mariage, BELLOCHIO (Marco), Italie/France, 2006

Requiem for a Dream/ARONOFSKY (Darren), Etats-Unis, 2000

Retour (Le) ZVIAGUINTSEV (Andrei), Russie, 2003

Revolutionary Road/Les Noces rebelles, MENDES (Sam), Etats-Unis/Royaume-Uni, 2008

Rocco e i suoi fratelli/Rocco et ses frères, VISCONTI (Luchino), Italie, 1960

Rompecabezas/Puzzle, SMIRNOFF (Natalia), France/Argentine, 2010

Rosemary's Baby, POLANSKI (Roman), Etats-Unis, 1968

Royal Tenenbaum (The)/La famille Tenenbaum, ANDERSON (Wes), Etats-Unis, 2001

Rusty James, COPPOLA (Francis Ford), Etats-Unis, 1983

S

Salto nel vuoto/Le saut dans le vide, BELLOCHIO (Marco), Italie/France/Allemagne de l'ouest, 1980

- Sakha Proshakha/Les Branches de l'arbre*, RAY (Satyajit), France/Inde, 1990
- Sanma no aji/Le goût du saké*, OZU (Yasujirô), Japon, 1962
- Sanxia haoren/Still life*, ZHANGKE (Jia), Chine, 2006
- Saraband*, BERGMAN (Ingmar), Suède/Italie/Allemagne/Finlande/Danemark/Autriche, 2003
- Sasom I en Spegel/A travers le miroir*, BERGMAN (Ingmar), Suède, 1961
- Savages (The)/La Famille Savage*, JENKINS (Tamara), Etats-Unis, 2007
- Searchers (The)/La prisonnière du désert*, FORD (John), Etats-Unis, 1956
- Secrets and Lies/Secrets et mensonges*, LEIGH (Mike), Royaume-Uni, 1996
- Semaine sur deux (et la moitié des vacances scolaires) (Une)*, CALBERAC (Ivan), France, 2009
- September*, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1987
- Serial Mom*, WATERS (John), Etats-Unis, 1994
- She's the One/Petits mensonges entre frères*, BURNS (Edward), Etats-Unis, 1996
- Shiva/Les sept jours*, ELKABETZ (Ronit et Shlomi), France/Israël, 2008
- Signore E Signori/Ces messieurs-dames*, GERMI (Pietro), France/Italie, 1966
- Silence de Lorna (Le)*, DARDENNE (Jean-Pierre et Luc), Belgique, France, Italie, Allemagne, 2008
- Simpsons Movie (The)/Les Simpson le film*, SILVERMAN (David), Etats-Unis, 2007
- Small Soldiers*, DANTE (Joe), Etats-Unis, 1998
- Soledad (La)*, ROSALES (Jaime), Espagne, 2007
- Some Mother's Son*, GEORGE (Terry), Irlande/ Etats-Unis, 1996
- Somewhere*, COPPOLA (Sofia), Etats-Unis, 2010
- Song for a Raggy Boy*, WALSH (Orla), Irlande/Royaume-Uni/Danemark/Espagne, 2003
- Sorriso de mia madre(II)/Le sourire de ma mère*, BELLOCHIO (Marco), Italie, 2002
- Soshite Chichi ni Naru/Tel père, tel fils*, KORE-EDA (Hirokazu), Japon, 2013

Souffle au cœur (Le), MALLE (Louis), France/Italie, Allemagne, 1971

Sound of Music (The)/La mélodie du Bonheur, WISE (Robert), Etats-Unis, 1965

Sous le sable, OZON (François), France/Japon, 2000

Spanish Gardener (The), LEACOCK (Phillip), Royaume-Uni, 1956

Starbuck, SCOTT (Ken), Canada, 2011

Stardust Memories, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1980

Stepmom/Ma meilleure ennemie, COLUMBUS (Chris), Etats-Unis, 1998

Story of the Weeping (The)/L'histoire du chameau qui pleure, BYAMBASUREN (Davaa), Mongolie/Allemagne, 2003

Story of Us (The)/Une vie à deux, REINER (Rob), Etats-Unis, 1999

Strategia del ragno/La stratégie de l'araignée, BERTOLUCCI (Bernardo), Italie, 1970

Straziami, ma di baci saziami/Fais-moi très mal, mais couvre-moi de baisers, RISI (Dino), Italie, 1969

Sugarland Express (The)/Sugarland Express, SPIELBERG (Steven), Etats-Unis, 1974

Sweet Hereafter (The)/Beaux lendemains (De), EGOYAN (Atom), Canada, 1997

Switch (The)/Une famille très moderne, GORDON (Josh), Etats-Unis, 2010

T

Tabou, GOMES (Miguel), France, 2012

Take shelter, NICHOLS (Jeff), Etats-Unis, 2011

Tanguy, CHATILIEZ (Etienne), France, 2001

Tatie Danielle, CHATILIEZ (Etienne), France, 1989

Teorema/Théorème, PASOLINI (Pier Paolo), Italie, 1968

Teresa Venerdi/Mademoiselle Vendredi, DE SICA (Vittorio), Italie, 1941

Tetro, COPPOLA (Francis Ford), Etats-Unis/Argentine, 2009

Texas Chain Saw Massacre (The)/Massacre à la Tronçonneuse, HOOPER (Tobe), Etats-Unis, 1974

Then She Found Me/Une Histoire de Famille, HUNT (Helen), USA, 2007

They Were Sisters/Elles étaient sœurs, CRABTREE (Arthur), Royaume-Uni, 1945

Todo sobre mi madre/Tout sur ma mère, ALMODOVAR (Pedro), Espagne/France, 1999

Tokyo boshoku/Crépuscule à Tokyo, OZU (Yasujiro), Japon, 1957

Tokyo monogatori/Voyage à Tokyo, OZU (Yasujiro), Japon, 1953

Tong nien wang shi/Un temps pour vivre, un temps pour mourir, HOU (Hsiao-Hsien), Taiwan, 1985

Traveller, COMERFORD (Joe), Irlande, 1981

Tree of Life (The), MALICK (Terrence), Etats-Unis, 2011

Tres dies amb la família/Trois jours avec la famille, COLL (Mar) Espagne, 2009

Trois hommes et un couffin, SERREAU (Coline), France, 1985

3 p'tits cochons (Les), HUARD (Patrick), Québec, 2007

25th Hour/La 25ème heure, LEE (Spike), Etats-Unis, 2002

Tsuma no kokoro/Le cœur d'une épouse, NARUSE (Mikio), Japon, 1956

Twixt, COPPOLA (Francis Ford), Etats-Unis, 2012

U

Unforgiven (The)/Le vent de la plaine, HUSTON (John), Etats-Unis, 1960

Ultimo bacio (L')/Juste un baiser, MUCCINO (Gabriele), Italie, 2001

Utsab/ Rituparno, GHOSH (Rituparno), Inde, 2000

V

Vaghe stelle dell'Orsa/Sandra, VISCONTI (Luchino), Italie, 1965

Vedovo (Il)/Le veuf, RISI (Dino), Italie, 1959

Ve'Lakhta Lehe Isha/Prendre Femme, ELKABETZ (Ronit et Shlomi), France/Israël, 2004

Verdugo (El)/Le Bourreau, GARCIA BERLANGA (Luis), Espagne/Italie, 1963

Vergüenza (La), PLANELL (David), Espagne, 2009

Versailles, SCHOELLER (Pierre), France, 2008

Viaggio in Italia/Voyage en Italie, ROSSELLINI (Roberto), Italie, 1954

Vidas secas/Sécheresse, PEREIRA DOS SANTOS (Nelson), Brésil, 1963

Vie avec mon père(La), ROSE (Sébastien), Québec, 2005

Vie est un long fleuve tranquille (La), CHATILIEZ (Etienne), France, 1988

Vincere, BELLOCHIO (Marco), France/Italie, 2009

Virgin Suicides (The)/Virgin Suicides, COPPOLA (Sophia), Etats-Unis, 1999

Visitors (The)/Les visiteurs, KAZAN (Elia), Etats-Unis, 1972

Viskningar och rop/Cris et chuchotements, BERGMAN (Ingmar), Suède, 1972

Vita è bella (La)/La vie est belle, BEGNINI (Roberto), Italie, 1997

Voleur (Le), MALLE (Louis), France, 1967

Volver, ALMODOVAR (Pedro), Espagne, 2005

W

War of the Worlds/La guerre des mondes, SPIELBERG (Steven), Etats-Unis, 2005

We Need to Talk About Kevin, RAMSAY (Lynne), Etats-Unis/Royaume-Uni, 2011

Weisse Band (Das). Eine deutsche Kindergeschichte/Le ruban blanc, HANEKE (Michael), France/Italie/Autriche/Allemagne, 2009

Welcome, LIORET (Philippe), France, 2009

West is West, DE EMMONY (Andy), Royaume-Uni, 2010

What Ever Happened to Baby Jane?/Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?, ALDRICH (Robert), Etats-Unis, 1962

Whistle Down the Wind/Le vent garde son secret, FORBES (Bryan), Royaume-Uni, 1961

Wild One (The)/L'équipée sauvage, BENEDEK (László), Etats-Unis, 1953

Winter's Bone, GRANIK (Debra), Etats-Unis, 2010

Witness, WEIR (Peter), Etats-Unis, 1985

Woman in a Dressing Gown, THOMPSON (J. Lee), Royaume-Uni, 1957

Y

Yards (The), GRAY (James), Etats-Unis, 2000

Yek Khanévadéh-e Mohtaram/Une famille respectable, BAKHSHI (Massoud), Iran/France, 2012

Yella, PETZOLD (Christian), Allemagne, 2007

Z

Zelig, ALLEN (Woody), Etats-Unis, 1983

BIBLIOGRAPHIE

I OUVRAGES

- ACCOLAS (Emile), *Manuel de droit civil à l'usage des étudiants*, 3 vol, Paris, Germer Baillière/A. Marescq aîné, 1869-1871 ;
- ACKERMAN (Bruce), *Before the Next Attack. Preserving Civil Liberties in an Age of Terrorism*, Yale University Press, 2006 ;
- ADDISON (Heather), GOODWIN-KELLY (Mary Kate), ROTH (Elaine) (ed.), *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in U.S. Films*, State University of New York Press, 2009;
- ADELKHAH (Fariba), *Les mille et une frontières de l'Iran: Quand les voyages forment la nation*, Karthala, 2012 ;
- ADRIAANSE (Hendrik Johan), RICOEUR (Paul) et GREISCH (Jean) Dir., *Paul Ricoeur : L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Beauchesne éditeur, 1995 ;
- AGAMBEN (Giorgio), *Homo Sacer II, Etat d'exception*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2003 ;
- ALLAND (Denis), RIALS (Stéphane) dir., *Dictionnaire de la culture juridique*, Lamy/PUF, 2003 ;
- ALTHUSSER (Louis), *Lenin and Philosophy and Other Essays [Lénine et la Philosophie, 1971]*. New York: Monthly Review Press, 2001 ;
- ALTMAN (Rick), *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999 ;
- AMIEL (Vincent) et COUTE (Pascal), *Formes et obsession du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Klincksieck études, 2003 ;
- ANGELOFF (Tania), *Histoire de la société chinoise 1949-2009*, Paris, La Découverte, 2010 ;
- « Familles et justices à l'époque moderne : autorité, pouvoirs, conflits », *Annales de démographie historique*, Belin, 2010 ;
- « Famille et société », *Annales Economies, Sociétés, civilisations*, Numéro spécial, juillet-octobre 1972 ;
- APPADURAI (Arjun), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996 ;
- *Archives de philosophie du droit*, "La famille en mutation", T. 57, Dalloz, 2014 ;
- ARENDT (Hannah), *Vita Activa oder vom Tätigen Leben [1981]*, 6ème édition, Munich: Piper 2007 ;
- ARENDT (Hannah), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique (1961)*, trad. Par Patrick Levy, Gallimard, 1989, coll. Folio Essais n° 113 ;
- ARIES (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1973, coll. « Points » ;
- ARISTOTE, *L'Éthique à Nicomaque*, livre v ;

- ARNAUD (Diane), *Le cinéma de Sokurov, figures d'enfermement*, L'Harmattan, 2005 ;
- ARNOULT (Eric) et MONNIER (François), *Le conseil d'Etat, Juger, conseiller, servir*, Gallimard, La découverte, 1999 ;
- ARPINO (Giovanni), *Un delitto d'onore*, Milano, Mondadori, 1961 ;
- ASSAYAS (Olivier) et BJÖKMAN (Stig), *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 ;
- ASTEN (Maureen A), *Lesbian Family Relationships in American Society: The Making of an Ethnographic Film*, Greenwood Press, 1997 ;
- ATLAN (Henri), *L'utérus artificiel*, Paris, Seuil, 2005 ;
- ATTIAS-DONFUT (Claudine), LAPIERRE (Nicole), SEGALEN (Martine), *Le nouvel esprit de la famille*, Paris Odile Jacob, 2002 ;
- AUGÉ (Marc), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992
- AUGÉ (Marc) Dir., *Le père, métaphore paternelle et fonction du père*, Paris, Denoël, 1989 ;
- BACHOFEN (Johan-Jakob), *Le droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité, sur sa nature religieuse et juridique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1996 ;
- BADINTER (Elisabeth), *L'amour en plus: histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2010 ;
- BAECQUE (Antoine de) et CHEVALLIER (Philippe) (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, 2012, coll. Quadriga ;
- BAKER (Ellen R.), *On Strike and on Film: Mexican American Families and Blacklisted Filmmakers in Cold War America*, The University of North Carolina Press, 2007 ;
- BARNET (Marie-Claire) et WELCH (Edward) (eds.), *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, Rodopi, 2007 ;
- BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Points Seuil, « Essais », 1973 ;
- BARTON (Ruth), *Irish National Cinema*, Londres, Routledge, 2004 ;
- BASTARD (Benoît), *Les démarieurs, enquête sur les nouvelles pratiques du divorce*, Paris, La découverte, 2002, coll. Alternatives sociales ;
- BAUMAN (Zygmunt), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000 ;
- BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cahiers du cinéma, Les éditions du Cerf, 2002 ;
- BECK (Ulrich), *La Société du risque, sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2001 ;
- BEIGNIER (Bernard), BINET (Jean-René), *Droit des personnes et de la famille*, LGDJ, coll. cours, 2014 ;
- BENABENT (Alain), *Droit de la famille*, 2^o éd., Paris, Montchrestien, 2012, coll. Domat droit privé ;
- BENABENT (Alain), *La famille*, Paris, Litec, 2003 ;

- BEHAN (Harry), *Family Life Today: The Greatest Revolution*, Dublin : Veritas Publication, 2009 ;
- BELTON (John), *American Cinema, American Culture*, McGraw Hill, 1990 ;
- BERGALA (Alain), *Abbas Kiarostami*, Éditions Cahiers du Cinéma, 2004 ;
- BERGHAIN (Daniela), *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 ;
- BERGHAIN (Daniela) et STERNBERG (Claudia) (eds), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010 ;
- BERRYMAN (Charles), *From Wilderness to Wasteland. The Trial of the Puritan God in the American Imagination*, Université du Michigan, Kennikat Press, 1979 ;
- BESANÇON (Alain), *Le tsarevitch immolé*, Payot, 1967 ;
- BESSIERE (Céline), GOLLAC (Sibylle) et alii, *Au tribunal des couples. Situations professionnelles des conjoints et procédures judiciaires de séparation conjugale*, Rapport pour la Mission Droit et Justice, 2010 ;
- BIANCA (Massimo), PATTI (Guido et Salvatore), *Lessico di diritto civile*, Milano, 1991 ;
- BLACK (David A.), *Law in Film: Resonance and Representation*, University of Illinois, 1999 ;
- BLUM (Alain), *La famille de l'Est à Ouest. Un demi-siècle de Transformation en Europe*, Armand Colin, 2009 ;
- BOIGEOL (Anne), COMMAILLE (Jacques), LAMY (Marie-Laurence), MONNIER (Alain) et ROUSSEL (Louis), *Le Divorce et les Français I ; enquête d'opinion*, INED, Cahier n° 69, PUF, Paris, 1974 ;
- BOLOGNE (Jean-Claude), *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Hachette, 2005 (1995) ;
- BONNECASE (Julien), *La philosophie du Code Napoléon appliquée au droit de la famille, ses destinées dans le droit civil contemporain*, Paris, 2° éd., E. de Boccard, 1928 ;
- BORDAS (Arnaud), *De Chair et de sang. Les plus grandes figures du cinéma d'horreur*, Paris, Hugonn & Muninn, 2013 ;
- BORDWELL (David), *The Way Hollywood Tells it. Story and Style in Modern Movies*, Univ. of California Press, 2006 ;
- BORILLO (Daniel), *Homosexuels, quels droits ?*, Dalloz, 2007 ;
- BOSE (Sugata) et JALAL (Ayesha), *Modern South Asia: History, Culture, Political Economy*, London and New York: Routledge, 1998 ;
- BOTTIN (Michel), *Histoire des finances publiques*, Paris, Economica, 1997 ;
- BOUINEAU (Jacques) (dir.), *La famille*, coll. « Méditerranées », Paris, L'Harmattan, 2006 ;
- BOUINEAU (Jacques) et ROUX (Jérôme), *200 ans de Code civil*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (Ministère des Affaires étrangères), 2004 ;
- BOURASSIN (Manuella) et COUTANT-LAPALUS (Christelle) dir., *Les droits des grands-parents. Une autre dépendance?*, Dalloz, 2012, coll. Thèmes et commentaires ;

- BRAH (Avtar), *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London and New York: Routledge, 1996 ;
- BROOKS (Peter), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976 ;
- BROWN (Noel), *The Hollywood family Film. A History from Shirley Temple to Harry Potter*, London/New York, I. B. Tauris/Palgrave MacMillan, 2012 ;
- BROWNE (Nick), *Francis Ford Coppola's trilogy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 ;
- BRUCKNER (Pascal), *Le mariage d'amour a-t-il échoué ?*, Grasset, 2010 ;
- BRUNET (Guy), *Aux marges de la famille et de la société. Filles-mères et enfants assistés à Lyon au XIXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2008 ;
- BRUZZI (Stella), *Bringing Up Daddy : Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London, BFI Publishing, 2005 ;
- BUACHE (Freddy), *Le cinéma italien d'Antonioni à Rosi au tournant des années 60*, Paris, Ed. La Thièle, 1969 ;
- BURDEAU (François), *Histoire du droit administratif*, PUF, 1995 ;
- BURGUIÈRE (André), KLAPISCH-ZUBER (C.), SEGALEN (Martine), ZONABEND (Françoise) dir., *Histoire de la famille*, A. Colin, 1988 ;
- BUTLER (David), *The Trouble with Reporting Northern Ireland*, Avebury, Aldershot, 1995 ;
- BUTLER (Judith), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, 1993 ;
- CABRILLAC (Raymond), *Droit des régimes matrimoniaux*, Paris, Montchrestien, 7^e éd., 2011 ;
- *Cahiers français*, « Comment va la famille ? », (371), Novembre-décembre 2012 ;
- CARBONNIER (Jean), *Ecrits, textes rassemblés par Raymond Verdier*, PUF, 2008 ;
- CARBONNIER (Jean), *Droit civil, t.1: Les personnes, la famille, l'enfant, le couple*, coll.Thémis, PUF, 2004 ;
- CARBONNIER (Jean), *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*, LGDJ, 9^e éd., 1998 ;
- CARBONNIER (Jean), *Droit civil*, Paris, PUF, 1992 ;
- CARBONNIER (Jean), *Essais sur les lois*, Répertoire du Notariat Defrénois, Paris, 1979 ;
- CARDIA (Carlo), *Il diritto di famiglia in Italia*, Roma, Ed. Riuniti, 1975 ;
- CARLO ESPOSITO (V.), *Famiglia e figli nella Costituzione italiana*, Padova, Cedam, 1954 ;
- CASTEL (Robert), *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1999, coll. Folio ;
- CASTLES (Stephen) et MILLER (Mark J.), *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World* (4^{ème} éd.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 ;

- CASTORIADIS (Cornelius), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, Collection « Esprit, La Cité prochaine » ;
- CAVELL (Stanley), *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Ed. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993 (1981) ;
- CHAGNOLLAUD (Dominique), *Le premier des ordres, Les hauts fonctionnaires XVIIIe-XXe siècle*, Fayard, 1991 ;
- CHAILLET (Jean-Paul) et VIVIANI (Christian), *Coppola*, Rivages, 1987 ;
- CHAMBERS (Deborah), *Representing the Family*, London: Sage, 2001 ;
- CHAILLET (Jean-Paul) et VINCENT (Elizabeth), *Francis Ford Coppola*, Edilig, 1984 ;
- CHATTERJEE (Partha), *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton: Princeton University Press, 1993 ;
- CHAUSSEBOURG (Laure), CARRASCO (Valérie) et LERMENIER (Aurélie), *Le divorce*, Rapport de la sous-direction de la Statistique et des Études, Ministère de la Justice, Juin 2009 ;
- CHENG (Anne), *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997 ;
- CHIRAT (Raymond), *Le cinéma français des années de guerre*, Hatier 1983 ;
- CHOPRA-GANT (Mike), *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family, and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London, I. B. Tauris, 2006 ;
- CHOPRA-GANT (Mike), *Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London, I.B. Tauris, 2005 ;
- CIEUTAT (Michel), *Les grands thèmes du cinéma américain*, t. 1, Cerf, 1988 ;
- CLÉMENT (Jean-Loup), *Mon père, c'est mon père, l'histoire singulière des enfants conçus par insémination artificielle avec donneur*, L'Harmattan, 2006 ;
- COHEN (Robin), *Global Diasporas: An Introduction* (2nde éd.), London and New York, Routledge, 2008 ;
- COLLARD (Chantal) et ZONABEND (Françoise), *La parenté*, PUF, 2015, coll. Que sais-je n° 3999 ;
- COMOLLI (Jean-Louis), *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012 ;
- CONDE (Michel), VERVIER (Anne), *Les jeunes à l'ombre des familles*, Liège, Le centre culturel Les Grignoux, 1995 ;
- COOPER (Darius), *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000 ;
- CORNU (Gérard) Dir., *Vocabulaire juridique*, PUF, 9^e éd, 2011 ;
- CORNU (Gérard), *Droit civil : La famille*, Paris, Montchrestien, 2006 ;
- CREST (Aurélie du), *Modèle familial et pouvoir monarchique (XVIe-XVIIIe siècles)*, Presses universitaires de Marseille, 2002 ;
- CRIFO (Giuliano) et PEZZANA (Aldo), « Filiazione naturale », in *Enc. Dir.*, 1968, p. 475.

- D'AMORE (Laura Mattoon) *Bound by Love: Familial Bonding in Film and Television Since 1950*, Cambridge Scholars Publishing, 2011 ;
- DAFOE WHITEHEAD (Barbara), *The Divorce Culture*, New York : Knopf, 1997 ;
- DAL BELLO (Mario), *I ricercati. Padri e figli nel cinema italiano del Duemila*, Torino, Effata Ed., 2011;
- DAL BELLO (Mario), *Le famiglie italiane sullo schermo. Il cinema racconta l'Italia*, Brescia, Ed. La Scuola, 2011 ;
- DALMIA (Vasudha) et SADANA (Rashmi) (Eds), *The Cambridge Companion to Modern Indian Culture*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2012 ;
- DANÉY (Serge), *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers, 1962-1981*, P.O.L., coll. "Trafic", Paris, 2001 ;
- DAU NOVELLI (Cecilia), *Famiglia e modernizzazione in Italia fra le due guerre*, Roma, Ed. Studium, 1994 ;
- DAVIS (Donald R. Jr.), *The Spirit of Hindu Law*, UK: Cambridge University Press, 2013 ;
- DE BERNART (Rodolfo) et SENATORE (Ignazio), *Cinema e terapia familiare. Il ciclo di vita della famiglia attraverso la cinepresa*, Roma, Franco Angeli, 2011 ;
- DEBORDEAUX (Danièle) et STROBEL (Pierre), *Les solidarités familiales en questions. Entraide et transmission*, coll. « Série sociologie », LGDJ, 2002 ;
- DEBOVE (Frédéric), SALOMON (Renaud) et JANVILLE (Thomas), *Droit de la famille*, 8° éd., éd. Vuibert, 2012, coll. Dyna'sup droit ;
- DE FILIPPO (Eduardo), *Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori, 2005 ;
- DEKEUWER-DEFOSSEZ (Françoise) et CHOAIN (Christine) (dir.), *L'autorité parentale en question*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, coll. « Sciences sociales » ;
- DEKEUWER-DEFOSSEZ (Françoise), DONVAL (A.), JEAMMET (P.), ROULAND (Norbert), *Inventons la famille*, Bayard, 2001 ;
- DEKEUWER-DEFOSSEZ (Françoise), *Rénover le droit de la famille. Propositions pour un droit adapté aux réalités et aux aspirations de notre temps*, Rapport au garde des Sceaux, ministre de la Justice, Paris, La Documentation française, 1999 ;
- DELAISI DE PARSEVAL (Geneviève), *L'enfant à tout prix*, Seuil, 1985 ;
- DELEUZE (Gilles), *Pourparlers. 1972-1990*, Editions de Minuit, 1990 ;
- DELUMEAU (Jean), ROCHE (Daniel), (Dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, 2000 ;
- DEMOULIN-AUZARY (Florence), *Les actions d'états en droit romano-canonique : mariage et filiation (XIIe-XVe siècles)*, LGDJ, 2004 ;
- DE ROSA (Barbara) et SOMMANTICO (Massimiliano), *La famiglia nel cinema. Un oggetto della psicoanalisi applicata*, Napoli, Liguori, 2010 ;
- DESBARATS (Carole) (Dir.), *Derrière la Porte, t. 1 : Les secrets de famille, au cinéma*, St Sulpice sur Loire, ACOR, 2001 ;

- DESCOUTURES (Virginie), *Mariages et homosexualités dans le monde*, éd. Autrement, 2008, coll. « Mutations » ;
- DEVICTOR (Agnès), *Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, CNRS Éditions, 2004 ;
- DIAZ SALAZAR (Rafael) et GINER (Salvador) (dir.), *Religión y sociedad en España*, Madrid, CIS, 1993 ;
- DIETSCH (Bruno), *Alexandre Sokourov*, Lausanne, Edition L'âge d'homme, 2005 ;
- DOANE (Mary Ann), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 ;
- « L'Etat et la famille », *Droits*, n°16, 1993 ;
- DUBY (Georges), *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1982 ;
- DUTOIT (Bernard) et CHETAIL (Vincent), *Le divorce en droit comparé, Vol. 2 : Amérique du Nord*, Genève, Droz, 2002 ;
- DWYER (Rachel), *All You Want is Money, All You Need is Love: Sexuality and Romance in Modern India*, London and New York, Cassell, 2000 ;
- EID (Georges), *L'intimité ou la guerre des sexes. Le couple d'hier à demain*, L'Harmattan, 2001 ;
- ELIAS (Norbert), *Du temps [Über di Zeit, 1984]*, traduit de l'allemand par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996 ;
- ELIAS (Norbert), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 ;
- EMERSON (Ralph Waldo), *La confiance en soi et autres essais*, traduit par Monique Bégot, Rivages poche, 2000 ;
- EMERY (Robert E.), *Marriage, Divorce, and Children's Adjustment. Developmental Clinical Psychology and Psychiatry*, vol. 14, Newbury Park: Sage Publications, 1988 ;
- ESMEIN (Adémar), *Le mariage en droit canonique*, 2^e éd., R. Genestal, Paris, 1929 ;
- ENGELS (Friedrich), *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, Paris, Scandéditions, 1983 ;
- ESPOSITO (Carlo), *Famiglia e figli nella Costituzione italiana*, Padova, Cedam, 1954 ;
- *Études offertes à Jacqueline RUBELLIN-DEVICHI. Des concubinages, droit interne, droit international, droit comparé*, Litec, 2002 ;
- FABRE MAGNAN (Muriel), *La gestation pour autrui. Fictions et réalité*, Fayard, 2013 ;
- FARON (Olivier), *Les enfants en deuil. Orphelins et pupilles de la nation de la première guerre mondiale (1914-1941)*, la découverte, Paris, 2001 ;
- FARROW (Mia), *What Falls Away*, New York, Doubleday, 1997 ;
- FENET (Pierre-Antoine), *Recueil complet des travaux préparatoires au Code civil*, t. XIII, Paris, Videcoq, 1836 ;

- FENOUILLET (Dominique), VAREILLES-SOMMIERES (Pascal de), *La contractualisation de la famille*, Economica, 2001 ;
- FERRITER (Diarmaid), *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, London: Profile Books, 2005 ;
- FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 ;
- FERRY (Luc), *La révolution de l'amour*, Paris, J'ai lu, 2010 ;
- FISCHER (Lucy), *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1996 ;
- FLANDRIN (Jean-Louis), *Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Hachette, 1976 ;
- FOUCAULT (Michel), FARGE (Arlette), *Le désordre des familles, lettres de cachet et archives de La Bastille*, Ed. Gallimard-Julliard, 1982 ;
- FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité, T 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, coll. Bibliothèque illustrée ;
- FRAISSE (Geneviève), *Les deux gouvernements : la famille et la Cité*, Gallimard, 2001 ;
- FRANK (Stephen M.), *Life with Father. Parenthood and Masculinity in the Nineteenth-Century American North*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1998 ;
- FREUD (Sigmund), *Le malaise dans la civilisation*, 1929, dans *Le malaise dans la culture*, PUF, 2004
- FREUD (Sigmund), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, 1904, Payot, 2004
- FREUD (Sigmund), *Totem et Tabou*, 1^{ère} édition en langue allemande, 1912, réédition traduction française Payot et Rivages, 2001 ;
- FREUD (Sigmund), *La question de l'analyse profane*, 1927, Gallimard, 1998 ;
- FREEMAN (Kimberley), *Love American Style: Divorce and the American Novel, 1881-1976*, Routledge, 2003 ;
- FRÖHLICH (Margit), MIDDEL (Reinhard) et VISARIUS (Karsten) (eds.), *Family Affairs: Ansichten der Familie im Film*, Marburg, Schüren Verlag, 2004 ;
- FULCHIRON (Hugues) et SOSSON (Jehanne) dir., *Parenté, filiation, origines. Le droit à l'engendrement à plusieurs*, Bruxelles : Éditions Bruylant, 2013 ;
- FULCHIRON (Hugues) dir., *Mariage-conjugalité, Parenté-parentalité*, Dalloz, 2009 ;
- GALLUS (Nicole) dir., *Droit des familles, genre et sexualité*, LGDJ/Anthémis, 2012 ;
- GANCE (Samuel), *Anton ou la trajectoire d'un père : l'histoire romancée du père Anton Docher*, Paris, L'Harmattan, coll. « Amarante », 2012 ;
- GARÉ (Thierry), *Les grands parents dans le droit de la famille*, thèse, Lyon, 1988 ;
- GARNIER (Eric), *La bataille des nouvelles familles*, Ed. Thierry Marchaisse, 2011 ;
- GAUCHET (Marcel), *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002 ;
- GERAGHTY (Christine), *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*, London, Routledge, 2000 ;

- GILLESPIE (Michael Patrick), *The Myth of an Irish Cinema: Approaching Irish Themed Films*, New-York : Syracuse University Press, 2007 ;
- GLEDHILL (Christine) (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, 1987 ;
- GLENDON (Mary Ann), *Abortion and Divorce in Western Law: American Failures, European Challenges*, Harvard University Press, 1987 ;
- GODELIER (Maurice), *Métamorphoses de la parenté*, Fayard ;
- GOFFMAN (Erving), *La mise en scène de la vie quotidienne* (tomes 1 et 2), Paris, Editions de Minuit, 1973 ;
- GÖKTÜRK (Deniz), GRAMLING (David) et KAES (Anton) (eds), *Germany in Transit: Nation and Migration 1995-2005*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2007 ;
- GOODY (Jack), *La famille en Europe*, Paris, Seuil, 2001 ;
- GOOPTU (Sharmistha), *Bengali Cinema: An Other Nation*, New York: Routledge, 2010 ;
- GOPAL (Sangita), *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*, Chicago: University of Chicago Press, 2011 ;
- GOUTTENOIRE (Adeline) et COURBE (Patrick), *Droit de la famille*, 6^e éd., Sirey, 2013, coll. LMD/Universités ;
- GRILLO (Ralph) (ed.), *The Family in Question: Immigrant and Ethnic Minorities in Multicultural Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008 ;
- GRISWOLD (Robert L.), *Fatherhood in America. A History*, New York, Basic Books, 1993 ;
- GROSS (Martine), *Choisir la paternité gay*, Eres, 2011 ;
- GROVES (Ernest), *The Marriage Crisis*, New York, Longmans, 1928 ;
- GRÜNBERG (Serge), *David Cronenberg*, Cahiers du Cinéma, coll. Auteurs, 2002 ;
- GUTMAN (Daniel), *Le sentiment d'identité. Etude de droit des personnes et de la famille*, LGDJ, 2000 ;
- HABERMAS (Jürgen), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society* [Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 1962], Cambridge, MA: MIT Press, 1991 ;
- HAGE (Armand), *Le système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, « Les Essentiels de la civilisation anglo-saxonne », 2000 ;
- HALPERIN (Jean-Louis), *Histoire du droit privé français depuis 1804*, PUF, 2012 ;
- HANSEN (Randall), *Citizenship and Immigration in Post-war Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ;
- HARGREAVES (Alec G.), *Multi-Ethnic France: Immigration, Politics, Culture and Society* (2^{de} éd.), New York and London, Routledge, 2007 ;
- HARWOOD (Sarah), *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997 ;

- HAURIOU (Maurice), *Précis de droit constitutionnel*, Paris, Rec. Sirey, 1929 ;
- HAUSER (Jean), *La filiation*, Dalloz, coll. connaissance du droit, 1997 ;
- HAUSER (Jean), *Sociologie judiciaire du divorce*, Economica, coll. études juridiques, 1999 ;
- HARTOG (François), *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003 ;
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Principes de la philosophie du droit*, Gallimard, 1963 ;
- HELLO (Charles-Guillaume), *Essai sur le régime constitutionnel ou introduction à l'étude de la Charte*, Ponthieu et Cie, 1827 ;
- HÉRITIER (Françoise), CYRULNIK (Boris), NAOURI (Aldo), *De l'inceste*, O. Jacob, 2011 ;
- HÉRITIER (Françoise), *Les deux sœurs et leur mère, anthropologie de l'inceste*, Odile Jacob, 1997 ;
- HÉRITIER (Françoise), *L'exercice de la parenté*, Paris, Gallimard/seuil, coll. Hautes études, 1981 ;
- HILL (John), *Cinema and Northern Ireland*, British Film Institute, 2006 ;
- HOBBS (Thomas), *Léviathan, ou Traité de la matière, de la forme et du pouvoir d'une république ecclésiastique et civile*, 1651 ;
- HOLLINGER (David), *Post-Ethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic, 2000 ;
- HOLLINGER (Joan Heifetz), *Adoption Law and Practice*, New York, Matthew Bender, 1998 ;
- *Hommage à Marie-Josèphe GEBLER, Droit de l'enfant et de la famille*, Presses Universitaires de Nancy, 1999 ;
- HORROCKS (David) et KOLINSKY (Eva) (eds), *Turkish Culture in German Society Today*, Providence, RI, and Oxford: Berghahn, 1996 ;
- HUNT (Lynn), *Le roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995 ;
- HURSTEL (Françoise), *La déchirure paternelle*, PUF, 1996 ;
- IACUB (Marcela), *L'empire du ventre, pour une autre histoire de la maternité*, Fayard, 2004 ;
- IACUB (Marcela), *Le crime était presque sexuel et autres essais de casuistique juridique*, Champs, Flammarion, 2003 ;
- INGOLDSBY (Bron B.) & SMITH (Suzanna D.) (Eds.) (2006), *Families in Global and Multicultural Perspective*, Sage Publications, 2005 ;
- JABLONKA (Ivan), *Ni père, ni mère, Histoire des enfants de l'assistance publique (1874-1939)*, Seuil, 2006 ;
- JOHNSTON (Cristina), *French Minority Cinema*, Amsterdam: Rodopi, 2010 ;
- JOUVENEL (Bertrand de), *Du pouvoir, Histoire naturelle de sa croissance*, Genève, 1945 ;
- KADUSHIN (Alfred), *Child welfare services*, New York, Macmillan Publishing, 1980 ;
- KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Ed Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985 ;

- KANTOROWICZ (Ernst), *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* (1957), Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1989 ;
- KAPLAN (Ann E.), *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London and New York, Routledge, 1992 ;
- KELLOW (Brian), *The Bennetts: An Acting Family*, The University Press of Kentucky, 2004 ;
- KESSLER (Marie- Christine), *Le Conseil d'Etat*, Paris, Armand Colin, 1968 ;
- KIAN-THIÉBAUT (Azadeh), *Les femmes iraniennes entre Islam, État et famille*, Maisonneuve et Larose, 2002 ;
- KING (Russell) (ed.), *Mass Migrations in Europe: The Legacy and the Future*, London, Belhaven, 1993 ;
- KLAPISCH-ZUBER (Christiane), *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1990 ;
- KNIBIELHLER (Yvonne) et GOUTALIER (Régine), *La femme aux temps des colonies*, Paris, Stock, 1985 ;
- KUHN (Annette), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London & New York: Verso, (1995) 2002 ;
- *La liberté fondamentale du mariage*, Actes du colloque du 6 juin 2008, PUAM, 2009 ;
- LABBEE (Xavier), *Le droit commun du couple*, Presses Universitaires du Septentrion, 2° éd., 2012, coll. Droit/Manuel ;
- LALLEMAND (Suzanne), *La circulation des enfants en société traditionnelle. Prêt, don, échange*, L'Harmattan, 1993 ;
- LAPALUS (Sylvie), *La mort du vieux. Une histoire du parricide au XIX^e siècle*, Paris, Tallandier, 2004 ;
- LAQUEUR (Thomas), *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992 ;
- LASCH (Christopher), *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: Norton, 1978 ;
- LATOUR (Bruno), *Enquêtes sur les modes d'existence: Une anthropologie des Modernes*, Paris: Editions La Découverte, 2012 ;
- LATOUR (Bruno), *La fabrique du droit, Une ethnographie du Conseil d'Etat*, La découverte, 2004 ;
- LEBEAU (Vicky), *Childhood and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008 ;
- LEBRUN (François), *La vie conjugale sous l'Ancien régime*, A. Colin, 1998 ;
- LECA (Antoine), *Le code était presque parfait. Introduction historique au droit*, LexisNexis, 2013 ;
- LECLERC-DAFOL (Charlotte) et GILI (Jean-Antoine), *Pietro Germi et la comédie à l'italienne. Cinéma, satire et société*, Paris, L'Harmattan, 2012 ;

- LEFEBVRE-TEILLARD (Anne), *Introduction historique au droit des personnes et de la famille*, PUF, 1996 ;
- LEGENDRE (Pierre), *L'amour du censeur, essai sur l'ordre dogmatique*, Seuil, 2005 ;
- LEGENDRE (Pierre), *Leçons III. Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images*, Fayard, 1997 ;
- LEGENDRE (Pierre), *Leçons, vol. 4-2, Filiation : fondement généalogique de la psychanalyse*, Fayard, 1996 ;
- LEGENDRE (Pierre), *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats, Leçon 6*, Fayard, 1993 ;
- LEGENDRE (Pierre), *Le dossier occidental de la parenté*, Paris 1988 ;
- LEGENDRE (Pierre), *L'ineestimable objet de la transmission. Etudes sur le principe généalogique en occident*, Paris, Fayard, 1985 ;
- LE PLAY (Frédéric), *L'organisation de la famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*, Paris, Téqui, 1871 ;
- LERADP (Laboratoire d'Etudes et de Recherches Appliquées au Droit Privé), Colloque de Lille, *L'enfant, la famille et l'argent*, décembre 1990, LGDJ, 1991 ;
- LEVASSEUR (Alain A.), *Le Droit américain*, Paris, Dalloz, 2004 ;
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton Gruyter, 2002 ;
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983 ;
- LEVY (Jean-Philippe), CASTALDO (André), *Histoire du droit civil*, Paris, Dalloz, coll. Précis ;
- LIEBMAN (Nina C.), *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*, Texas Film Series Studies, University of Texas Press, 1995 ;
- *Liber amicorum Marie-Thérèse Meulders-Klein*, Bruxelles, Bruylant, 1998 ;
- LIENHARD (Claude), *Les nouveaux droits du père*, Delmas, 2002 ;
- LINDSEY (Ben) et EVANS (Wainwright), *The Companionate Marriage*, New York, Boni & Liveright, 1927 ;
- LONZI (Carla), *Taci, anzi parla : Diario di una femminista*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978 ;
- LONZI (Carla), *Sputiamo su Hegel : La donna clitoridea e donna la vaginale e altri scritti*, Milan, Rivolta Femminile, 1974 ;
- LUBIN (Timothy), DAVIS (Donald R. Jr.) et KRISHNAN (Jayanth K.) (Eds), *Hinduism and Law: An Introduction*. UK: Cambridge University Press, 2010 ;
- LUGET (Agnès de) et FLORES-LONJOU (Magalie) Dir., *L'enfant, le droit et le cinéma*, Rennes : PUR, 2012, coll. L'univers des normes ;
- LURY (Karen), *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, London, I. B. Tauris 2010 ;
- MACFARLANE (Brian) (ed.), *The cinema of Britain and Ireland*, Londres et New York, Wallflower Press, 2005 ;

- MACKILLOP (James), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, New-York : Syracuse University Press, 1999 ;
- MACLOONE (Martin, Rockett, K.), *Irish Films, Global Cinema*, Dublin: Four Courts Press, 2007 ;
- MACLOONE (Martin), *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, British Film Institute, Londres, 2000 ;
- MACLUHAN (Marshall), *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964], New York: Routledge, 2003 ;
- MAJELLO (Ugo), *Profili costituzionali della filiazione legittima e naturale*, Napoli, Morano, 1965 ;
- MAJUMDAR (Rochona), *Marriage and Modernity: Family Values in Colonial Bengal*. Durham: Duke University Press, 2009 ;
- MALAURIE (Philippe), FULCHIRON (Hughes), *La famille*, Paris, Lextenso, coll. Droit Civil, 2009 ;
- MARIENSTRAS (Élise), *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Éditions Complexe, 1992 (1976) ;
- MARTIAL (Agnès), *S'apparenter. Ethnologie des liens de familles recomposées*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003, coll. Ethnologie de la France ;
- MARTIN (Claude), *L'après divorce, Lien familial et vulnérabilité*, Rennes, PUR, 1997 ;
- MASSEY (Doreen), *Space, Place, Gender*, Cambridge: Polity, 1994 ;
- MEJEAN (Jean-Max), *Pedro Almodovar*, Gremese International, 2004, coll. Grands cinéastes de notre temps ;
- *Mélanges en l'honneur du professeur Françoise DEKEUWER-DEFOSSEZ*, Montchrestien, 2013 ;
- *Mélanges en l'honneur du professeur Jean HAUSER*, LexisNexis, 2012 ;
- *Mélanges à la mémoire de Danièle HUET-WEILLER*, LGDJ, 1994 ;
- MELCHIOR-BONNET (Sabine) et SALLES (Catherine) (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009 ;
- MENSKI (Werner), *Hindu Law: Beyond Tradition and Modernity*. Oxford University Press India, 2003 ;
- MESSENGER (Christian K.), *The Godfather and American Culture: How the Corleones Became "Our Gang"*, State University of New York Press, 2002 ;
- MEULDERS-KLEIN (Marie-Thérèse), *La personne, la famille et le droit : 1968-1998, trois décennies de mutations en occident*, Bruxelles, Bruylant, 1999 ;
- MEULDERS-KLEIN (Marie-Thérèse), THERY (Irène), *Les recompositions familiales aujourd'hui*, Nathan, 1993 ;
- MILL (John Stuart), *De l'assujettissement des femmes*, Paris, éditions Avatar, 1992 ;

- MILLARD (Eric), *Famille et droit public, Recherches sur la construction d'un objet juridique*, LGDJ, 1995 ;
- MILLER (Perry), *Nature's Nation*, Cambridge, Harvard University, Belknap Press, 1967 ;
- MILTON (John), *Complete Prose Works*, vol. 2, Yale University Press ;
- MODLESKI (Tania), *The Women who Knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York, Routledge, 1988 ;
- MOINE (Raphaëlle), *Les Genres du cinéma*, Arman Colin, Coll. « Cinéma », 2002, rééd. 2008 ;
- MOMMSEN (Theodor), *Histoire romaine*, Livre I, Chap. 5, Bouquins, Robert Laffont, 1985 ;
- MONTEBELLO (Pierre), *Deleuze philosophie et cinéma*, VRIN, 2001 ;
- MORABITO (Marcel) et BOURMAUD (Daniel), *Histoire constitutionnelle et politique de la France (1789-1958)*, Paris, Montchrestien, 1991 ;
- MULLER (Béatrice), *Fondement et signification des politiques familiales : une comparaison entre la France et l'Allemagne, 1900-1945*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998 ;
- MURAT (Pierre), (dir.), *Droit de la famille*, Dalloz Action, Dalloz, 5^e éd, 2010 ;
- NADAUD (Stéphane), *Homoparentalité, une nouvelle chance pour la famille ?* Paris Fayard, 2002 ;
- NANDY (Ashis), *An Ambiguous Journey to the City: The village and other odd ruins of the self in the Indian Imagination*, New Delhi; New York: Oxford University Press, 2001 ;
- NAQUET (Alfred), *Religion, propriété, famille*, Paris, Éditions Poupart Davyl, 1869 ;
- NERI (Corrado), *Ages inquiets. Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de papier, 2009 ;
- NIENHAUSER (William H.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 ;
- NIZARD (Sophie), *Adopter et transmettre, filiations adoptives dans le judaïsme contemporain*, Ed. De l'EHESS, 2011 ;
- ODIN (Roger) dir., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995
- OLIVER (Kelly), *Knock Me Up, Knock Me Down: Images of Pregnancy in Hollywood Films*, Columbia University Press, 2012 ;
- OPPETIT (Bruno), *Philosophie du droit*, Paris, Dalloz, 1989, « coll. Précis » ;
- ORSINI (Francesca), *The Hindi Public Sphere 1920-1940: Language and Literature in the Age of Nationalism* (Oxford University Press, Delhi 2002) ;
- OST (François), *Shakespeare. La comédie de la Loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 2012 ;
- OST (François), VAN EYNDE (Laurent), GERARD (Philippe) et KERCHOVE (Michel van de) (dir.), *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001 ;

- OSWELL (David), *The Agency of Children. From Family to Global Human Rights*, Cambridge: Cambridge UP, 2013 ;
- OWENS (Louis), *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, Norman, Publishing Division of the University, 1998 ;
- PARAISSO (Véronique), *Pouvoir paternel et pouvoir politique, Réflexion théorique et réponses institutionnelles du XVIe siècle à 1914*, Connaissances et Savoirs, 2005 ;
- PATON (Jean M.), *The Adopted Break Silence*, Philadelphia, Life History Study Center, 1954 ;
- PERELMAN (Chaim) et VANDER ELST (Raymond), *Les notions à contenu variable en droit*, Bruxelles, Bruylant, 1984 ;
- PERUGINI (Sergio), *Istantanee di famiglia. La famiglia nel cinema degli anni duemila*, Torino, Effata Ed., 2012 ;
- PETTITT (Lance), *Screening Ireland: Film and TV Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000 ;
- PISTERS (Patricia) et STAAT (Wim), *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005 ;
- POCAR (Valerio), RONFANI (Paola), *La famiglia e il diritto*, Roma, Laterza, 2003 ;
- POIRSON-DECHONNE (Marion) Dir., « Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours », *Cinémaction*, 2013 ;
- POIRSON-DECHONNE (Marion) Dir., « Portraits de famille », *Cinémaction* n° 132, Corlet Editions, 2009 ;
- POLY (Jean-Pierre), *Le chemin des amours barbares, Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Perrin, 2003 ;
- POMERANCE (Murray) (ed.), *A Family Affair: Cinema calls Home*, London: Wallflower Press, 2008 ;
- POUSSON-PETIT (Jeanne), POUSSON (Alain), *L'affection et le droit*, CNRS, 1990 ;
- PRATT EWING (Katherine), *Stolen Honor: Stigmatizing Muslim Men in Berlin*, Stanford: Stanford University Press, 2006 ;
- RAJADHYAKSHA (Ashish) and WILLEMEN (Paul) (Eds), *Encyclopaedia of Indian Cinema*, New York & London: Routledge, 1999 ;
- RAYMOND (Guy), *Ombres et lumières sur la famille*, Bayard Ed., Centurion, 1999, coll. Questions en débat ;
- REED (Ruth), *The illegitimate family in New York City. Its Treatment by Social and Health Agencies*, Negro Universities Press, Westport, Connecticut, 1971 ;
- *Regards civilistes sur la loi du 15 novembre 1999 relative au concubinage et au pacte civil de solidarité*, colloque du LERADP, LGDJ, 2002 ;
- REGOSA (Maurizio), *Il cerchio magico. Cinema e psicoanalisi: la famiglia*, Firenze, Alinea, 2001 ;
- REITER (Gershon), *Fathers and Sons in Cinema*, Jefferson, NC, McFarlane, 2008 ;

- RENAULT (Alain), *La libération des enfants. Contribution à une histoire de l'enfance*, Calmann-Lévy, 2002 ;
- RENAULT (Marie-Hélène), *Histoire du droit de la famille*, 2° éd., Ellipses, 2012, coll. Mise au point ;
- REY (Olivier), *Une folle solitude. Le fantasme de l'homme auto-construit*, Seuil, 2006 ;
- REYNAUD (Bérénice), *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999 ;
- RICOEUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000 ;
- RICOEUR (Paul), *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1988 ;
- RICOEUR (Paul), *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Le Seuil, 1965 ;
- RIPERT (Georges), *La règle morale dans les obligations civiles*, Paris, LGDJ, 4° éd., 1949 ;
- RIZZONI (Giovanni), *La democrazia al cinema*, Roma, Meltemi, 2007 ;
- RONDEAU (Xavier), *L'enfant-femme à l'écran*, Dreamland Ed., 2003, coll. Ciné films ;
- RONELL (Avital), *Loser sons : Politics ans Authority*, University of Illinois Press, 2012 ;
- ROULAND (Norbert), *Anthropologie juridique*, PUF, 1988 ;
- ROUMY (Franck), *L'adoption en droit savant du XIIIe au XVIe siècle*, LGDJ, 1998 ;
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755 ;
- ROUSSEL (Louis), *La famille incertaine*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1989 ;
- RUESCHMANN (Eva), *Sisters on Screen: Siblings in Contemporary Cinema*. Philadelphia, PA: Temple UP, 2000 ;
- RUOFF (Jeffrey Kevin), *An American Family: A Televised Life*, University of Minnesota Press, 2001 ;
- SACHDEV (Paul), *Unlocking the Adoption Files*, Lexington, MA, Lexington Books, 1989, p. 12 ;
- SARKAR (Bhaskar), *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham & London: Duke University Press, 2009 ;
- SCHNEIDER (Michel), *Big Mother, psychopathologie de la vie politique*, Odile Jacob, 2005 ;
- SCHMITT (Jean-Claude), OEXLE (Otto Gerhard), dir., *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen-Age, en France et en Allemagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002 ;
- SCHNEIDER (Michel), *Big Mother, psychopathologie de la vie politique*, Odile Jacob, 2005 ;
- SEGALEN (Martine), *Sociologie de la famille*, Armand Colin, 2002 ;
- SEGUIN (Jean-Claude), *Pedro Almodovar : Filmer pour vivre*, éd. Ophrys, 2009, coll. « Imagènes » ;
- SEIDMAN (Steven), *Romantic Longings. Love in America, 1830-1980*, New York et Londres, Routledge, 1991 ;

- SHARY (Timothy), *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2007 ;
- SHEEHAN (Helena), *The Continuing Story of Irish Television Drama: Tracking the Tiger*, Dublin: Four Courts Press, 2004 ;
- SHORTER (Edouard), *Naissance de la famille moderne*, Seuil, 1977 ;
- SIFFREIN-BLANC (Caroline), *La parenté en droit civil français, étude critique*, Presses universitaires d'Aix Marseille, Faculté de droit et de science politique, 2009 ;
- SIMLER (Philippe) et alii, *Droit patrimonial de la famille*, LexisNexis, 2013, coll. Actualités ;
- SINGLY (François de), SCHULTERS (F.), *Affaires de famille, affaires d'Etat, actes du colloque franco-allemand sociologie de la famille*, Ed. de l'Est, 1991 ;
- SINGLY (François de), *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 2000 ;
- SINGLY (François de), *La famille, l'état des savoirs, la découverte*, 1991 ;
- SKINNER (Quentin) éd., *Families and States in Western Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 ;
- STRAUSS (Frédéric), *Conversations avec Pedro Almodovar*, Cahiers du Cinéma, 2007 ;
- SULLEROT (Evelyne), *Quels pères ? Quels fils ?* Fayard, 1992 ;
- SULLIVAN (Megan), *Irish Women and Cinema 1980-90*, Fort Lauderdale: Nova Southeastern University, 2001 ;
- SUPIOT (Alain), *Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Éd. du Seuil, collection « Points. Essais », 2009 ;
- TAVERNIER (Bertrand) et COURSONDON (Jean-Pierre), *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991 ;
- TERRE (François), FENOUILLET (Dominique), *Droit civil. La famille*, Dalloz, coll. précis, 8^e éd., 2011 ;
- THERY (Irène) et LEROYER (Anne-Marie), *Filiation, origines, parentalité. Le droit face aux nouvelles valeurs de responsabilité générationnelle*, Odile Jacob, 2014 ;
- THERY (Irène), *Des humains comme les autres, bioéthique, anonymat et genre du don*, Editions de l'EHESS, 2010 ;
- THERY (Irène), *Couple, filiation et parenté aujourd'hui : le droit face aux mutations de la famille et de la vie privée*, Paris, La Documentation française/Odile Jacob, 1998 ;
- THERY (Irène), *Recomposer une famille, des rôles, des sentiments*, Textuel, 1995 ;
- THERY (Irène), *Le Démariage : justice et vie privée*, Paris, Odile Jacob, 1993 ;
- THERY (Irène) et BIET (Christian) (dir.), *La famille, la loi, l'Etat*, Paris, centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1989 ;
- THOMAS (Erika), *Ken Loach : cinéma et société*, L'Harmattan, 2009, coll. AudioVisuel et Communication ;
- THOREAU (Henry David), *Civil Disobedience*, Penguin American Library, USA, 1983 ;

- THORET (Jean-Baptiste), *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 ;
- TOCQUEVILLE (Alexis de), *La démocratie en Amérique* [1840], t. II, Paris, Gallimard, 1951 ;
- TODD (Emmanuel), *La troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris Seuil, 1983 ;
- TODD (Emmanuel), *L'origine des systèmes familiaux*, Gallimard, 2011 ;
- TOULLIER (Charles-Bonaventure-Marie), *Le droit civil français suivant l'ordre du Code, Le droit civil français suivant l'ordre du Code*, Paris, B. Warée, 3^e éd., 1821-1828, vol. 12, n° 12 ;
- TOVEY (Hilary), SHARE (Perry), *A Sociology of Ireland*, Dublin: Gill and MacMillan, 2003 ;
- TRACY (Tony), *Irish Film Board StudyGuide*, Dublin, IFI, 2007 ;
- TRAUBE (Elizabeth G.), *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies*, San Francisco and Oxford, Westview Press, 1992 ;
- TROPLONG (Raymond-Théodore), *Le droit civil expliqué suivant l'ordre des articles du Code*, Paris, Ch. Hingray, 2^e éd. augmentée d'une table alphabétique et analytique des matières, 1851, vol. 3 ;
- TROTMAN (Tiffany) (Ed), *The Changing Spanish Family: Essays on New Views in Literature, Cinema and Theater*. North Carolina & London: McFarland & Co., 2011 ;
- TUCKER (David), *Illuminating the Dark Arts of War. Terrorism, Sabotage, and Subversion in Homeland Security and the New Conflict*, New York, Continuum, 2012, p. 30 ;
- TULARD (Jean) dir., *Guide des films*, coll. Bouquins, R. Laffont, 2005 ;
- TULARD (Jean) dir., *Le nouveau guide des films*, coll. Bouquins, R. Laffont, 2010 ;
- UBEROI (Patricia), *Freedom and Destiny: Gender, Family, and Popular Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2006 ;
- VANNEUVILLE (Rachel), « Le Conseil d'Etat au tournant du siècle, raison politique et conscience légale de la République », in Marc-Olivier BARUCH et Vincent DUCLERT, *Serviteurs de l'Etat, Une histoire politique de l'administration française, 1875-1945*, La Découverte, 2000 ;
- VASSEUR-LAMBRY (Fanny), *La famille et la Convention européenne des droits de l'homme*, L'Harmattan, 2000, coll. Logiques juridiques ;
- WALZER (Michael), *Régicide et Révolution, le procès de Louis XVI*, Payot, 1989 ;
- WEBER (Florence), *Le sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, La Courneuve, Éditions Aux lieux d'être, collection « Mondes contemporains », 2005 ;
- WEEKS (Jeffrey), HEAPHY (Brian) et DONOVAN (Catherine), *Same Sex Intimacies: Families of Choice and Other Life Experiments*, New York and London: Routledge, 2001 ;
- WESTON (Kath), *Families We Choose: Lesbians, Gay, Kinship*, New York: Columbia University Press, 1991 ;
- WILLETTE (Stéphanie), *Le cinéma irlandais*, L'Harmattan, Paris, 2004 ;
- WILLIAMS (Tony), *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, Fairleigh Dickinson University Press, 1996 ;

- WILSON (Emma), *Cinema's Missing Children*, London: Wallflower, 2003 ;
- WOOD (Kieron), *Divorce in Ireland : Marital Breakdown, Answers and Alternatives*, Dublin: First Law, 2002 ;
- WOOD (Kieron), *Divorce in Ireland: The options, the Issues, the Law*, Dublin: O'Brien Press, 1997 ;
- WOOD (Robin), *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, 2003 ;
- WRIGHT WEXMAN (Virginia), *Creating the Couple: Love, Marriage and the Hollywood Performance*, Princeton University Press, 1st edition, 1993 ;
- YOO (John), *War by Other Means. An Insider's Account of the War on Terror*, Atlantic Monthly Press, 2006 ;
- Yoshida YOSHISHIGE (Kiju), *Ozu ou anti-cinéma*, Paris, Louis-Lumière, 2004 ;
- ZAJCZYK (Francesca), RUSPINI (Elisabetta), *Nuovi padri*, Milano : Baldini Castoldi Dalai, 2008 ;
- ZEYDABADI-NEJAD (Saeed), *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, Routledge, 2012 ;
- ZIEGLER (Damien), *La nuit du chasseur. Une esthétique cinématographique*, Bazaar & Co, 2008 ;

II ARTICLES

- ADELKHAH (Fariba), « Iran : femmes en mouvement, mouvement de femme », p. 266 in Mounia BENNANI-CHRAÏBI et Olivier FILLEULE dir., *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Presses de Sciences Po, 2003 ;
- AGACINSKI (Sylviane), « Contre la législation des mères porteuses », *Regards sur l'actualité*, n° 356, décembre 2009, p.31-41 ;
- AGRESTI (Jean-Philippe), « Jalons pour une histoire de la liberté du mariage (XVI^e - XX^e siècle), *La liberté du mariage, une liberté rationalisée* », p. 33 in *La liberté fondamentale du mariage*, Aix-en-Provence, PUAM, 2009 ;
- D'ALOIA (Antonio) et ROMANO (Antonia), « I figli e la responsabilità genitoriale nella Costituzione », p. 6 in Giovanni Francesco BASINI, Giovanni BONILINI (et al.), *Codice commentato dei minori e dei soggetti deboli*, Torino, Utet, 2011 ;
- ANTONINI-COCHIN (Laetitia), « Le paradoxe de la fidélité », *D.* 2005, p. 23 ;
- ARON (Raymond), « Catégories dirigeantes ou classes dirigeantes ? », *Revue française de sociologie politique*, février 1965, p. 12 ;
- ASHBAUGH (Denese) et MONROE (Pamela), "The Effective Dates of No-Fault Divorce Laws in the 50 States", *Family Relations. Families and the Law*, Vol. 51, n° 4 (Oct. 2002), p. 317-324 ;
- ASIMOW (Michael), "Divorce in the Movies : from the Hays Code to *Kramer vs. Kramer*", *Social Science Research Network Electronic Paper Collection*: http://papers.ssrn.com/paper.taf?abstract_id=214869

- AUBERT (Jean-Paul), « Le cinéma de l'Espagne démocratique. Les images du consensus », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/2, n° 74, p. 141-151 ;
- AUDET (Françoise), « Y aura-t-il de la neige à Noël ? On ne badine pas avec les contes », *Positif*, n° 431, janvier 1997, p. 20-22 ;
- BAECQUE (Antoine de), « Celle qui s'en va, Une séquence de *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov », *Cahiers du cinéma*, n° 521, Février 1998, p. 30-32 ;
- BALLESTRERO (Maria Vittoria), « La protezione concessa e l'eguaglianza negata », p. 462 in GROPPI (Angela) dir., *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1996 ;
- BARRERO ORTEGA (Abraham), « Le débat sur la légalisation du mariage homosexuel en Espagne », *Revue française de droit constitutionnel*, 2007/2, n° 70, p. 249-267 ;
- BARTHELEMY (Martine), MUXEL (Anne) et PERCHERON (Annick), « Et si je vous dis famille... Note sur quelques représentations sociales de la famille », *Revue française de sociologie*, 1986, n° 27, p. 697-718 ;
- BAUM (Rebecca A.), « *Kramer vs. Kramer vs. mother-right* », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. n° 23, October 1980, p. 4-5 ;
- BAZIN (Cécile), « *Divorcing Jack et An Everlasting Piece*: les comédies à l'écran et le processus de paix en Irlande du Nord », *Etudes irlandaises*, n°36.2, novembre 2011, p. 87-102 ;
- BEIGNIER (Bernard), « Beau-parent ou tiers ? », *Dr. fam.*, 2009, rep. 6 ;
- BENABENT (Alain), « La liberté individuelle et le mariage », *Rev. trim. dr. civ.*, 1973, p. 440 ;
- BERDEAUX-GASCOGNE (Florence), « La discrète reconnaissance du "parent social" », *AJ Famille*, 2013, p. 346 ;
- BERGHAIN (Daniela), « From Turkish greengrocer to drag queen: Reassessing patriarchy in recent Turkish-German coming-of-age films », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7:1, 2009, p. 55-69 ;
- BERGONZINI (Chiara), « Art. 30 », p. 311 in BARTOLE (Sergio), BIN (Roberto), *Commentario breve alla Costituzione*, Padova, Cedam, 2008 ;
- BERNAZ (Nadia), « L'abolition de la peine de mort pour les mineurs aux États-Unis : Quelques remarques à propos de l'arrêt *Roper v. Simmons* du 1er mars 2005 », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 66, 2006, p. 437-448 ;
- BESSONE (Magali), « La construction de la citoyenneté américaine : une question de droits ou une question de races ? », in « Agir contre le racisme et la discrimination », *Revue internationale des sciences sociales*, Toulouse, Érès, n° 183, 2005/1, p. 129 ;
- BIONDI (Francesca), « Famiglia e matrimonio. Quale modello costituzionale », Consulta Online, <http://www.gruppodipisa.it/wp-content/uploads/2013/10/Biondi-Francesca-famiglia-e-matrimonio-Catania.pdf>
- BLOUIN (Patrice) et TESSON (Charles), « Elimination de l'auteur. Entretien avec Abbas Kiarostami », *Cahiers du Cinéma*, n° 571, septembre 2002, p. 14-15 ;
- BOËTON (Marie), « Justice des mineurs aux Etats-Unis », *Études*, 2004/3 Tome 400, p. 331-339 ;

- BOIGEOL (Anne) et COMMAILLE (Jacques), « Divorce, milieu social et situation de la femme », *Economie et Statistique*, 1974, Vol. 53, n°53, p.3-21 ;
- BONNERJEE (Biren), "The Hindu Family", *Primitive Man*, Vol. 3, n° 1/2 (Jan. - Avr./janv-avril, 1930), p. 3-19 ;
- BORRILLO (Daniel), « Mariage pour tous et filiation pour certains : les résistances à l'égalité des droits pour les couples de même sexe », *Droits et cultures*, 2015/1, p. 179-220 ;
- BOSSE-PLATIERE (Hubert), « L'esprit de famille... Après les réformes du droit des successions et des libéralités », *Informations sociales*, 2007/3, n° 139, p. 26 ;
- BOULOUIS (Jean), « Famille et droit constitutionnel », *Etudes offertes à Pierre Kayser*, PUAM, 1979, p. 147 ;
- BOURDIEU (Pierre), « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction », *Annales Economies Sociétés Civilisations*, n° 4-5, 1972, p. 1107 ;
- BOUSTA (Rhita), « Réflexions autour de la loi espagnole autorisant le mariage et l'adoption aux couples homosexuels », *Revue française de droit constitutionnel*, 2008/1, n° 73, p. 199-210 ;
- BRASSART (Alain), « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexions » in *Double Jeu*, n° 5, 2009, Presses universitaires de Caen, p. 103-112 ;
- BRUGUIERE (Jean-Michel), « Le devoir conjugal. Philosophie du code et morale du juge », *D.* 2000, note 8 ;
- BRUGUIERE (Marie-Bernadette), « Ugo, conte di Parigi de Donizetti : un opéra légitimiste ? », p. 95-111 in *Etat. Révolutions. Idéologies*, Actes du colloque de l'Association Française des Historiens des Idées Politiques (AFHIP), Rennes, 1988, Aix-en-Provence, PUAM, coll. « Histoire des idées politiques », 6, 1989 ;
- BRUGUIERE (Marie-Bernadette), « Etat, pouvoir et gouvernants dans les opéras de jeunesse de Mozart, à l'occasion du bicentenaire de "L'enlèvement au sérail" », *Annales de l'Université des sciences sociales de Toulouse*, t. 31, 1983, p. 39-55 ;
- BRUNET (Laurence), « La gestation pour autrui ou les vertus heuristiques de l'épreuve des limites », *Revue politique et parlementaire*, n° 1050, 2009, p. 76 ;
- BRUSCHI (Christian), « Essai sur un jeu de miroir : famille/Etat dans l'histoire des idées politiques », *L'Etat, la révolution française et l'Italie*, PUAM, 1990 ;
- CADET (Fabien), « La réforme du droit de la famille espagnol par les lois du 1^{er} et du 8 juillet 2005 : entre évolution et révolution », *Droit de la famille*, n° 12, décembre 2005, étude 25 ;
- CADOLLE (Sylvie), « Du trouble dans la procréation : le débat autour du don de gamètes », *Regards sur l'actualité*, n° 356, décembre 2009, p. 42-48 ;
- CALLOT (G.), SARDOU (J. P.), « Vieillissement démographique et protection sociale », *Futuribles*, Juillet-Août 1999, pp. 19-45 ;
- CARBONNIER (Jean), « Terre et ciel dans le droit français du mariage », *Etudes offertes à Georges Ripert*, LGDJ, p. 325 ;
- CARBONNIER (Jean), « Vis, Famille, Législation et quelques autres », *Mélanges offerts à René Savatier*, Dalloz, 1965 ;

- CASTIGLIONI (Maria Paola) et DALLA ZUANNA (Gianpiero), « Analyse des séparations légales par promotion de mariages en Italie », I.N.E.D. *Population*, 2008, n° 1, vol. 63, p. 177 ;
- CATALA (Pierre), « La métamorphose du droit de la famille », in *1804-2004 : le Code civil, un passé, un présent, un avenir*, Dalloz, 2004, p. 341 ;
- CECCANTI (Stefano), « Costituzioni, famiglie, convivenze in Europa », 6 avril 2006, in http://www.astrid-online.it/Documenti/Famiglia--/Studi--ric/CECCANTI-Famiglie_convivenze-in-Euro.pdf
- CHAMPEAUX (Ernest), « *Jus sanguinis*, trois façon de calculer la parenté au Moyen-Age », *RHD*, 1933, pp. 241-290 ;
- CHAMPENOIS (Gérard), « La paternité », *1804-2004 : le Code civil, un passé, un présent, un avenir*, Dalloz, 2004, p. 359 ;
- CHAUVIN (Serge), « L'éternel retour de la fiction », p. 39-56 in Jean-Loup BOURGET et Jaqueline NACACHE (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Spectaculaire/Cinéma, 2009 ;
- CICILE-DELFOSSÉ (Marie-Laure), « Le beau-parent, serpent de mer du droit civil de la famille », *Mélanges en l'honneur du professeur Gérard Champenois*, Defrénois, 2012, p. 189 ;
- CIEUTAT (Michel), « Entretien avec Gus Van Sant. Un gigantesque système oppressif », *Positif*, novembre 2003, n° 513, p. 23 ;
- CLAUX (Pierre-Jean), « Faut-il supprimer le droit de la famille ? », *Mélanges dédiés à Dominique HOLLEAUX*, Litec, 1990, p. 53 ;
- COLLANTES SANCHEZ (Beatriz), « Constitutionnalité de l'ouverture du mariage aux couples de même sexe en Espagne », [PDF] in *Lettre « Actualités Droits-Libertés »* du CREDOF, 18 mars 2013 ;
- COMMAILLE (Jacques), « Les sciences du politique », in François de SINGLY Dir., *La famille. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1991, p. 413 ;
- CORNU (Gérard), « La famille unilinéaire », *Mélanges offerts à Pierre Raynaud*, Dalloz, 1985, p. 137 ;
- CORPART (Isabelle), « Le mariage pour tous et ses incidences sur le sort des enfants », *AJ Famille*, 2013, p. 340 ;
- CROWLEY (Helen), "Women and the domestic sphere in Social and cultural forms of modernity", Edited by Bocoock (R.) et Thompson (K.), Cambridge: Polity Press, 1992 ;
- D'ALOIA (Antonio), ROMANO (Antonia), « I figli e la responsabilità genitoriale nella Costituzione », in BASINI (Giovanni Francesco), BONILINI (Giovanni) (et al.), *Codice commentato dei minori e dei soggetti deboli*, Torino, Utet, 2011, p. 6 ;
- DAVERAT (Xavier), « Avant-propos. Une démocratie inachevée », in *Politeia*, « Le vote à l'écran », 21, printemps 2012, p. 14 ;
- DAVERAT (Xavier), « Un vote en enfer. A propos de *Délivrance* de John Boorman », *Politeia*, « Le vote à l'écran », 21, printemps 2012, p. 179 ;
- DAVERAT (Xavier), « Transsubstantiation de Billy Budd », p. 255 in Lionel LARRE, Véronique BEGHAIN, Jean-François BAILLON et Paul VEYRET (dir.), *Paradoxes de la réserve*, CLIMAS, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011 ;

- DE BECHILLON (Marielle), « Les violences aux mineurs », *P.P.S.*, (964), septembre 2009 ;
- DEBAIL (Sophie), « La loi renforçant la lutte contre la récidive des majeurs et des mineurs », *Regards sur l'actualité*, n° 336, décembre 2007, p. 37-53 ;
- DEBOVE (Frédéric), « Libres propos sur l'Honnête Homme en famille », *Mélanges Jean-Claude Soyier*, LGDJ, 2000, p. 81 ;
- DECOCQ (Georges), « Parrain, marraine ou la parenté spirituelle », p. 129-174 in *Mélanges Jean-Claude Soyier. L'honnête homme et le droit*, Paris, LGDJ, 2000 ;
- DEEGAN (Thomas), «No-Fault Divorce in Films: Hollywood's Changing Morality», *Cinéaste*. Vol. 15, n° 2, 1986, p. 24-27 ;
- DEKEUWER-DEFOSSEZ, « Modèles et normes en droit contemporain de la famille », *Mélanges Christian Mouly*, Litec, 1998, p. 281 ;
- DELAISI DE PARSEVAL (Geneviève), « Pour la législation des mères porteuses », *Regards sur l'actualité*, n° 356, décembre 2009, p. 23-30 ;
- DELAISI DE PARSEVAL (Geneviève), « Comment entendre les demandes de levée du secret des origines ? », *Esprit*, n° 354, mai 2009, p. 165-179 ;
- DELORME (Stéphane), « Bateau ivre: *La Graine et le mulet* d'Abellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, décembre 2007, p. 11 ;
- DERNE (Steve), «Hindu Men Talk about Controlling Women: Cultural Ideas as a Tool of the Powerful», *Sociological Perspectives*, Vol. 37, n° 2 (Summer/Eté 1994), p. 203-227 ;
- DE CESARIS (Anna Maria) (Dir.), *La gestione della crisi familiare. Separazione e divorzi nell'Italia contemporanea*, chapitre « Evoluzione storica del "modello" familiare », Milan : Franco Angeli, 2012 ;
- DEVICTOR (Agnès), « Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran », p.128 in Emmanuel ETHIS et Jean-Louis FABIANI dir., *Le corps au cinéma : body is comedy*, Culture & Musée, n° 7, Actes Sud, 2006 ;
- DEVICTOR (Agnès), « La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », p. 300. in Mohamed KERROU dir., *Public et Privé en Islam : Espaces, autorités et libertés*, Maisonneuve & Larose, 2002 ;
- DOAT (Mathieu), « Les figures de la famille dans la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme », *Mélanges offerts à Alain Le Bayon*, L'Harmattan, 2005, p. 263 ;
- DOGLIOTTI (Massimo), FIGONE (Alberto), « Famiglia di fatto e Dico: un'analisi del progetto governativo », *Famiglia e diritto*, 2007, p. 416 ;
- DOUCET (Jean-Paul), « Parricide », *Dictionnaire du droit criminel*,
http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/noms_propres/noms_propres_d.htm téléchargé le 2/12/13
- DUPIRE (Philippe), « Famille, besoin, travail et société civile chez Hegel », in CURAPP, *La société civile*, PUF, 1986 ;
- DURAFOUR (Jean-Michel), « Le western : une fiction impure ? » in BOURGET (Jean-Loup) et NACACHE (Jacqueline), *Le classicisme hollywoodien*, coll. « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2009 ;

- DURAN (Edouard), « La place du père : les hésitations du dt de la famille », *Esprit*, (384), mai 2012, p. 33-45 ;
- DURKEIM (Emile), « La prohibition de l'inceste et ses origines (1898) », *Journal sociologique*, PUF, 1979 ;
- DURKEIM (Emile), « La famille conjugale », *L'année sociologique*, 1892 ;
- DYZENHAUS (David), « Schmitt Vs Dicey : Are States of Emergency Inside or Outside the Legal Order ? », *Cardozo Law Review*, n° 27, 2006, p. 2006 ;
- EASTHOPE (Anthony), « The two narratives of the Western », *Writing and America*, London/ New-York, Longman, 1996 ;
- ELSAESSER (Thomas), "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama", p. 43-69 in GLEDHILL (Christine) (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI, [1972] 1987 ;
- D'ERRICO (Dora D'), « Le nouveau cinéma italien, lieu de la mémoire ou de l'oubli ? », *La clé des langues*, http://cle.ens-lsh.fr/1179654488000/0/fiche_article/&RH=CDL_ITA100201 ;
- FARAHMAND (Azadeh), « Perspective on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema », p. 92-93 in Richard TAPPER dir., *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris Publishers, 2002 ;
- FIELDING (Anthony), « Migrations, institutions and politics: the evolution of European migration policies », p. 40-62 in KING (Russell) (ed.), *Mass Migrations in Europe: The Legacy and the Future*, London: Belhaven, 1993 ;
- FINK (Janet), "The responsibilities of looking and seeing: broken homes and troubled childhoods in 1950s", *British cinema' in Cinemascope*, Issue 13, July-December, 2009 ;
- FINE (Agnès), « Vers une reconnaissance de la pluriparentalité ? », *Esprit*, Mars avril 2000 ;
- FINOCCHIARO (Mario), « Scatta la parentela tra figlio e congiunti del genitore », *Guida al diritto*, n° 5/2013, p. 60 ;
- FORTINO (Marcella), « Il divorzio. La scelta italiana. La storia », p. 1521 in Paolo ZATTI (dir.), *Trattato di diritto di famiglia*, vol. 1, *Famiglia e matrimonio* (sous la dir. de Gilda FERRANDO, Marcella FORTINO et Francesco RUSCELLO), Milan, Giuffrè Éditeur, 2011 ;
- FRIER (Pierre-Laurent), « Patrimoine », p. 1133, in Denis ALLAND et Stéphane RIALS Dir., *Dictionnaire de culture juridique*, PUF, coll. Quadrige ;
- FULCHIRON (Hugues), MALAURIE (Philippe), « Evolution du droit français de la famille », *Defrénois*, 2009, n° 38968 ;
- FULCHIRON (Hugues), « Le droit français et les mariages homosexuels étrangers », *D.* 2006, p. 1253 ;
- GANNAGE (Pierre), « Vers un ordre public personnel dans le droit international privé de la famille », *Mélanges Boyer*, Presses Universitaires de Toulouse, 1996, p. 209 ;
- FRIER (Pierre-Laurent), « Patrimoine », p. 1132 et s. in Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de culture juridique*, Lamy/PUF, 2003 ;
- FULCHIRON (Hugues), « Le droit français face au phénomène des recompositions familiales », *Quels repères pour les familles recomposées ?*, LGDJ, Collection Droit et société, 1995 ;

- GARCIA (Anne-Laure), « Acte de déviance ou de patriotisme ? Les filles-mères françaises et allemandes dans l'entre-deux-guerres », dans revue *Interrogations* ?, n° 8 « Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins », juin 2009 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Acte-de-deviance-ou-de-patriotisme>
- GAUDEMET 5Sophie), « "L'intérêt de la famille", élément d'un ordre public familial », *Mélanges en l'honneur du professeur Gérard Champenois*, Defrénois, 2012, p. 287 ;
- GAVARINI (Laurence) « Figures et symptômes actuels de l'enfance : l'enfant victime ou la construction d'une mythologie et d'une normativité éducative », *Le Télémaque* 1/ 2006 (n° 29), p. 91-110 ;
- GILI (Jean-Antoine), « La famille », *Positif*, (319), p. 62-63 ;
- GOEDERT (Nathalie), « De l'empire des pères à l'emprise des mères, quel statut pour le père séparé ? », *Mélanges Nicole Dockès*, à paraître ;
- GORLERO (Maurizio Pedrazza), FRANCO (Luigi), « La deriva concettuale della famiglia e del matrimonio. Note costituzionali », *Diritto pubblico*, 1-2/2010, p. 273 ;
- GOUESSE (Jean-Marie), « L'inceste et la guerre », p. 457-468 in Jean-Pierre POUSSOU et Isabelle ROBIN-ROMERO (dir.), *Histoire de familles. Mélanges offerts en l'honneur de Jean-Pierre Bardet*, Paris, PUPS, 2007 ;
- GOUTTENOIRE (Adeline.), « L'actualité juridique et judiciaire de la famille en 2009 », *Gazette du palais*, 18 avril 2010, pp. 24-29 ;
- GOUTTENOIRE (Adeline), MURAT (Pierre), « L'intervention d'un tiers dans la vie de l'enfant », *Droit de la famille*, janvier 2003 ;
- GOUTTENOIRE (Adeline), « La relation parent-enfant dans la jurisprudence de la Cour européenne des Droits de l'Homme », *Informations Sociales*, n°149, 2008/05, p.40 et suivantes ;
- GRAMSCI (Antonio), « La crise italienne », *Ecrits politiques*, III, 1923-1926, éd. Robert Paris, trad. Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, Gilbert Mouet & Robert Paris, NRF, Gallimard, coll. "Bibliothèque de philosophie", 1980 ;
- GRANET (Frédérique), « Maternités de substitution, filiation et état civil : panorama européen », *Dr. Fam.*, étude n° 34, n°12, 2007, p. 7-10 ;
- GRAZIA (Victoria de), « Le patriarcat fasciste », in DUBY (Georges) et PERROT (Michelle) Dir., *Histoire des femmes. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 141-175 ;
- GROSSEN (Jacques-Michel), « Mariages au choix ? À propos du *covenant marriage* du droit louisianais », p. 305-314 in *Liber Amicorum Marie Thérèse Maulders-Klein, Droit comparé des personnes et de la famille*, Jacqueline POUSSON-PETIT dir., Bruylant, 1998 ;
- GUPTA (Bina), "Modernity and the Hindu Joint Family System: A Problematic Interaction." *International Journal on World Peace*, Vol. 11, No. 4 (December 1994), p. 37-60 ;
- HALL (Stuart). "The question of cultural identity", In *Modernity and its futures*, Edited by Hall, S. , Held, D. and McGrew T. Polity Press, 1992, p. 273-326 ;
- HAUSER (Jean), « Chronique Personnes et droits de la famille », *Revue Trimestrielle de droit civil* ;
- HAUSER (Jean), « Le droit de la famille et l'utilitarisme », *Mélanges en hommage à François Terré*, Dalloz, 1997, p. 441 ;

- HENRY (M.), « L'ange à la fenêtre de l'Occident. Sur *Pale Rider* », *Positif*, n° 295, septembre 1985, p. 39 ;
- HERITIER (Françoise), « Figures du père », *Revue des deux mondes*, Mai 2001, p. 16-19 ;
- HERMAN (Arthur), « 9/11 in its historical context », p. 37 in John YOO & Dean REUTER (dir.), *Confronting Terror. 9/11 and the Future of American National Security*, Encounter Books, 2011 ;
- HERVIEU (Nicolas), « Un long chemin européen vers la pleine reconnaissance des familles homoparentales » [PDF] in Lettre « Actualités Droits-Libertés » du CREDOF, 26 février 2013 ;
- HIGBEE (Will), « Of spaces and difference in *La Graine et le mulet* (2007): A dialogue with Carrie Tarr », p. 217-29 in HIGBEE (Will) et LEAHY (Sarah) (eds), *Studies in French Cinema: UK Perspectives 1985-2010*, Bristol: Intellect, 2011 ;
- HILL (John) « Images of Violence », in *Cinema and Ireland*, Edited by John HILL, Kevin ROCKETT, Luke GIBBONS, Londres, Routledge, 1987, p. 147-193 ;
- HOLLINGER (Joan Heifetz), « Aftermath of adoption. Legal and social consequences », p. 13-15 in Joan Heifetz HOLLINGER, *Adoption law and practice*, New York, Matthew Bender & Co., Inc., 1991 ;
- HORAK (Laura), « Don't Change Your Husband with The Golden Chance and Why Change Your Wife ? with Miss Lulu Bett », *The Moving Image*, Vol. 8, n° 2, fall 2008, p. 98-102 ;
- HUSSER (Charles), « Divorce, DeMille, and the Comedy of Remarriage », p. 282-313, in Kristine Karnick et Henry Jenkins (dir.), *Classical Hollywood Comedy*, New York et Londres, Routledge, 1995 ;
- IMARISIO (Luca), « Il registro delle unioni civili », *Consulta Online*, <http://www.gruppodipisa.it/wp-content/uploads/2013/05/IMARISIO.pdf>, 4 mars 2015 ;
- JESTAZ (Philippe), « L'égalité et l'avenir du droit de la famille », *Mélanges en hommage à François Terré*, Dalloz, 1997, p. 417 ;
- JINGHUA (Dai), « Duanqiao (Le pont brisé : l'art du fils) », p. 36 in Xie ta Liaowang. *Zhongguo dianying wenhua 1978-1998 (Observer une tour penchée. Le cinéma chinois 1978-1998)*, Taipei, Yuanliu, 1999 ;
- JONES (Kent) « Safe at home in Robert Mulligan's unsung masterpiece of moral suspense, a boy is rescued from oblivion by three patiently vigilant adults », *Film Comment*, XXXV, 2, mars-avril 2009, p. 50 ;
- JOUANNET (Pierre), « Procréer grâce à un don de spermes : accueillir et transmettre sans gêne », *Esprit*, n° 354, mai 2009, p. 103-112 ;
- KÄLVEMARK (Ann-Sofie), « Illegitimacy and marriage in three Swedish parishes in the nineteenth century », p. 330 in Peter LASLETT, Karla OOSTERVEEN et Richard M. SMITH ed., *Bastardy and its Comparative History*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, États-Unis, 1980 ;
- KATSAHNIAS (Iannis) et SAADA (Nicolas) « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Les Cahiers du cinéma*, n° 442, p. 29 ;
- KIA-PEI (Siu), « La réforme du droit du mariage en Chine communiste », *Revue internationale de droit comparé*, 1956, vol. 8, n° 4, p. 577-578.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ridc_0035-3337_1956_num_8_4_18555

- KIPIANI (Patricia), « Mariage homosexuel et adoption par un couple homosexuel : d'une revendication en droit à français à une reconnaissance en droit belge », *Dr. fam.*, ét. 3, 2012 ;
- KISHWAR (Madhu), "Codified Hindu Law: Myth and Reality." In *Economic and Political Weekly*, Vol. 29, No. 33 (Aug. 13, 1994), p. 2145-2161 ;
- KUPFER (Joseph H.), « The seductive and subversive meta-narrative of *Unforgiven* », *Journal of Film and Video*, 60, 3-4, autumn 2008, p. 108 ;
- LABRUSSE-RIOU (Catherine), « La filiation en mal d'institution », *Esprit*, décembre 1996 ;
- LABRUSSE-RIOU (Catherine), « Le juge et la loi : de leurs rôles respectifs à propos du droit des personnes et de la famille », *Etudes offertes à René Rodière*, Dalloz, 1981, p. 151 ;
- LAMARCHE (Marie), « Loi du 15 mars 2007 relative à l'identité de genre », *Droit de la famille*, Paris, Lexis-Nexis, 2007, étude n° 45 ;
- LAMARQUE (Elisabetta), « Art. 30 », p. 624-625 in Raffaele BIFULCO, Alfonso CELOTTO, Marco OLIVETTI, *Commentario alla Costituzione*, I, Torino, 2006 ;
- LAMOUREUX (Christophe), « Les affres de l'Amérique déchue, retour sur *The Wrestler* (Darren Aronofsky), *Positif*, Juin 2009 ;
- LAMOUREUX (Christophe), « Nous avons gagné ce soir : le peuple et ses champions dans le cinéma de boxe », in DENIOT (Joëlle) et PESSIN (Alain) Dir., *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2006 ;
- LAMOUREUX (Christophe) et VOGELS (Christian), « Premiers films, premières œuvres, Angers regarde le festival « Premiers plans » », in MAJASTRE (Jean-Olivier) et PESSIN (Alain) (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001 ;
- LANGHAMER (Claire), "Adultery in Post-war England", *History Workshop Journal*, Vol 62, n° 1, 2006, p. 86-115 ;
- LAROCHE-GISSEROT (Florence), « Pratiques de la dot en France au XIX^e siècle », *AESC*, 1988, n° 6, p. 1440 ;
- LARRAZ (Emmanuel), « L'image de la famille dans le cinéma espagnol », texte extrait du catalogue du 21^{ème} festival du cinéma espagnol de Nantes ;

<http://www.cinespaigne.com/pagedossier/familleCinemaEspagnol.php>

- LARRIBAU-TERNEYRE (Virginie), « Transsexualisme et couple », *Droit de la famille* n° 5, Mai 2013, dossier 14 ;
- LAVIOSA (Flavia), "Death is the fairest cover for her shame": Framing honor killings", p. 187 in LAVIOSA (Flavia) (ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010 ;
- LE BIHAN (Loig), « *Elephant* dans l'œuvre de Gus Van Sant » », in « *Elephant* de Gus Van Sant », dossier pédagogique édité dans le cadre du dispositif « Lycéens au cinéma, Auvergne 2008/2009 » [en ligne], disponible sur : http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens08/elephant/img/elephant.pdf
- LE BOURSICOT (Marie-Christine), « De la filiation vraisemblable à la filiation impossible », in Martine GROSS Dir., *Homoparentalité, état des lieux*, Paris ESF, 2000 ;

- LECA (Antoine), « *suum cuique tribuere ?* », p. 14, n. 7 in *Le code était presque parfait. Introduction historique au droit*, LexisNexis, 2013 ;
- LEFEBVRE-TEILLARD (Anne), « *Pater is est quem nuptia demonstrant*. Jalons pour une histoire de la présomption de paternité », », *Revue historique de droit français et étranger*, t. LXIX, 3, Paris, Sirey, juillet-septembre 1991, p. 331-341 ;
- LEFEBVRE-TEILLARD (Anne), « L'enfant naturel dans l'ancien droit français », *Recueil de la société Jean Bodin*, t. 36, p. 251 ;
- LEFEBVRE-TEILLARD (Anne), « Famille », in Denis ALLAND et Stéphane RIALS Dir., *Dictionnaire de culture juridique*, PUF, coll. Quadrige ;
- LEGENDRE (Pierre), « Prestance du Conseil d'Etat (à propos d'un livre récent) », *Revue historique du droit français et étranger*, Octobre-décembre 1975, p. 633 ;
- LE GUIDEC (Raymond), CHABOT (Gérard), *V^{is} « Succession, (1^o Dévolution) », Rép. civ.*, 2009 ;
- LEJEUNE (Philippe), « Lire Pierre Rivière », *Le Débat*, n° 66, sept.-oct. 1991, p. 83-95 ;
- LENEVEU (Guillemette), SERAPHIN (Gilles), « Droits des grands-parents, droits de la femme, droits de l'enfant : quelle hiérarchie ? », *Esprit*, n° 360, décembre 2009, p. 178-185 ;
- « Ciné-malaise », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2006/3, n° 65, p. 104-108 ;
- LEVY (Emmanuel), "The American Dream of Family in Films: from Decline to Comeback", *Journal of Comparative Family Studies. The American Dream of Family: Ideals and Changing Realities*, Vol. 22, n° 2, Summer/été 1991, p. 187-204 ;
- LUCIANI (Massimo), « L'interprète de la Constitution face au rapport fait-valeur », *Constitutions*, n° 2, 2011, p. 147-167 ;
- LUCIANI (Massimo), « I punti qualificanti della disciplina costituzionale dei rapporti etico-sociali. La famiglia », in *Stato della Costituzione*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 153 ;
- LURVEY (Ira) et EISEMAN (Selise), "Divorce Goes to the Movies", *University of San Francisco Law Review*, Vol. 30, n° 4, 1996, p. 1209-1219 ;
- MCBRIDE (Joseph), « Joseph McBride on *Three Godfathers* », *Film Comment*, IX, 4, juillet-août 1973, p. 55 ;
- MCROBBIE (Angela) et GARBER (Jenny), "Girls and Subcultures", p. 177-88 in HALL (Stuart) et JEFFERSON (Tony) (Eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* [1975], New York: Routledge, 2006 ;
- MALLOY (Eileen), "Kramer vs. Kramer: A Fraudulent View", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 26, December 1981, p. 5-7 ;
- MARGUENAUD (Jean-Pierre), « La revalorisation de l'intérêt de l'enfant né à l'étranger d'une gestation pour autrui », *Revue trimestrielle de droit civil*, oct.-déc. 2014, p. 835-839 ;
- MARTIAL (Agnès), « L'après-divorce », CNAF, *Informations sociales*, vol. 2, n° 176, 2013, p. 40 ;
- MARTIN (Xavier), « A tout âge ? Sur la durée du pouvoir des pères dans le code Napoléon », *RHFD*, 1992, p. 227 et s. ;

- MARTÍN CONTRERAS (D. L.), « Aspectos procesales de la reforma del Código Civil que se avecina », *Actualidad jurídica Aranzadi, especial Matrimonio*, n° 655, 3 février 2005, p. 12 ;
- MARZANO (Michela), « Secret et anonymat : une approche philosophique de l'insémination avec don de spermatozoïdes », *Esprit*, n° 354, mai 2009, p. 115-132.
- MASSON (André), « Famille et héritage : quelle liberté de tester ? », *Revue française d'économie*, 2006, 21/2, p. 75-109 ;
- MATHIEU (Bertrand), « La recherche sur l'embryon au regard des droits fondamentaux constitutionnels », *Dalloz*, 1999, n° 41, chron. p. 451 ;
- MAUD (Amélie) « La famille dans le cinéma fantastique américain ». ACRIS - Association des Cinémas de Recherche d'Ile de France, [en ligne] <http://www.acrif.org/data/site/pdf/Ameline-famille.pdf> ;
- MAZEAUD (Henri), « Le droit de la famille face aux progrès de la science médicale », *Etudes réunies en l'honneur de Michel de Juglart*, LGDJ, Montchrestien, 1986, p. 45 ;
- MEETO (Veena) et SAFIA MIRZA (Heidi), "There is nothing "honourable" about honour killings": Gender, violence and the limits of multiculturalism", *Women's Studies International Forum*, 30, 2007, p. 187-200 ;
- MEULDERS-KLEIN (Marie-Thérèse), « La place du père dans l'ordre symbolique des lois, l'un et l'autre ? Ou l'un est l'autre ? », *La pensée*, n° 327, p. 31-46 ;
- MESSU (Michel), « « Sociologue, raconte-moi la famille ! », 30 ans de sociologie française de la famille », *Enfances, Familles, Générations*, n° 15, 2011, p. 10-22 ;
- MEULDERS-KLEIN (Marie-Thérèse), « Le printemps des grands parents et le droit », in *Mélanges Grosse*, Bâle, 1992 ;
- MIALOT (Camille), « Mariage entre personnes de même sexe : validation de la loi espagnole », *Dalloz*, 2012, p. 2890 ;
- MIR-HOSSEINI (Ziba), « Women's Right to Terminate the Marriage Contract : The Case of Iran », p. 218-210 in Asifa QUREISHI et Franck E.VOGEL dir., *The Islamic Marriage Contract : Case Studies in Islamic Family Law*, Harvard University Press, 2008 ;
- MIR-HOSSEINI (Ziba), « The Politics of Divorce Laws in Iran: Ideology versus Practice », p. 66 in Rubya MEHDI, Werner MENSKI et Jørgen NIELSEN dir., *Interpreting Divorce Laws in Islam*, DJØF Publishing, 2012 ;
- MIR-HOSSEINI (Ziba), « Les dessous de la réalisation de *Divorce Iranian Style* », *ethnographiques.org*, Numéro 6, novembre 2004, (en ligne) <http://www.ethnographiques.org/2004/Mir-Hosseini>
- MIR-HOSSEINI (Ziba), « Mariage et divorce : une marge de négociation pour les femmes », p. 103 in Nouchine YAVARI-D'HELLENCOURT, *Les femmes en Iran : Pressions sociales et stratégies identitaires*, L'Harmattan, 1998 ;
- MIR-HOSSEINI (Ziba), « Divorce and Women's Options: Law and Practice in Iran », *Farzaneh: Journal of Women's Studies and research*, n° 2 (7), 1995/96, p. 65 ;
- MOORE (Lindsey), « Women in a Widening Frame: (Cross-)Cultural Projection, Spectatorship, and Iranian Cinema », *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, n° 59, 2005, p. 6 ;

- MORRI (Johann), « La Cour Suprême des États-Unis met fin aux peines de perpétuité "automatiques" pour les mineurs délinquants », *La Revue des droits de l'homme*, CREDOF, 24 juillet 2012, disponible en ligne : <http://revdh.org/tag/attenuation-de-la-responsabilite-penale-des-mineurs/>
- MORTAIN (Blandine), « Transmettre des objets à ses enfants : "petites choses", grands enjeux ? », *Recherches familiales*, 2011/1, n° 8, p. 7 ;
- MULLALLY (Siobhan), "Feminism and Multicultural Dilemmas in India: Revisiting the *Shah Bano Case*", *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 24, Issue 4, p. 671-692 ;
- MULLIEZ (Jacques), « La désignation du père », p. 43-72 in DELUMEAU (Jean), ROCHE (Daniel) Dir., *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, 2000 ;
- MULLIEZ (Jacques), « *Pater is est*, la source juridique de la puissance paternelle du droit révolutionnaire au Code civil », *La famille, la loi, l'Etat, de la Révolution au Code civil*, Centre de recherche interdisciplinaire de Vaucresson, Histoire et société, imprimerie nationale, 1989, p. 412-431 ;
- MULLIEZ (Jacques), « Révolutionnaires, nouveaux pères ? Forcément nouveaux pères ! Le droit révolutionnaire et la paternité », *La révolution et l'ordre juridique privé*, t.1, p. 373 ;
- MULVEY (Laura), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* n° 16-3, Autumn/Automne 1975, 6-18
<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>
- NAFICY (Hamid), « Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema », p. 138-139 in Mahnaz AFKHAMÍ et Erika FRIEDL dir., *In The Eye Of the Storm. Women in Post-revolutionary Iran*, I.B. Tauris, 1994 ;
- NANDY (Ashis), "Sati in Kaliyuga," *Economic and Political Weekly*, Vol. XXIII No. 38, Sept. 1988 ;
- NEIRINCK (Claire), « Un enfant à tout prix ? Questions d'éthique et de droit », *Problèmes Politiques et Sociaux*, (961), juin 2009 ;
- NEIRINCK (Claire), « Acte de naissance de l'enfant né d'une mère porteuse, reconnaissance paternelle et action du Ministère public », *Dr. fam.*, comm. 67, 2012 ;
- NOCERA (Gino), « Le cinéma italien et le temps des révoltes : de l'engagement à la relecture mémorielle. Une périodisation cinématographique de ce temps des révoltes », colloque *Littérature et "temps des révoltes" (Italie, 1967-1980)*, 27, 28 & 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009, <http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article70>
- PADIS (Marc-Olivier), «Le mariage et les ramifications du droit », *Esprit*, (392), fév 2013, p. 29-35 ;
- PAPKE (David Ray), "Peace Between the Sexes: Law and Gender in *Kramer vs. Kramer*", *Faculty Publications, Marquette University Law School*, n° 480, 1996, <http://scholarship.law.marquette.edu/facpub/480>
- PATEL (Reena), "Hindu Women's Property Rights in India: A Critical Appraisal", *Third World Quarterly*, Vol. 27, No. 7, "The Politics of Rights: Dilemmas for Feminist Praxis" (2006), p. 1255-1268 ;
- PEDRAZZA GORLERO (Maurizio) et FRANCO (Luigi), « La deriva concettuale della famiglia e del matrimonio. Note costituzionali », *Diritto pubblico*, 1-2/2010, p. 273 ;

- PLA (Anne), BEAUMEL (Catherine), « Bilan démographique 2009. Deux pacs pour trois mariages », *INSEE Première*, n° 1276, janv. 2010 ;
- POUMAREDE (Jacques), « De la sécularisation au déclin contemporain », p. 68-69 in Claude BONTEMPS (dir.), *Mariage-Mariages*, Paris, PUF, 2001 ;
- POUMAREDE (Jacques), « Les tribulations de l'autorité paternelle de l'ancien droit au code Napoléon », *Annales de l'Université de Toulouse*, 1994, p. 17 ;
- PRESSER (Stephen B.), « The historical background of the American law of adoption », *Journal of Family Law*, 1972, 11, p. 466 ;
- QUENIART (Anne), HURTUBISE (Roch), « Nouvelles familles, nouveaux défis pour la sociologie de la famille », *Sociologie et sociétés*, vol. 30, n° 1, 1998, p. 133-143 ;
- RAFIN (Nicolas), « Plus belle la police ? Ou comment la série *Plus Belle La Vie* dépeint l'institution policière », in Michaël MEYER Dir., *Médiatiser la police, policer les médias*, Lausanne, Ed. Antipodes, coll. Médias et histoire, 2012 ;
- RANCIERE (Jacques), « Le cinéma comme peinture ? », *Cahiers du cinéma*, n° 531, Paris, Janvier 1999, p. 30-32 ;
- RAY (Bharati), "Women in Bengal: Transformation in Ideas and Ideals, 1900-1947", *Social Scientist*, Vol. 19, No. 5/6 (May-June/Mai-juin, 1991) ;
- RAYNAUD (Pierre), « Les deux familles, réflexions comparatives sur la famille légitime et la famille naturelle », *Etudes réunies en l'honneur de Michel de Juglart*, LGDJ, Montchrestien, 1986, p. 63 ;
- REVILLARD (Mariel), « Les unions entre personnes de même sexe », *JCP N*, 1267, 2012 ;
- RHEINSTEIN (Max), « La famille. Son évolution et son droit », *Recueil d'études en hommage à Marc Ancel*, Pédone, 1975, p. 193 ;
- RIDET (Philippe), « Pacs à l'italienne », *Le Monde*, 3 juin 2013 ;
- RIVAYA (Benjamin), "Law and Cinema", *Rechtstheorie*, Vol. 40, n°1, 2009, p. 125-147 ;
- ROLLET (Sylvie), « Le spectre des images », p. 65 in François ALBERA et Michel ESTEVE dir., « Alexandre Sokourov », *Cinémaction*, n° 133 Corlet Publications, 2009 ;
- ROLLET (Sylvie), « Lecture d'un masque mortuaire », p. 115-122 in *Les Images et l'image*, Paris, La Différence, 2003 ;
- ROMAN (Diane), « L'assistance médicale à la procréation, nouveau Droit de l'Homme ? », note sous l'arrêt de la CEDH, Grande Chambre, 10 avril 2007, *Evans c/ Royaume Uni*, RDSS 2007/ 05, p. 810 ;
- ROSSI (Emanuele), « La Costituzione e i DICO, ovvero della difficoltà di una disciplina legislativa per le convivenze », *Politica del diritto*, 2008, p. 107 et s. ;
- ROTELLI (Antonio), « I contratti di unione solidale: luci e ombre », p. 247 et s. in BILOTTA (Francesco) Dir., *Le unioni tra persone dello stesso sesso – Profili di diritto civile, comunitario e comparato*, Milano-Udine, 2008 ;
- ROUX (Jérôme), « *Vox clamantis in deserto*. L'appel ignoré du Conseil constitutionnel à 'priver d'effet' le recours illicite à la PMA et à la GPA », *La semaine juridique*, 20 avril 2015, n° 16, étude 483, p. 787-794 ;
- ROZENBERG (Danielle), « Le « pacte d'oubli » de la transition démocratique en Espagne. Retours sur un choix politique controversé », *Politix*, 2006/2 n° 74, p. 173-188 ;
- ROZENBERG (Danielle), « Espagne, l'invention de la laïcité », *Société contemporaine*, 2000, n° 37, p. 35-51 ;
- RUGGERI (Antonio), « Idee sulla famiglia e teoria (e strategia) della Costituzione », *Quaderni costituzionali*, 2007 ;
- SALAS (Denis), « L'inceste, un crime généalogique », in « Malaise dans la filiation », *Esprit*, Paris, éditions Esprit, décembre 1996, n° 12, p. 130 ;
- SANDRE (Paolo De), « Quando i figli lasciano la famiglia », p. 63-84 in Eugenia Scabini & Pierpaolo Donati (dir.), *La famiglia "lunga" del giovane adulto*, Milan, Vite e pensiero, 1988 ;
- SANTOS (Julia), « Postfranquisme ou société démocratique. Retour sur une interprétation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/2, n° 74, p. 5-12 ;
- SAVATIER (René), « Destin du Code civil français : 1804-1954 », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 6, n° 4, 1954, p. 650 ;

- SCHNAPPER (Bernard), « La séparation de corps de 1837 à 1914. Essai de sociologie juridique », *Revue Historique*, avril-juin 1978, p. 466 ;
- SERIAUX (Alain), « Une définition civile du mariage (prière d'insérer) », *D.* 2005, p. 1966 ;
- SHAH (Arvin M.), "Family Studies: Retrospect and Prospect", *Economic and Political Weekly*, Vol. 40, n° 1 (Jan 1-7, 2005), p. 19-22 ;
- SICARD (Germain), « Discussions et lois sur la puissance paternelle au XIX^e siècle », *MSHDB*, t. 58, 2001, p. 482 ;
- SINHA (Chitra), "Images of Motherhood: The Hindu Code Bill Discourse", *Economic and Political Weekly*, Vol. 42, No. 43 (Oct 27 – Nov 2, 2007), p. 49-57 ;
- SIU (Kia-Pei), « La réforme du droit du mariage en Chine communiste », *Revue internationale de droit comparé*, 1956, vol. 8, n° 4, p. 577-578
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ridc_0035-3337_1956_num_8_4_18555
- SMART (Carol), "Good wives and moral lives: marriage and divorce 1937-1951" in Christine GLEDHILL and Gillian SWANSON (eds), *Nationalising Femininity: Culture, Sexuality and British Cinema in the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, 1996 ;
- SRINIVAS (Tulasi), "As Mother Made it: The Cosmopolitan Indian Family, Authentic Food and the Construction of Cultural Utopia", *Journal of Sociology of the Family*, Vol. 32 No. 2, Globalization and the Family (Autumn/Automne 2006), p. 191-221 ;
- STEINER (Philippe), « L'héritage au XIX^e siècle en France. Loi, intérêt de sentiment et intérêt économique », *Revue économique*, 2008/1, vol. 59, p. 75-97 ;
- SUTTON (Imre), « Preface to Indian Country : Geography and Law », p. 3-35 in *American Indian Culture and Research Journal*, UCLA American Indian Studies Center, vol. 15, Number 2, 1991 ;
- SYLYSKI (Leesa), "I Am Sam: Competence on Trial", *Picturing Justice, the On-Line Journal of Law and Popular Culture*. July 22, 2003, p. 1, http://usf.usfca.edu/pj/iamsam_sylyski.htm
- TAHON (Marie-Blanche), « Mariage homosexuel, bimaternité et égalité : la loi québécoise instituant l'union civile », *Recherches familiales*, février 2005 ;
- TANNER (Litsa Renée), HADDOCK (Shelley A.), SCHINDLER ZIMMERMAN (Toni), LUND (Lori K.), "Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films", *Human Development and Family Studies, The American Journal of Family Therapy*, Colorado State University", 2003, 31, p. 355-373 ;
- TARR (Carrie), "Family differences: Immigrant Maghrebi families in contemporary French cinema", p. 209-20 in Marie-Claire Barnet and Edward Welch (eds), *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam and New York: Rodopi, 2007 ;
- THERY (Irène) dir., « Mariage des personnes de même sexe et filiation : le projet de loi au prisme des sciences sociales », EHESS <http://www.i-ac.fr/assets/Documents/Autres-blog/Rencontre-debat--Mariage-des-personnes-de-meme-sexe-et-filiation---Document-d-analyse.pdf> ;
- THERY (Irène), « Le mariage a déjà changé. A propos du mariage de même sexe et de la filiation », *Esprit*, (392), fév 2013, p. 16-28 ;
- THERY (Irène) et BIET (Christian), « Portalis ou l'esprit des siècles. La rhétorique du mariage dans le Discours préliminaire au projet de code civil », in Irène THERY et Christian BIET Dir., *La famille, la loi, l'État. De la Révolution au code civil*, Paris, Imprimerie nationale, Ed. du Centre Pompidou, 1989 ;

- THOMAS (Yan), « A Rome, pères citoyens et cité des pères », in BURGUIÈRE (André), KLAPISCH-ZUBER (Christiane), SEGALIN (Martine), ZONABEND (Françoise) Dir., *Histoire de la famille*, T. 1, Paris, Armand Colin, 1985 ;

- THOMAS (Yan), « *Vitae necisque potestas*. Le père, la cité, la mort », p. 499-548 in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), Rome, Publications de l'Ecole française de Rome, 1984, 79 ;

- THOMAS (Yan), « *Parricidium*. I. Le père, la famille et la cité (La lex Pompeia et le système des poursuites publiques) », p. 643-715 in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité*, 1981, VOLUME 93-2 ;

- THORET (Jean-Baptiste), « Le Giallo, autopsie d'un genre », in *L'oiseau au plumage de cristal*, Wild Side vidéo, Coll. « Les maîtres du fantastique » ;

- THORET (Jean-Baptiste), « Quand Hollywood commence à douter. Les seventies et la brisure du cinéma américain », entretien avec THORET (Jean-Baptiste), *Esprit*, n° 336, juillet 2007, p. 37-52 ;

- TOURAINE (Alain), « Y a-t-il un modèle espagnol ? », *Pouvoirs*, 2008/1 n° 124, p. 145-156 ;

- TRACY (Tony), *Irish Film Board StudyGuide*, IFI, Dublin, 2007 ;

- TRUFFAUT (François), « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954 ;

- TSIEN (Tche-Hao), « Le droit de la famille en Chine populaire », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 24, n° 2, avril-juin, p. 385-408.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ridc_0035-3337_1972_num_24_2_16167

- UBEROI (Patricia), "The Family in Official Discourse", *India International Centre Quarterly*, Vol. 23, n° 3/4, Second Nature: Women and the Family (Winter/hiver 1996), p. 134-155 ;

- Union nationale des associations familiales, « Les questions du mariage, de la filiation et de l'autorité parentale pour les couples de même sexe », Dossier d'analyse, 29 octobre 2012, www.unaf.fr ;

- VAN CAMELBEKE (Micheline), « La loi espagnole autorisant le divorce a été adoptée », *Revue Internationale de droit comparé*, 1982, n° 1, p. 150-152 ;

- VAN DE KAA (Dirk J.), « Europe's second demographic transition », *Population bulletin*, vol. 42, n° 1, p. 1-59 ;

- VERJUS (Anne), « La paternité au fil de l'histoire », *Informations sociales*, 2013/2, n° 176, p. 14-22 ;

- VERJUS (Anne) et Marie VOGEL (Marie), « Le travail parental : un travail comme un autre ? », p. 4 in « Le travail parental : représentations et pratiques », in *Informations sociales*, Paris, Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF), n° 154, 2009 ;

- VERONESI (Paolo), « Costituzione, strane famiglie e nuovi matrimoni », *Quad. cost.* 2008, p. 579-583 ;

- VIGNEAU (Daniel), « Transsexualisme et filiation », *Droit de la famille*, n° 5, Mai 2013, dossier 15 ;

- VINCI (Mario), « Registri flop », <http://www.zeroviolenza.it/component/k2/item/20199-registri-flop-m-vinci>, 4 mars 2015 ;
- VINCENZI AMATO (Diana), « La famiglia e il diritto », p. 667 in Paolo MELOGRANI (dir.), *La famiglia italiana dall'Ottocento ad oggi*, Roma, Laterza, 1988 ;
- WALCH (Agnès), « La spiritualité conjugale : une tentative de dialogue entre clercs et laïcs dans le catholicisme français (XVIe-XXe siècles) », in *Histoire, Economie et Société*, 2002, n° 2, p. 147 ;
- WAMBU (Onyekachi), “On Chadha, Gurinder (1960-)”, BFI Screenonline, www.BFI Screenonline.co.uk
- WARDLE (Lynn), “Liberty, Equality and the Quest for Family Justice in the United States”, p. 208-229 in *Familles et justice : justice civile et évolution du contentieux familial en droit comparé*, Marie-Thérèse MEULDERS-KLEIN dir., Bruylant, 1997 ;
- WILLIAMS (James S.), “Open-sourcing French culture: The politics of métissage and collective re-appropriation in the films of Abdellatif Kechiche”, *Journal of Francophone Studies*, 14:3, 2011, p. 411 ;
- WILLIAMS (Melanie), “Housewife’s choice: *Woman in a Dressing Gown*” in *British Cinema of the 1950s : An Art in Peacetime*, Edited by MACKILLOP (Ian) and SINYARD (Neil), MUP, 2003 ;
- ZHEN (Ni), « Classical Chinese Painting and cinematographic Signification », p. 75 in Linda C. EHRlich et David DESSER (Dir.), *Cinematic Landscapes : Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin, University of Texas Press, 1994 ;
- ZVONKINE (Eugénie), « Le silence de Lorna », www.lacinemathequedetoulouse.com

III LIENS WEBS SPÉCIFIQUES

- AKYOL (Mustafa), « Islam and liberty », Conférence « Ted » donnée à Warwick (5 mars 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=Gk6-TWX-jk0> (consulté le 7 septembre 2011)
- <http://jeanneetcaro.canalblog.com/>: *Quelle vision de la famille américaine nous donnent ces films sortis entre 1999 et 2009 ?*
- <http://www.torinoglbtfilmfestival.it/>

IV MEMOIRES ET THESES

- ABDALLAH EL SOKATI (Chahira), *André Gide au miroir de la critique : « Corydon » entre œuvre et manifeste*, Thèse de doctorat soutenu à l'Université de Paris-Est-Créteil, 2011 ;
- BERAUD (Pierre), *Le droit de puissance paternelle dans le Code civil et depuis le Code civil*, Thèse, Draguignan, 1912 ;
- DOBIGNY-REVERSO (Anne), *Constitution, Gestion et Transmission du patrimoine familial : les régimes matrimoniaux en Touraine (1750-1850)*, thèse soutenue à l'Université Paris I, 2012 ;
- JACQUET (Isidore), *De la maternité légitime, en droit romain et en droit français, preuves et réclamations*, thèse soutenue à Dijon, 1880 ;

- LACHANCE (Micheline), *Rosalie Jetté et les filles-mères. Entre tutelle religieuse et pouvoir médical (1845-1866)*, mémoire de maîtrise en Histoire, Université du Québec à Montréal, mai 2007 ;
- LAPALUS (Sylvie), *Pierre Rivière et les autres. De la violence familiale au crime : le parricide en France au XIXe siècle (1825-1914)*, Thèse de doctorat en histoire, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°24/ 2002, [En ligne], mis en ligne le 04 juin 2003. URL : <http://rh19.revues.org/index406.html>. Consulté le 15 juin 2011 ;
- LE PALLEC (Pauline), *La représentation au cinéma du deuil chez l'enfant. Etude de trois films : L'incompris de Luigi Comencini (1966), Cria Cuervos de Carlos Saura (1976) et Ponette de Jacques Doillon (1996)*, Mémoire de maîtrise des arts du spectacle, option cinéma, Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle ;
- RAFIN (Nicolas), *Quand la séparation tourne à l'affrontement judiciaire... De l'émergence du modèle du « bon » divorce au traitement judiciaire des séparations conflictuelles*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Stéphane Beaud, Université de Nantes, 2012 ;

TABLE DES MATIERES

Les auteurs	2
Sommaire	5
Introduction	6
Première partie : Portraits de familles	20
<i>Alice Marzloff</i>	
Les filles-mères et les bâtards dans le cinéma muet.....	21
<i>Anne Dobigny-Reverso</i>	
<i>Vipère au poing</i> . Une illustration du droit de la famille au début du XX ^e siècle.....	46
<i>Serge Regourd</i>	
La représentation de la famille dans le cinéma français. Repères d'une mutation.....	73
<i>Jean-Baptiste Thierry</i>	
Le droit de la famille dans les films d'Etienne Chatiliez.....	88
<i>Nathalie Goedert</i>	
'Nul n'est bon citoyen, il n'est bon fil, bon père, bon frère, bon époux', autorité paternelle et puissance publique dans <i>Cherchez Hortense</i> de Pascal Bonitzer.....	96
<i>Daniela Berghahn</i>	
Familles immigrées et modèles alternatifs de vie de famille dans le cinéma européen...	119
<i>Sylvain Louet</i>	
Le temps de l'adoption dans le western classique : de l'individu à l'instauration du peuple étatsunien.....	138
<i>Françoise Barbé-Petit</i>	
Familles et justice: « des médiations imparfaites » si l'on en croit le cinéma hitchcockien.....	158
<i>Björn Sonnenberg-Schrank</i>	
La table du dîner, un champ de bataille. L'adolescence et la famille dans les « <i>teen films</i> » (films d'adolescents) aux Etats-Unis.....	172
<i>Jacques Viguier</i>	
La solidarité familiale dans la saga du <i>Parrain</i>	195
Deuxième partie : La famille en crise	224
<i>Gilles Ménégaldo</i>	
La famille en crise : rites, failles, tensions et résolutions dans <i>Intérieurs et Hannah et ses sœurs</i>	225
<i>Céline Saturnino</i>	
Filiation conflictuelle, violence et société dans le cinéma de Gus van Sant.....	237

<i>Christophe Chambost</i>	
<i>Kramer contre Kramer</i> : la représentation du divorce à Hollywood dans les années 1970.....	251
<i>Nicolas Appelt</i>	
Divorce à l'iranienne.....	270
<i>Priyanjali Sen</i>	
Les familles fragmentées : nouvelles représentations des structures familiales dans le cinéma bengali.....	285
<i>Nathalie Bittinger</i>	
Esthétiques de la famille brisée dans les cinémas chinois, hongkongais, taïwanais	300
<i>Lenice Barbosa</i>	
La représentation des familles fragmentées dans le cinéma d'Alexander Sokourov.....	315
<i>Marion Poirson-Dechonne</i>	
Andreï Zviaguintsev ou l'éclatement du mythe familial en Russie.....	335
<i>Christophe Lamoureux et Nicolas Rafin</i>	
La séparation dans tous ses états ? Le traitement cinématographique des ruptures d'union par les films populaires français contemporains (1990-2012).....	357
Troisième partie : Recomposition du modèle familial	371
<i>Xavier Daverat</i>	
Familles sous les plombs.....	372
<i>Nicoletta Perlo</i>	
L'évolution du droit de la famille à travers le cinéma italien. De la Constitution de 1948 à aujourd'hui.....	392
<i>Giuseppina Sapio</i>	
<i>Mamma</i> au masculin. Etude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain.....	414
<i>Aurélie Noureau</i>	
L'Espagne et la reconnaissance de familles multiformes à travers le cinéma de Pedro Almodovar.....	430
<i>Ninon Maillard</i>	
Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : <i>Les invités de mon père</i> d'Anne Le Ny (France, 2010).....	455
<i>Alain Brassart</i>	
« Famille je vous hais » ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution familiale.....	483
<i>Grégoire Halbout</i>	
Famille et mariage. Le nouvel ordre matrimonial de la comédie classique hollywoodienne.....	497
<i>Ghislain Benhessa</i>	

Déconstruction et recréation de la famille dans le cinéma de genre : autour du <i>survival</i> et de Rob Zombie.....	512
Conclusion	530
Filmographie	535
Bibliographie	558
Table des matières	593