



HAL
open science

LA FAMILLE, LE DROIT ET LE CINEMA.

Magalie Flores-Lonjou

► **To cite this version:**

Magalie Flores-Lonjou. LA FAMILLE, LE DROIT ET LE CINEMA. : Sous la direction de Magalie Flores-Lonjou, Août 2015, recherche réalisée avec le soutien de la Mission de recherche Droit et Justice.. [Rapport de recherche] 12.23, Université de la Rochelle (CEREGE); GIP Mission de recherche Droit & Justice. 2015. halshs-01245658

HAL Id: halshs-01245658

<https://shs.hal.science/halshs-01245658>

Submitted on 17 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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 cinémas 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 réprovoque 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 COURSONDON, *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'américan 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 paillarde :

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 paillardée 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 messages 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 confèrerait 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 chartre 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 infallible 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 démythification 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 BERGHAIN

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 Laviosa, 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 obsessif. 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 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.

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 jurisconsulte 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 tacent 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 interraciaux n'ont été autorisés par la Cour suprême qu'en 1967⁵²⁴. La question de l'union interraciale 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 interraciale sont encore poursuivies et approfondies par John Huston en 1960.

De l'adoption secrète à l'union interraciale 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 interraciale. 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 veuillent 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 personnalisé 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).

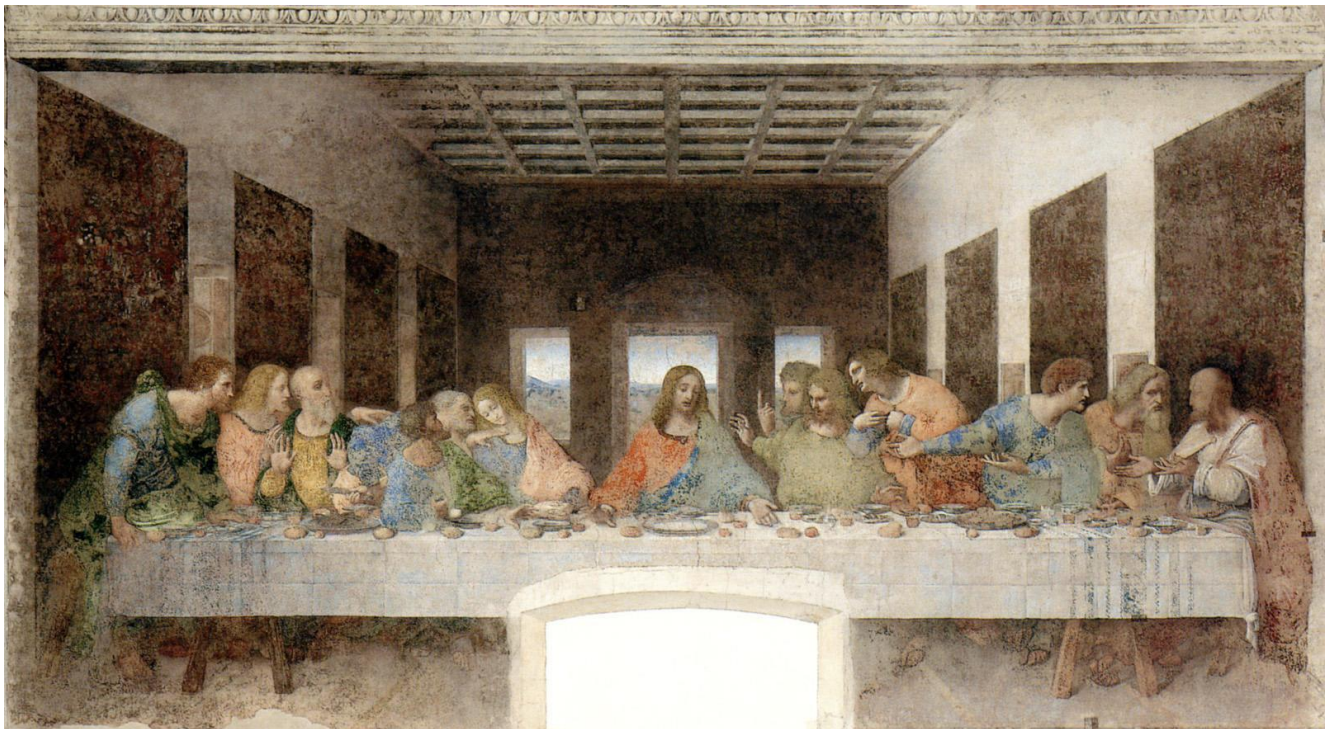


Figure 1 : Leonardo da Vinci (1452-1519): *The Last Supper - L'Ultima Cena*. Localisation : Milano, Santa Maria delle Grazie, Refettorio. Période : 1495-1498. Crédit photographique : (C) Pinin Brambilla Barcilon, Pietro C. Marini: Leonardo, *L'Ultima Cena*, Mailand: Electa, 1999. Format: 460 x 880 cm, 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.

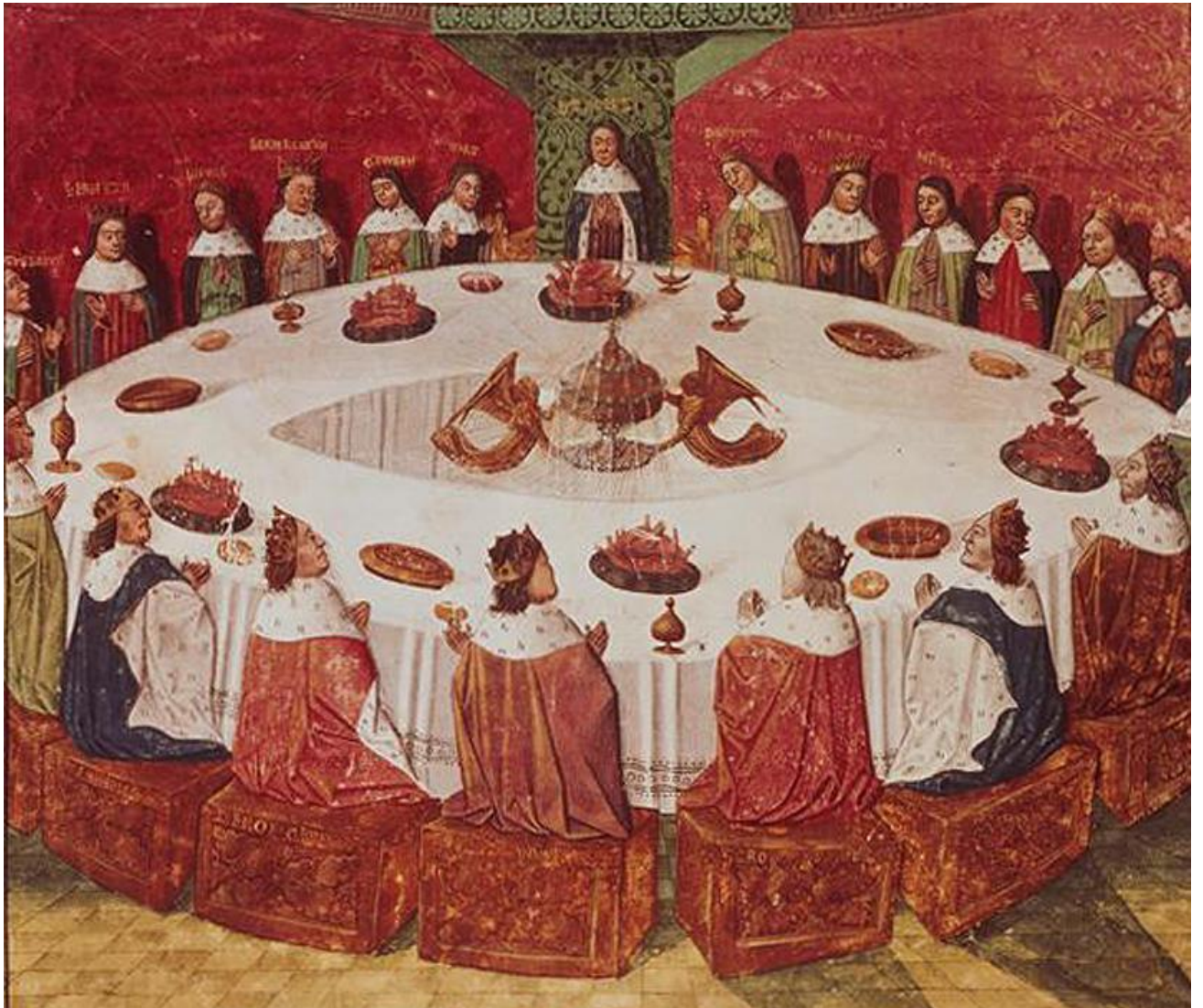


Figure 2 : Auteur Anonyme : *Les chevaliers de la Table Ronde*. Cote cliché: 01-015060, Fonds: Miniatures et enluminures, Crédit photographique : (C) RMN-Grand Palais/Agence Bulloz. Période : 13e siècle, Bas Moyen Âge (Europe occidentale), Technique/Matière : peinture sur papier, Localisation : Paris, 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'égarerent 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 démuni 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 COURSON, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991, p. 361.