

# « On est bien entre hommes » : les films comiques et la représentation des genres dans le cinéma populaire québécois

Stéfany Boisvert  
Université du Québec à Montréal

Marie Braeuner  
Université du Québec à Montréal

## Résumé

Face à l'augmentation des parts de marché du cinéma hollywoodien, de même que la popularité croissante des services de TPC qui ne contribuent que faiblement à la découvrabilité et à la popularité des cinémas dits nationaux, l'industrie cinématographique québécoise s'appuie plus que jamais sur ses grands films d'été afin de tenter de se rentabiliser. Ces films d'été peuvent s'apparenter à ce que Charlie Michael (2019) nomme des « blockbusters français », à savoir des films qui bénéficient d'un plus gros budget, priorisent la comédie et sont plus propices à attirer les foules en salles. La production de « blockbusters » d'été mène aussi fréquemment à la sérialisation, soit à la création de suites (*sequels*) pour les films québécois les plus rentables (Boisvert 2020). Bien que certain·e·s chercheur·e·s se soient intéressé·e·s au cinéma populaire québécois (Marshall 2001 ; Loiselle 2003 ; Santoro 2011 ; Czach 2012, 2016 ; Ransom 2014 ; Aird et Robert 2016), force est d'admettre que ce pan de la production filmique tend néanmoins à être boudé par la recherche, de même qu'au sein des enseignements. Peu de recherches ont été publiées dans les dix dernières années afin de mettre à jour les constats concernant les spécificités thématiques et formelles des comédies d'été produites au Québec. Afin de contribuer à une étude plus exhaustive du cinéma populaire québécois et, ce faisant, encourager l'abandon d'une approche légitimiste en études cinématographiques, nous proposerons dans cet article une analyse des tendances narratives clés du nouveau cinéma populaire québécois, en nous attardant sur les films d'été les plus populaires des quinze dernières années (*Bon Cop*, *Bad Cop 2*, *De père en flic 2*, *Les trois p'tits cochons 2*, *1991*, *Le trip à trois*, *Menteur*, etc.). Ce faisant, il s'agira de mettre à jour les constats pionniers de Marshall concernant les caractéristiques du cinéma populaire au Québec. Selon Marshall, les comédies québécoises des années 1990 s'appuyaient sur deux formes de « reconnaissance ambivalente », donnant ainsi lieu à deux grandes tendances au sein des films populaires : le récit centré sur l'exploration des identités de genre et des relations hétérosexuelles,

et celui de la rencontre avec l'Autre. Qu'en est-il de ces grandes tendances narratives aujourd'hui ?

**Mots-clés :** cinéma populaire, comédie, Québec, rapports sociaux de sexe, identité

Sur le pont d'un yacht amarré dans le port de Montréal, trois frères se prélassent, cocktails à la main, au soleil couchant. Blancs, la cinquantaine clinquante, ils se questionnent avec incrédulité et ironie sur la pansexualité du conjoint de l'un d'entre eux. Dix ans plus tôt, sur un banc dans un parc, ces trois mêmes personnages concluaient le premier film de la série sur cette phrase qui laisse peu de place à l'interprétation : « On est bien entre hommes ! » Mettre en écho les dialogues qui concluent *Les trois p'tits cochons* (réalisé par Patrick Huard en 2007) et sa suite réalisée en 2016 (par Jean-François Pouliot) permet de réfléchir à l'intégration de sujets sociaux contemporains à chaque scénario. Si l'on s'en tient aux dialogues, une réelle évolution est perceptible : le sujet de la conversation n'est plus seulement les relations hétérosexuelles mais bien la prise en compte de la diversité sexuelle. Pourtant, à partir de la mise en scène de ces deux moments, dont la similarité est probablement assumée, nous pouvons proposer une autre interprétation : finalement, c'est toujours entre hommes qu'on est le mieux, plus détendus, plus sincères, et le bien-être qui se dégage de la scène est là pour nous en convaincre. Ainsi, qu'est-ce que cela nous dit des comédies québécoises contemporaines ? Sont-elles réellement progressistes ou ne font-elles qu'en donner l'illusion ?

\*\*\*

Face à la baisse d'achalandage en salles, l'industrie cinématographique québécoise s'appuie plus que jamais sur ses grands films populaires et comiques pour se rentabiliser. Au sein du palmarès des films québécois les plus lucratifs entre 1985 et 2019, 70 % sont en effet des comédies<sup>1</sup>. Majoritairement programmées pour une sortie estivale, ces comédies populaires peuvent s'apparenter à ce que Charlie Michael nomme des « blockbusters français<sup>2</sup> », à savoir des films qui bénéficient d'un budget substantiel et de têtes d'affiche bien connues du public, incitant ainsi celui-ci à se déplacer en salle. De plus, ces comédies populaires sont souvent propices à la sérialisation à travers la création de suites (*sequels*)<sup>3</sup>.

Or, malgré leur popularité – ou peut-être précisément du fait de leur popularité –, ces films comiques ont très peu été étudiés. Leur dimension ouvertement commerciale, de même que la simplicité présumée de leurs récits, semblent en effet dissuader la plupart des chercheur-euses de les analyser avec sérieux. Pourtant, comme le souligne Bill Marshall dans son ouvrage fondateur<sup>4</sup>, le cinéma populaire, soit le pan de la production filmique qui tente « d'atteindre un public de masse plutôt que simplement cinéphile<sup>5</sup> », fournit certaines des « sources de reconnaissance » auditives et visuelles les plus claires du Québec en tant que « communauté imaginée<sup>6</sup> ».

Afin de contribuer à une étude plus exhaustive et actualisée du cinéma populaire et de mieux comprendre ce qui attire et fait rire le public en salle, cet article propose donc une analyse des comédies québécoises « millionnaires » produites de 2010 à 2022, en visant à faire émerger ses tendances narratives et discursives. Pour ce faire, nous avons analysé un corpus composé des quatorze films comiques réalisés entre 2010 et 2022 qui ont obtenu plus d'un million de dollars de recettes au box-office : *Filière 13* (Patrick Huard, 2010), *Le sens de l'humour* (Émile Gaudreault, 2011), *Starbuck* (Ken Scott, 2011), *Il était une fois les Boys* (Richard Goudreault, 2013), *1987* (Ricardo Trogi, 2014), *Votez Bougon* (Jean-François Pouliot, 2016), *Les trois p'tits cochons 2* (Jean-François Pouliot, 2016), *Bon cop, bad cop 2* (Alain DesRochers, 2017), *Le trip à trois* (Nicolas Monette, 2017), *De père en flic 2* (Émile Gaudreault, 2017), *1991* (Ricardo Trogi, 2018), *Menteur* (Émile Gaudreault, 2019), *Le guide de la famille parfaite* (Ricardo Trogi, 2021) et *23 décembre* (Myriam Bouchard, 2022)<sup>7</sup>. Nous nous sommes particulièrement intéressées à la centralité qu'occupe le genre dans ces films, souhaitant ainsi mettre en lumière ce qu'ils révèlent d'un certain imaginaire des identités et des rapports sociaux de sexe dans le Québec moderne. Expérimentent-ils une volonté de redéfinir les archétypes associés à la comédie québécoise ? Comment sont représentées les dynamiques amoureuses et familiales au sein de ces films ? Et surtout, les ressorts comiques sont-ils toujours les mêmes ?

### **Le cinéma populaire au Québec**

Les travaux en *cultural studies* et en sociologie des médias appréhendent les productions cinématographiques comme des éléments constitutifs de la culture, qui participent à la médiatisation de visions qu'une société entretient sur elle-même<sup>8</sup> et sur ses rapports sociaux. En ce sens, la culture de

masse n'est jamais un simple « reflet » du réel (si tant est qu'une telle chose soit possible); elle médiatise plutôt un certain *imaginaire*<sup>9</sup> social, à savoir un ensemble de représentations, une « création incessante et essentiellement indéterminée [...] de figures/formes/images<sup>10</sup> » à travers lesquelles une société tente de s'interpréter<sup>11</sup> et, de ce fait, de construire sa réalité même.

Comme le souligne Éric Macé en référence aux travaux d'Edgar Morin, il importe aussi de préciser que l'imaginaire propre à la culture de masse n'est pas « *l'imaginaire de tous*, mais il est *l'imaginaire connu de tous*<sup>12</sup> ». Autrement dit, puisque toute société est caractérisée par une diversité de positionnements idéologiques, aucun film – aussi populaire soit-il – ne peut faire consensus. L'attrait du cinéma populaire ne dépend donc pas de la possibilité de proposer un récit auquel l'ensemble de la population adhérerait, mais plutôt de proposer une histoire accessible, facilement compréhensible et qui s'appuie sur des référents et des archétypes familiers afin de proposer une vision communément admise de la réalité sociale. Ce faisant, à l'instar de tout autre produit de la culture de masse, le cinéma populaire se joue fréquemment des ambivalences propres à toute société; à travers certaines pratiques « syncrétiques<sup>13</sup> », la production peut autoriser différents niveaux de lecture voire une certaine ambivalence idéologique. Le même film peut ainsi être interprété par certain-es comme une confirmation d'archétypes ou de normes identitaires maintes fois représentés, alors que d'autres peuvent y voir au contraire une représentation caricaturale de nos normes sociales, une critique inoffensive de stéréotypes éculés. Pour toutes ces raisons, l'étude du cinéma populaire s'avère particulièrement instructive quant aux visions dominantes et familières propres à une collectivité, tant en ce qui concerne les dynamiques sociales et les valeurs prescrites, que les mythes qui contribuent à forger son identité et ce, même s'il n'est jamais garanti que les membres de son public y adhéreront entièrement.

Selon les études qui ont précédemment été réalisées, le cinéma populaire québécois oscillerait constamment entre le désir d'affirmation d'une identité distincte et celui d'une américanité partagée, contribuant ainsi à instaurer la culture américaine comme référence centrale<sup>14</sup>. Les cas d'intertextualité et d'allusions à la culture populaire (tant québécoise qu'états-unienne) y sont également légion et le cinéma de genre – notamment les comédies, thrillers policiers et films d'action – est largement inspiré des productions hollywoodiennes.

À l'issue d'une analyse exhaustive des comédies québécoises des années 1990, Bill Marshall constatait également que ces productions témoignent de deux formes de « reconnaissances ambivalentes » : les films comiques sont soit centrés sur une exploration emphatique des identités de genre et des relations hétérosexuelles dans le Québec moderne<sup>15</sup>, soit sur une rencontre avec l'Autre qui favorise une remise en question identitaire<sup>16</sup>. André Loiselle soulignait de même l'inscription des comédies québécoises dans la grande tradition du burlesque, à travers une tendance à mettre en scène des gags visuels centrés sur les corps<sup>17</sup>.

Plus récemment, quelques recherches ont permis d'actualiser ces constats. Il en ressort principalement que le cinéma populaire québécois continue à mobiliser les référents du cinéma de genre<sup>18</sup>, que les hommes blancs y occupent encore et toujours un rôle central<sup>19</sup> – tant devant que derrière la caméra – et que l'autodérision reste un ressort comique largement exploité<sup>20</sup>. De plus, selon Amy J. Ransom, les comédies québécoises se distinguent nettement du reste de la production cinématographique de la province par leur choix du *happy end*<sup>21</sup>.

Toutefois, il existe certaines dissensions au sein des travaux mentionnés. L'une des plus importantes nous semble être celle des référents identitaires qui servent d'assises aux récits : selon Loiselle, les films populaires québécois valorisent depuis plus de 70 ans une identité traditionnelle et autarcique, soit celle d'une nation invariablement blanche, masculine et francophone<sup>22</sup>, tandis que Robert Aird et Marc-André Robert affirment qu'ils priorisent plutôt la représentation de liens identitaires délocalisés, plus « universels » que proprement québécois, tels que la famille et le couple<sup>23</sup>.

D'autre part, si ces chercheur·euses s'entendent pour dire que le genre (*gender*) demeure une thématique phare du cinéma populaire québécois, leurs analyses en proposent des interprétations différentes. Certaines soulignent l'importance que ces films accordent à la représentation cocasse d'une masculinité québécoise faillible<sup>24</sup>, alors que d'autres y voient plutôt une revalorisation de la masculinité hétérosexuelle<sup>25</sup>. Certes, ces deux constats ne sont pas antithétiques, mais nous pensons que ce sujet n'a pas suffisamment été mis en perspective dans les études récentes pour en proposer une approche critique. De même, si plusieurs recherches ont révélé la centralité accordée aux rapports conflictuels hommes-femmes et le caractère passif des personnages féminins, voire leur marginalisation au sein des récits, aucune ne s'attarde à les mettre en question.

En approfondissant l'analyse, nous souhaitons par conséquent discerner les traits identitaires dominants des personnages centraux des comédies québécoises, avec l'objectif de mettre en exergue les éléments narratifs nourrissant les conflits relationnels et les orientations idéologiques qui traversent les récits. Ainsi, à partir de notre observation des films comiques les plus populaires de 2010 à 2022, cet article propose de compléter les travaux antérieurs sous l'angle des rapports de genre et familiaux qui y sont mis en scène.

### **Le nouveau cinéma populaire québécois**

Si notre analyse atteste d'une certaine modernisation des discours sur le genre et la sexualité, elle s'accompagne néanmoins de la revalorisation d'une perspective plutôt conservatrice et cis-hétéronormative de la société québécoise. En effet, les rapports de genre demeurent une thématique majeure des films comiques au Québec, comme Marshall l'avait déjà observé en 2001. Dans notre corpus, il se décline également à partir de récits qui mettent en scène la famille ou qui insistent sur l'importance des liens familiaux. À l'instar de ce que proposent Aird et Robert<sup>26</sup>, la famille est donc ici associée à la quête de fondements identitaires.

### **Les hommes au centre, les femmes en marge**

Le premier constat de notre analyse est une vérité de La Palisse, qu'il serait presque inutile de rappeler, si ce n'était de son impact central sur l'orientation narrative des récits : au sein des films recensés, les hommes occupent la quasi-totalité des rôles principaux et les femmes sont maintenues au second plan. En effet, les films comiques les plus populaires frappent par l'homogénéité de leurs personnages principaux, tous des hommes blancs hétérosexuels ; seuls trois films (*Le trip à trois*, *Le guide de la famille parfaite* et *23 décembre*) offrent un rôle principal à une comédienne. De plus, à l'exception de trois récits « *coming of age* » centrés sur des adolescents (*1987*, *1991*, *Il était une fois les Boys*), le reste de la production se concentre sur le récit d'hommes âgés entre la trentaine et la cinquantaine.

Ainsi, les films populaires produits depuis 2010 semblent poursuivre et même accentuer une tendance du cinéma québécois qui avait été identifiée par Marshall. En effet, si celui-ci avait bien mis l'accent sur ce lien inextricable entre identité québécoise et masculinisme dans le cinéma populaire<sup>27</sup>,

son compte rendu révélait néanmoins une plus grande diversité de personnages que celle présente dans notre corpus.

La centralité manifeste des hommes dans les films comiques de 2010 à 2022 et leur quasi-monopole à la réalisation semblent témoigner d'un recours stratégique aux thématiques jugées les plus « sûres » et, d'un point de vue structurel, aux noms plus susceptibles de faire recette, afin d'attirer un public réfractaire à se déplacer en salle. En effet, il est frappant de constater que quatre hommes occupent à eux seuls plus d'une décennie de productions et se partagent les plus grandes parts de marché du cinéma québécois : Ricardo Trogi et Émile Gaudreault ont respectivement réalisé quatre et trois films, Jean-François Pouliot en a signé deux et Patrick Huard en a réalisé un, tout en occupant un rôle principal dans *Starbuck* et *Bon cop, bad cop 2*. Cette observation confirme le rapport des Réalisatrices équitables publié en 2021, qui déplorait que dans la production cinématographique québécoise dominée par des réalisateurs, « les hommes racontent d'abord leurs propres histoires<sup>28</sup> ».

Par ailleurs, et sans égard à la diversité d'histoires racontées, les personnages principaux masculins souscrivent au stéréotype de l'homme « raté », qui pâtit initialement d'un manque de reconnaissance sociale et d'une identité masculine représentée comme défaillante ou pathétique. On constate qu'une telle « récurrence [...] du malaise identitaire masculin au grand écran<sup>29</sup> » continue de traverser la production cinématographique plus récente : les deux policiers de *Filière 13*, rendus pathétiques à cause de leurs phobies sociales (peur de parler en public pour l'un, peur des femmes pour l'autre) et condamnés à devoir accomplir un job de surveillance ennuyant ; David, l'homme irresponsable, criblé de dettes et accusé par sa copine de ne pas « avoir de vie » (*Starbuck*) ; les trois frères immatures dans *Les trois p'tits cochons 2* ; le jeune homme maladroit qui ne réussit pas à attirer le regard de la femme convoitée (1987, 1991) ; le mari ordinaire et paresseux qui laisse sa conjointe raviver seule la flamme au sein du couple (*Le trip à trois*) ; le trentenaire qui risque l'exclusion familiale à cause de sa mythomanie (*Menteur*). Ainsi, le cinéma populaire québécois mise sur le récit d'hommes agités par des crises identitaires et/ou relationnelles et dont l'intention de changement est au départ assez faible : plutôt que des sujets agissants, ces personnages principaux sont souvent des sujets réagissant à leur entourage (familial, dans de nombreux films du corpus). Mais cette crise des personnages relève d'une

prémisse, puisque comme plusieurs l'ont souligné<sup>30</sup>, les comédies québécoises se démarquent du reste de la production nationale par leur *happy end*. Une analyse approfondie du cheminement narratif de ces anti-héros permet donc de ne pas se limiter au constat, malheureusement fréquemment énoncé, que les films populaires québécois mettraient purement et simplement en scène des « perdants ». Au contraire, à travers la répétition d'arcs narratifs qui mettent en évidence leur réussite professionnelle ou relationnelle, ces récits se concentrent sur l'accession des hommes à une identité plus héroïque et à une réelle reconnaissance sociale, tentant au passage de solutionner le mythe de la « condition masculine » si souvent déploré au Québec. Cela dénote une certaine transformation des récits populaires de la province, car selon Christian Poirier, les films des années 1970-1980 avaient plutôt tendance à prioriser les femmes pour les dénouements heureux : « Notons que les personnages qui réussissent à s'épanouir sont principalement des femmes. Les hommes sont toujours absents, faibles ou inconscients<sup>31</sup>. » Initialement *losers*, ou du moins peu estimés, les personnages principaux de notre corpus se voient donc finalement réhabilités comme modèles normatifs de masculinité, à travers des scènes qui explicitent leur consécration sociale.

Par exemple, dans la scène finale de *Bon cop, bad cop 2*, les deux protagonistes se voient décerner une médaille de bravoure de la part du président des États-Unis, après avoir réussi à déjouer un complexe réseau terroriste. Les trois policiers de *Filière 13* reçoivent également la médaille du mérite pour avoir contribué à l'arrestation d'un haut placé relié au scandale des commandites. Dans *Menteur*, les deux frères réussissent à rétablir l'ordre cosmique et à sauver le Canada d'une attaque russe, après avoir été projetés dans une réalité parallèle à la suite des mensonges du cadet. Une autre réussite est celle des Boys (*Il était une fois les Boys*), cette équipe de jeunes joueurs de hockey qui parvient, dans le match final, à éliminer l'équipe rivale, nettement plus riche et mieux équipée. Le personnage principal de *Starbuck*, David (Patrick Huard), apprend pour sa part qu'il est le géniteur de plus de 500 enfants, à la suite d'une erreur de la banque de sperme où il avait fait plusieurs dons ; immature et irresponsable au début du film, David est donc célébré à la fin du récit, alors que des dizaines de ses « enfants » l'applaudissent pour son accomplissement, signifiant ainsi leur amour pour cet étrange « paternel ».

Certes, il existe des personnages de femmes dans ces films ; toutefois, de multiples procédés narratifs participent à leur marginalisation ou à leur

effacement symbolique. Étant donné que les rôles principaux sont occupés par des hommes, les femmes sont systématiquement reléguées à des rôles secondaires. Les critères de différenciation des personnages proposés par Philippe Hamon<sup>32</sup> ne laissent en effet aucun doute sur le statut subordonné de ces dernières: du point de vue de l'autonomie différentielle, elles sont rarement représentées seules, c'est-à-dire sans la présence des hommes, et leur qualification se limite à quelques traits de personnalité. Quant à la distribution différentielle des rôles, les femmes sont souvent absentes des scènes-clés. Plus encore, les récits favorisent leur discrétion et leur abnégation afin de permettre la mise en valeur de ce que les hommes accomplissent. Dans *Bon cop, bad cop 2*, Suzie, la conjointe de David (Lucie Laurier) et mère de leur enfant – dont elle a la garde – apparaît dans de très rares scènes, avec pour principal objectif de lui exprimer son admiration et son soutien. Lors d'un appel vidéo, elle écoute David avec admiration et lui rappelle son statut de « mâle alpha » en exhibant sa poitrine, comme un signe de récompense. Si Alice (Karine Vanasse), la conjointe de Marc (Louis-José Houde) dans *De père en flic 2*, est représentée comme une policière intelligente et exceptionnellement douée, sa contribution à l'enquête n'est que rarement soulignée et le récit met surtout l'accent sur l'héroïsme des deux protagonistes masculins, Marc et Jacques (Michel Côté). Comme dans les autres films de notre corpus, on semble ainsi suggérer que les femmes n'ont pas besoin de reconnaissance sociale et acceptent de s'effacer au profit des hommes qui les entourent.

La construction des dialogues contribue également à éclipser leurs fonctions narratives, puisque leur participation à la résolution des conflits est peu soulignée. Pourtant, on observe que les femmes sont souvent nécessaires au dénouement de l'intrigue, mais cela reste implicite. Dans *Menteur*, c'est Chloé (Catherine Chabot) qui fait comprendre à Simon (Louis-José Houde) qu'ils sont dans une réalité parallèle, ce qui permet à ce dernier de sauver l'humanité en réparant ses torts avec l'aide de son frère (Antoine Bertrand). Le dénouement du film célèbre l'héroïsme des deux hommes et surtout la maturité nouvellement acquise de Simon, sans rappeler la contribution décisive de Chloé. Pour *De père en flic* (Émile Gaudreault, 2009) et *De père en flic 2*, ce sont également des femmes qui enjoignent les hommes à suivre des thérapies, ce qui mène incidemment à la réussite des opérations policières, alors que leur initiative avait été copieusement moquée au préalable. Dans *Le sens de l'humour*, la sœur (Éveline Gélinas) et la conjointe (Sonia Vachon) des

deux personnages principaux réussissent à les retrouver après leur kidnapping, ce qui permet à l'un d'eux, Luc (Louis-José Houde), de mettre fin à l'impunité du tueur en série. MC, le personnage interprété par Mariana Mazza dans *Bon cop, bad cop 2*, est une spécialiste en informatique – la meilleure du pays selon Martin (Colm Feore) – qui joue un rôle décisif dans le démantèlement du réseau terroriste, mais son expertise déterminante est invisibilisée au profit de commentaires comiques sur son attitude excentrique.

### **Femmes indisciplinées**

En plus de cette double marginalisation, narrative et dialogique, soulignons que la représentation des personnages féminins reproduit des stéréotypes fortement genrés. Dans *Le sens de l'humour*, les deux femmes actives d'un point de vue scénaristique sont plutôt dysfonctionnelles : Manon, la femme de Marco (Benoît Brière), est dépressive et Julie, la sœur de Luc, sort de désintoxication, ce qui lui vaut de répéter inlassablement qu'elle a « été ben loin dans l'émotion » lors de sa thérapie. Cet emploi d'un langage psycho-pop rappelle les dialogues de Chloé dans *Menteur*, elle-même très connectée à ses émotions après avoir suivi une thérapie. Le ressort comique de ces deux personnages féminins provient donc de la verbalisation à outrance de leur vie émotive, et contraste fortement avec le mutisme émotionnel de leurs comparses masculins. Ces comédies reproduisent ainsi une vision binaire et normative éculée – femmes émotives et hommes stoïques –, tout en valorisant la tempérance de ces derniers. On notera aussi que plusieurs films incluent une courte scène dans laquelle une femme exprime verbalement ses émotions en adoptant un débit très rapide – voir Virginie (Anne-Elizabeth Bossé) dans *Menteur*; MC dans *Bon cop, bad cop 2*; Julie dans *Le sens de l'humour*. Si la verbomotricité est une caractéristique non genrée en soi (comme l'atteste la popularité de Louis-José Houde), chez les personnages féminins de notre corpus elle sert pourtant à mettre l'accent sur la dimension irrationnelle, c'est-à-dire émotive plutôt qu'intellectuelle, d'un tel trait de caractère.

D'autres stéréotypes sont abondamment utilisés, tels que celui de la femme sexy et séductrice, dont les vêtements et les attributs physiques servent de principaux éléments de caractérisation – Mylène (Anik Jean) dans *Filière 13*; Suzie dans *Bon cop, bad cop 2*; Stéphanie (Anne Dorval) dans *Le sens de l'humour*; Dominique (Sophie Prigent) dans *Les trois p'tits cochons 2*; Sara (Alyssa Labelle) dans *1987* –, celui de la femme « castratrice »

dont la principale fonction est de formuler des reproches à l'un des hommes – Marie-Claude (Élizabeth Locas) dans *Filière 13*; Geneviève (Diane Lavallée) dans *De père en flic 2*; Claudette<sup>33</sup> (Sandrine Bisson) dans *1987* et *1991* –, ou encore celui de la femme de pouvoir dans la sphère professionnelle, laquelle est acerbe et rigide en plus de n'avoir aucune vie personnelle – Corine (Karine Gonthier-Hyndman) dans *Le trip à trois*; France (Geneviève Schmidt) dans *Menteur*.

Nous avons également constaté de nombreuses utilisations du stéréotype de la femme indisciplinée (*unruly woman*) dans les comédies visionnées. En tant qu'archétype récurrent, la femme indisciplinée ou grotesque renvoie toujours à la notion d'excès<sup>34</sup> et à l'idée de transgression de normes<sup>35</sup>. La figure de la femme indisciplinée peut prendre diverses formes et se manifeste « whenever women, especially women's bodies, are considered excessive—too fat, too mouthy, too old, too dirty, too pregnant, too sexual (or not sexual enough) for the norms of conventional gender representation<sup>36</sup> ». Ainsi, dans *Le trip à trois*, deux femmes proches d'Estelle (Mélicha Désormeaux-Poulin) personnalisent ce modèle. Émilie (Anne-Élizabeth Bossé) est représentée comme une femme excessive qui refuse de se conformer aux normes de la maternité. Nouvelle mère, elle affiche un désintérêt flagrant pour son enfant, qu'elle appelle « ça » ou « jambon », en attendant de lui trouver un prénom. Elle est régulièrement montrée en train de boire et de fumer en allaitant, ce qui lui est d'ailleurs reproché par Estelle, et elle parle ouvertement de sa sexualité. Le ressort comique d'un tel personnage se traduit dans son opposition aux normes supposément féminines de la pudeur, du soin et de la bienséance. Son mari dit d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il a peur d'elle, ce qui permet d'accentuer le ressort comique du contre-stéréotype de genre. De même, la sœur aînée d'Estelle, Marie-Josée (Bénédicte Décary), est représentée comme une femme non fiable en raison de ses multiples partenaires sexuels et de son statut de célibataire. Estelle la décrit ainsi à sa fille: « Lili, tu peux pas écouter matante Marie-Jo, elle a pas d'allure! Elle a pas de job, pas de chum, pas d'enfant, elle donne des bisous à plein de messieurs! » Et Lili de lui répondre: « Comme une prostituée?! » Marie-Josée est témoin de l'échange, en compagnie de plusieurs autres personnes qui s'étaient réunies pour une fête-surprise, ce qui produit l'effet comique tout en créant une situation humiliante tant pour elle que pour Estelle, dont le jugement envers sa sœur est révélé au grand jour.

Dans *Menteur*, le personnage secondaire de France, la patronne de Simon, endosse un double stéréotype : celui de la femme de pouvoir et de la femme indisciplinée. Lorsque le film bascule dans une réalité parallèle, France devient plus présente à l'écran ; de patronne autoritaire et glaciale, elle se transforme en femme dévergondée qui multiplie les excès et n'a plus aucun contrôle sur son corps. Ivrogne infatigable, France se saoule au bureau, harcèle sexuellement son employé, se promène en soutien-gorge et suggère à un Simon scandalisé de « chier » dans le sac-cadeau de leur client. Puisque la majorité du film se déroule dans cette réalité parallèle, le récit peut ainsi miser à loisir sur ce stéréotype. D'autre part, bien que le film ne développe pas un discours explicitement grossophobe, on peut s'interroger sur l'attribution de ce rôle à une actrice de plus forte taille, dans la mesure où cela représente un trait récurrent du modèle de la *unruly woman*. En effet, ce qui est qualifié dans notre culture d'excès de poids contribue fréquemment à la construction de la figure de la femme indisciplinée qui, par son statut liminaire, vient menacer l'ordre de genre<sup>37</sup>.

Nous pourrions également nommer MC dans *Bon cop, bad cop 2* dont l'hyperactivité et le manque de réserve sont tournés en dérision. Après avoir réussi à infiltrer des caméras de surveillance, elle simule une violente pénétration sur son ordinateur en criant « C'est qui le boss ? », sous le regard circonspect puis moqueur des deux personnages principaux, visiblement décontenancés par l'expression d'une telle « virilité » chez une femme. Dans *De père en flic 2*, c'est le personnage de Carole (Sylvie Potvin), une quinquagénaire en couple avec un homme beaucoup plus jeune qu'elle, qui incarne cette caractéristique à travers une libido exacerbée qui l'empêche de retenir ses élans sexuels en public. Le film *Votez Bougon* exploite également cet archétype de la femme indisciplinée avec le personnage de Rita Bougon (Louison Danis), une femme de la classe populaire à l'hygiène douteuse qui fume et boit continuellement, mais aussi avec Dolorès Bougon (Hélène Bourgeois-Leclerc) dont le seul trait de caractère semble être son intense activité sexuelle, ce qui donne lieu à de nombreuses répétitions de la même scène dans laquelle elle perd ses « boules chinoises » à la vue de tous-tes.

Sans nier la dimension comique de ces personnages, il importe de souligner que la figure de la *unruly woman* est profondément ambivalente. Par ses excès et son refus de se conformer aux normes de la féminité, la femme indisciplinée recèle, selon Kathleen K. Rowe, une dimension contestataire et

féministe: « The disruptive power of these women—carnavalesque and carnivalized—contains much potential for feminist appropriation<sup>38</sup>. » En effet, ces femmes représentent des figures subversives, une opposition jouissive aux normes sociales. Souvent associées aux moments les plus drôles des films, ces personnages sont attachants et peuvent être grandement appréciés du public. Toutefois, dans un même élan, cet archétype déploie une dimension sexiste voire misogyne<sup>39</sup> qui ne peut être oblitérée. En représentant une féminité hors norme et hors de contrôle, tous ces personnages féminins agissent en effet comme modèle repoussoir pour les personnages principaux, un exemple de « ce qu'il ne faut pas faire » si on souhaite avoir une vie heureuse et épanouie. En ce sens, ces personnages incarnent une mise en garde (*cautionary tale*) qui oscille continuellement entre la stratégie du « rire de » et du « rire avec » le personnage. Le fait que toutes ces femmes soient confinées aux rôles secondaires le confirme: cela permet d'en exploiter le potentiel comique, tout en les éclip-sant en fin de récit afin de se concentrer sur des modèles de genre plus consensuels. Ainsi, dans *Le trip à trois*, malgré l'attrait temporaire d'Estelle pour une vie sexuelle inédite, celle-ci ne suit pas l'exemple d'Émilie ou de Marie-Josée, mais persévère finalement dans une sexualité monogame, qui semble s'épanouir uniquement dans le cadre des liens du mariage. Quant à la résolution heureuse du film *Menteur*, elle suggère le début d'une grande histoire d'amour entre Simon et Chloé, une femme bien plus contenue que l'exubérante France.

Selon nous, même s'ils ne sont pas centraux dans les récits, les personnages secondaires des femmes indisciplinées endossent une fonction narrative centrale, contrairement à ce qu'en dit Loïse, qui occulte leur importance sous prétexte de leur marginalisation narrative<sup>40</sup>. En effet, la finale de tous ces films atteste de l'idéologie conservatrice qui sous-tend l'importante représentation de personnages de femmes indisciplinées: en permettant au public de jouir temporairement d'une subversion carnavalesque des normes sociales<sup>41</sup>, les récits peuvent ensuite proposer un retour à la « normale », un *happy end* du refoulement qui consacre un modèle de féminité plus normatif.

### **L'homophobie latente des récits comiques**

Un autre constat, déroutant par sa persistance dans le temps, est la présence d'anecdotes visant à rire de l'homosexualité, ou plus largement des identités et sexualités queer. À l'instar de la double fonction révélée précédemment (rire avec/rire de), les blagues sur l'homosexualité traduisent la même

ambivalence que les figures de femmes indisciplinées, entre le rire destiné à se moquer de la « différence » sexuelle des personnages et celui provoqué par l'homophobie du personnage qui parle. Ainsi, dans *Filière 13*, l'entrée par effraction de Jean-François (Guillaume Lemay-Thivierge) dans l'appartement qu'il doit surveiller mène à une scène particulièrement grotesque qui mise sur le stéréotype éculé de l'homosexuel efféminé. Surpris par le petit-fils de la résidente, Jean-François enroule rapidement une serviette sur sa tête, met des gants de vaisselle et prétend être l'homme de ménage. Il parle d'une voix nasillarde et haut perchée, se contorsionne et bouge ses mains de façon très maniérée. Dans la scène suivante, son épouse arrive sur les lieux et s'exclame, révoltée, que son mari joue « à la tapette ». De plus, l'un des deux personnages principaux, Thomas (Claude Legault), estime que leur tâche de surveillance est une « job de fif ». Dans *Le sens de l'humour*, le cliché de l'homme maniéré est aussi exploité par Marco, fier de présenter son nouveau personnage de « mime gay » à Luc. Si les gestes caricaturaux de Marco peuvent être perçus comme drôles, c'est aussi l'air consterné de Luc, lequel juge le caractère homophobe de son interprétation, qui crée l'effet comique. Dans *Les trois p'tits cochons 2*, Rémi (Paul Doucet) est homosexuel et se définit plus tard comme pansexuel ; si le film n'a pas recours à des gags ouvertement homophobes, on y retrouve néanmoins quelques blagues stéréotypées, de même qu'une longue scène durant laquelle les frères rient des gens qui s'identifient comme « pansexuels<sup>42</sup> ».

D'autre part, il est intéressant de constater qu'à compter de 2017, les blagues sur les femmes queer s'accroissent dans les films de notre corpus, en même temps que celles sur les hommes gays diminuent. Ainsi, dans *De père en flic 2*, l'un des couples inscrits au « boot camp » relationnel est composé de deux femmes, ce qui génère quelques blagues sur la non-conformité de leur relation amoureuse. Encore une fois, les blagues visent à rire non pas de l'homosexualité en tant que telle, mais plutôt de l'homophobie du personnage de Jacques : alors qu'il prétend être un thérapeute certifié, il demande candidement aux deux femmes laquelle fait « l'homme dans le couple », dévoilant ainsi son caractère rétrograde. Néanmoins, la construction de ces scènes conserve une certaine ambivalence qui amène les spectateurs-trices à rire avec les/des personnages, particulièrement parce que l'expression de genre des deux conjointes (l'une plus « masculine » et brusque, l'autre plus douce et « féminine ») peut être interprétée par certain-es membres du public

comme entérinant le stéréotype qui est dénoncé. Dans *Menteur*, la conjointe de Phil (Antoine Bertrand) lui avoue sur un air repentant qu'elle a entretenu une relation adultère avec une collègue de travail, mais que ce n'était que du « cul ». Devant l'air ahuri de son mari et l'accumulation des confidences de Virginie (elle avoue également avoir joué tout leur argent, s'être impliquée dans un réseau illégal de combat de chiens, etc.), le public est amené à rire de la situation et, ce faisant, à considérer que sa relation homosexuelle est une « bêtise » semblable aux autres qu'elle énumère. *Le trip à trois*, quant à lui, exploite plusieurs fois la vision stéréotypée du lesbianisme comme étant une sexualité d'abord destinée au fantasme des hommes. Lorsqu'Estelle et Simon (Martin Matte) discutent pour la première fois du projet d'avoir un trip à trois, ce dernier lui demande : « Coudonc, es-tu lesbienne pis je le sais pas ? Je t'avertis, si tu me dis là, là, que t'es lesbienne... ça va m'exciter, je pense. »

Finalement, dans *23 décembre* – seul film de notre corpus réalisé par une femme, on le rappelle –, l'enjeu dramaturgique de Chloé (Bianca Gervais) se cristallise autour de la garde partagée de sa chienne avec son ex-compagne (Christine Beaulieu). Si nous saluons le fait que l'orientation sexuelle ne soit pas la source du conflit pour le personnage (ce qui est encore trop rare dans les productions populaires), nous pouvons néanmoins nous demander dans quelle mesure la dimension comique de cet arc narratif relève uniquement de cette dispute autour de la garde d'un chien.

Comme en témoignent ces exemples, les comédies populaires produites depuis 2010 exploitent encore les blagues se référant à l'homosexualité ; la dimension comique se situe alors dans cette posture de non-conformité à l'identité sexuelle et aux expressions de genre présentées comme dominantes au sein des récits. Encore une fois, cela rejoint les propos de Marshall, qui avait mis en lumière l'importante distinction qui s'opère dans de nombreux films québécois entre hétérosexualité et homosexualité, afin de confirmer une identité nationale plus homogène. Cette centralité de la sexualité dans la définition de l'identité nationale expliquerait les représentations homophobes perceptibles dans certains films populaires, le plus flagrant étant probablement *J'en suis* (Claude Fournier, 1997), dont Marshall propose une critique cinglante. À la même époque, André Loiselle soulignait également « the enduring sexism of popular Quebec cinema<sup>43</sup> », qui s'illustre par une tendance à l'objectification des femmes, certes, mais peut aussi se manifester par certaines représentations ou propos homophobes.

Pourtant, sans contester unilatéralement ces constats, nous reconnaissons une certaine évolution dans les films ici analysés: s'il y a une permanence de blagues concernant l'homosexualité, elles apparaissent beaucoup plus nuancées et ambivalentes que celles des films plus anciens (hormis *Filière 13* dont la caricature est pour le moins grossière). De même, si l'objectification féminine n'a pas entièrement disparu, elle s'est atténuée et s'accompagne d'une valorisation plus explicite de femmes intelligentes et dotées d'agentivité, bien que marginalisées par la narration. Dans ces circonstances, nous ne reconduisons pas l'argument de Marshall selon lequel les films québécois témoigneraient, via leur vision de l'homosexualité, d'une véritable *anxiété sexuelle*<sup>44</sup>. Signe peut-être d'une prudente évolution des récits, les films que nous avons analysés semblent plutôt témoigner d'une volonté de représenter une communauté québécoise un peu plus inclusive, mais qui reste hiérarchisée. À travers cette mise à l'avant-plan de héros blancs et hétérosexuels qui persiste, les films véhiculent ainsi une vision de la société québécoise traditionnelle, un peu plus diversifiée mais dont les fondements demeurent peu contestés.

### **La famille: l'arène principale**

Dans une écrasante majorité (douze films sur quatorze), la famille est l'arène dramaturgique des comédies analysées. Sans qu'elle en soit forcément le sujet principal comme dans *Le guide de la famille parfaite*, les récits s'articulent autour des liens entre ses membres qui font face à différentes épreuves et conflits (*Il était une fois les Boys*, 1987, 1991, *Le trip à trois*, 23 décembre). Ces derniers peuvent avoir lieu entre plusieurs membres de la famille (*Menteur*, *Les trois p'tits cochons 2*) ou à l'extérieur du cercle familial (*Votez Bougon*), qui agit soit comme espace refuge (le frère dans *Le trip à trois*), soit comme un antagoniste au personnage principal (le père et le frère dans *Starbuck*), ou alors les deux (*Menteur*). Dans *Bon cop, bad cop 2*, bien que l'histoire repose principalement sur une enquête policière, la famille des deux policiers occupe néanmoins une fonction narrative majeure; ce sont leurs proches (conjointe et enfant respectif) qui permettent aux deux héros d'agir et de comprendre des choses sur eux-mêmes. Les difficultés familiales rencontrées par les jeunes personnages d'*Il était une fois les Boys* leur permettent également de souder leurs liens d'amitié et de renforcer leur équipe de hockey à travers un soutien mutuel.

Ces liens familiaux sont souvent comparables à des liens d'amitié et apparaissent comme les seuls liens significatifs du personnage principal: il y a ceux qui rassurent (la fratrie dans *Menteur* et *Les trois p'tits cochons 2*) et ceux qui limitent (1987), voire ceux qui oppressent le personnage (*Starbuck*, *Le sens de l'humour*, *De père en flic 2*). De plus, nous avons constaté, à l'instar de nombreuses autres études<sup>45</sup>, que très peu de personnages féminins existent en dehors de leurs interactions avec les personnages masculins, et quand c'est le cas, les relations entre elles sont contingentes du statut familial des hommes: pensons au groupe de belles-sœurs dans *Le trip à trois* ou au duo de femmes dans *Le sens de l'humour*, reliées par le lien professionnel qui unit leur frère et mari.

L'exploration de la relation père-fils contribue également à ancrer la plupart des films comiques populaires dans la thématique familiale. En effet, la récurrence du conflit père-fils au sein de notre corpus (*Starbuck*, *Le sens de l'humour*, 1987, *De père en flic 2*, *Bon cop, bad cop 2*, *Menteur*) atteste de la pérennité de l'analyse de Lori Saint-Martin, qui avait souligné cette centralité de la filiation masculine dans le cinéma québécois: « En somme, être père, dans le cinéma québécois, c'est avoir des fils; vivre un rapport significatif avec son père, c'est être homme<sup>46</sup>. » Un tel constat est également partagé par Bill Marshall, qui avait lui aussi souligné la prédilection du cinéma québécois pour l'exploration des relations père-fils<sup>47</sup>. Or, soulignons que les propos de Saint-Martin et de Marshall concernent principalement des films dramatiques; il importe dès lors de révéler la place centrale de cette thématique dans les films comiques qui, pourtant, se distinguent du reste de la production sous plusieurs autres aspects.

Plusieurs films abordent aussi plus ou moins directement la quête de la masculinité<sup>48</sup> à travers la mise en scène du conflit entre des fils dont l'identité est jugée défaillante – des hommes incapables d'« habiter [leurs] testicules », comme dit Jacques à son fils dans *De père en flic*, ou alors immatures et irresponsables – face à des pères représentant une masculinité affirmée (c'est-à-dire active et autoritaire). Cependant, nous observons une évolution de la figure paternelle; en effet, les pères dans *Starbuck*, 1987 et *De père en flic 2* sont certes durs, mais d'une dureté qui se voit légitimée à la fin du film, contrairement aux représentations de pères « toujours mauvais » des années 2000 qu'avait décrites Saint-Martin<sup>49</sup>. Notons également dans notre corpus la présence salutaire d'un duo père-fille (Émilie Bierre et Louis Morissette dans

*Le guide de la famille parfaite*) qui, en plus de mettre en question frontalement la parentalité, offre des séquences de complicité encore trop rares dans les comédies populaires. Il y a donc une certaine forme de progrès dans les représentations masculines et familiales; toutefois, nous constatons que de manière concomitante, plusieurs de ces films invisibilisent la figure maternelle. On peut alors se demander si cette absence est précisément ce qui rend possible la réconciliation et si l'autorité paternelle s'explique par la justification d'un cadre éducatif et aimant pour des enfants orphelins de mère.

### **Pour devenir un homme, faut-il tuer la mère ?**

Dans toutes les comédies recensées, la structure traditionnelle de la famille est représentée, mais la figure de la mère décédée revient dans des proportions qui suscitent des interrogations (*Starbuck*, *Le sens de l'humour*, *Les trois p'tits cochons 2*), à l'inverse des films des années 2000 où la diégèse s'organisait davantage autour du père mourant ou mort<sup>50</sup>. Sans qu'il soit explicitement mentionné que la mère est décédée, elle est invisibilisée dans d'autres productions (*De père en flic 2*, *Bon cop, bad cop 2*). Dans un contexte où les statistiques attestent d'une espérance de vie supérieure pour les femmes, on se demande pourquoi, dans quatre films sur treize, la mère est décédée. Il semble y avoir une nécessité narrative dans ces comédies de faire disparaître la mère afin de permettre l'exploration et la résolution du conflit père-fils, d'où découlerait la possibilité de devenir un homme. En ce sens, nos constats corroborent ceux de Saint-Martin qui affirmait que « pour parler du père, tout se passe comme s'il fallait éliminer la mère<sup>51</sup> ». Dans *Starbuck*, le personnage d'Antoine Bertrand (l'ami de David) élève seul ses quatre enfants; aucune mention n'est faite de la mère. Certes, ce personnage secondaire est intéressant et relativement nouveau, car en plus d'exercer la profession d'avocat, il est un bon père, tendre et impliqué, qui assure le rôle traditionnellement dévolu aux mères. À la question formulée par Saint-Martin qui se demandait si « la mort du père traditionnel annonce la venue du père nouveau<sup>52</sup> », nous pourrions donc répondre que le père « nouveau » n'est rendu possible qu'à travers la disparition de la mère. En effet, les films ne mettent plus en scène des figures de pères défailants, mais plutôt celles de fils qui se cherchent; le père, malgré ses défauts et son conservatisme, est d'abord détesté puis finalement érigé en modèle. Par exemple, la fin du film *Starbuck* signe la réconciliation de David avec son père, qui lui remet en argent sa part du commerce familial, lui permettant ainsi de

régler ses dettes. Le père autoritaire et peu loquace se révèle un homme bienveillant, capable d'évoluer pour le bien de ses enfants.

Finalement, dans la continuité des films populaires précédents, le modèle hégémonique de la famille blanche est réitéré, exception faite des films *Votez Bougon* et *23 décembre*. Il y a très peu de diversité ethnoraciale visible, y compris dans les rôles de conjoint-es ou même, plus largement, parmi les personnages qui gravitent autour de la cellule familiale<sup>53</sup>. De plus, si quatre films incluent des personnages non hétérosexuels (*23 décembre*, *Les trois p'tits cochons 2*, *De père en flic 2*, *Le trip à trois*), seul Rémi dans *Les trois p'tits cochons 2* est un membre de la famille, donc un personnage principal.

La famille agit ainsi dans ces films comme seul espace possible d'émancipation, au détriment d'une sphère professionnelle qui serait plus conservatrice. Certes, la famille peut parfois être symbolique en s'appuyant sur une fraternité construite (*Il était une fois les Boys*). Néanmoins, dans la vaste majorité des cas, la famille est encore appréhendée au sens génétique du terme (*Starbuck*, *Le sens de l'humour*, 1987 et 1991, *Les trois p'tits cochons 2*, *Votez Bougon*, *De père en flic 2*, *Bon cop, bad cop 2*, *Le trip à trois*, *Menteur*, *23 décembre*, *Le guide de la famille parfaite*). L'exemple le plus parlant est probablement le film *Starbuck*, dans lequel David doit s'assumer comme « père-déjà-père » afin de prouver, tant aux autres qu'à lui-même, qu'il pourra s'assumer en tant que « père-à-venir ». Pour ce faire, il décide d'être présent pour les enfants qu'il a « conçus » bien malgré lui, en essayant de les aider dans leurs difficultés respectives. Enfin, dans les dernières minutes du film, David décide d'affirmer de façon très autoritaire son statut de père. Il mentionne alors « j'ai décidé que je serais le père de cet enfant » en dépit de ce que sa conjointe, qui vient juste d'accoucher, pourrait en penser. Il n'en fallait visiblement pas plus pour qu'on célèbre ce long métrage qui « redore l'image de l'homme québécois<sup>54</sup> ».

En somme, le lien familial semble garantir une fin heureuse dans ces films, suggérant qu'on ne rompt jamais vraiment avec sa famille, mais aussi que le retranchement dans la cellule familiale est peut-être la seule voie d'accomplissement relationnel et identitaire face à la fin des grands projets politiques et à l'effritement des liens sociaux. Ce faisant, en plus de s'appuyer largement sur diverses formes d'homosocialité, les films populaires québécois valorisent la cellule familiale en tant que force « centripète<sup>55</sup> » assurant le maintien d'une identité culturelle heureuse et accomplie.

## Conclusion

Comme l'expliquait Loïselle, les films populaires s'avèrent d'excellents révélateurs de notre imaginaire social: «They must offer a valid indication of how Francophone Canadians like to see themselves portrayed on screen<sup>56</sup>.» Plus encore – et notre analyse va dans ce sens –, au-delà de leur apparente vacuité et facilité de lecture, ces films affichent de profondes ambivalences qui attestent des conflits de valeurs qui animent la société: «Popular Quebec cinema is at once non-political and subversive, carnivalesque and conservative, progressive and sexist, liberating and alienating<sup>57</sup>.»

Notre analyse des comédies «millionnaires» produites au Québec de 2010 à 2022 nous a permis de mettre en lumière plusieurs tendances narratives éminemment significatives. La centralité des hommes et des conflits de genre au sein de ces histoires atteste de la pérennité de certains constats formulés il y a déjà plus de vingt ans par d'autres chercheur·euses. En effet, la valorisation de l'homosocialité, évidente dès l'affiche de ces films, continue à marquer la quasi-totalité des œuvres visionnées.

De manière connexe, les films populaires québécois affichent un intérêt encore plus évident pour la famille, suggérant ainsi un besoin (ou désir?) de renforcer des valeurs traditionnelles rassurantes, dans un contexte social où le modèle familial hégémonique est pourtant remis en question, entre autres par les réflexions féministes<sup>58</sup>. Le pouvoir centripète de la cellule familiale a d'ailleurs un effet manifeste sur l'homogénéisation ethnoraciale des films. En effet, alors que Marshall notait, au tournant des années 2000, que la rencontre de l'Autre était un élément narratif important du cinéma populaire québécois<sup>59</sup>, ce constat apparaît beaucoup moins approprié pour les films de notre corpus. Cela est d'autant plus important à souligner que selon Charlie Michael, le cinéma français a au contraire grandement investi cette thématique depuis 2010, plusieurs comédies hexagonales abordant en effet la question des différences ethnoreligieuses<sup>60</sup>. Cette marginalisation de l'Autre dans les comédies populaires québécoises porte donc à réflexion et pourrait être investiguée davantage dans de futurs articles. Dans un contexte caractérisé par une augmentation des flux migratoires et des discussions publiques sur la diversité culturelle, comment expliquer une telle absence des rencontres interculturelles? L'hypothèse du cinéma populaire québécois agissant en tant que valeur refuge mériterait certainement d'être explorée.

\*\*\*

En 2023, au petit écran cette fois-ci, était diffusée l'ultime saison de la série *Les mecs*, réalisée également par Trogi. Durant la dernière scène (épisode 10), les quatre protagonistes masculins sont ainsi représentés à travers une mise en scène aux accents pour le moins familiers. Dans un parc à Montréal, les quatre « mecs » sont assis sur des bancs, en face des poussettes de leurs petits-enfants :

**Christian :** Moi, je l'ai toujours dit : le problème majeur entre les gars pis les filles, c'est que les filles communiquent trop.

**Martin :** Les femmes utiliseraient en moyenne 20 000 mots par jour. Nous autres, 7 000.

**Simon :** Boh... c'est peut-être parce qu'on a juste moins de vocabulaire.

**Étienne :** Peut-être. En tout cas ! Moi, autant j'aime ma blonde, autant je trouve que quand on est juste entre nous autres, on n'a pas besoin de se parler pour se comprendre.

### Notices biographiques

**Stéfany Boisvert** est professeure à l'École des médias de l'UQAM. Membre du Réseau québécois en études féministes (RéQEF) et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ), elle est également co-directrice du LaboPop (Laboratoire sur la culture de grande consommation et la culture médiatique au Québec). Ses recherches actuelles portent sur les services de vidéo sur demande, les nouvelles formes de création médiatique, les séries télévisées, de même que la représentation de la diversité dans les médias. Entre autres projets, elle réalise actuellement une recherche portant sur la « diversification des contenus pour écrans au Québec » (subvention FRQ). Elle a publié dans des revues telles que *Télévision*, *SERIES*, *Genre en séries*, *Critical Studies in Television* et *Convergence*.

En plus de ses activités de cinéaste, **Marie Braeuner** poursuit un doctorat en recherche-crédation et études féministes en communication à l'UQAM, sur la fonction du cinéma dans le contexte de la crise climatique. Elle a contribué à plusieurs recherches significatives en études médiatiques, comme celle menée par Anna Lupien et les Réalisatrices Équitables : *Qui filme qui ? Vers des représentations équilibrées devant et derrière la caméra* (2021).

## Notes

1. Observatoire de la culture et des communications du Québec, *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante* (Québec: Institut de la statistique du Québec, 2020), 52.
2. Charlie Michael, *French Blockbusters: Cultural Politics of a Transnational Cinema* (Édimbourg: Edinburgh University Press, 2019).
3. Stéfany Boisvert, « Les hommes du box-office québécois : la construction sérielle du genre dans les *sequels Nitro Rush* et *Les trois p'tits cochons 2* », *Nouvelles études francophones* 35.1 (2020): 101-116.
4. Bill Marshall, *Quebec National Cinema* (Montréal, Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001).
5. Marshall, *Quebec National Cinema*, 172. Nous traduisons.
6. Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York: Verso, 2006 [1983]).
7. La sélection a été réalisée en se référant aux données fournies par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec dans ses rapports annuels sur l'industrie cinématographique. À noter que le film *Paul à Québec* (François Bouvier, 2015) a initialement été inclus dans notre corpus, étant catégorisé comme « comédie/drame ». Or, nous l'avons exclu après visionnement puisque sa tonalité dramatique nous a empêché de le comparer efficacement aux autres productions. Soulignons néanmoins que nous avons décelé dans ce film plusieurs thématiques similaires à celles qui seront exposées dans le présent article, telles que la centralité des hommes et des relations père-fils, la mère absente et l'effacement symbolique de plusieurs femmes, ainsi que l'utilisation de blagues homophobes à titre de ressort comique.
8. Graeme Turner, *Film as Social Practice IV* (Londres, New York: Routledge, 2006), 4.
9. Éric Macé, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias* (Paris: Éditions Amsterdam, 2006).
10. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société* (Paris: Éditions du Seuil, 1975), 8.
11. Turner, *Film as Social Practice*, 4.
12. Éric Macé, « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin », *Hermès* n° 31 (2001): 237.
13. Macé, « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse ».
14. Marshall, *Quebec National Cinema*, 172.
15. Marshall, *Quebec National Cinema*, 190.
16. Marshall, *Quebec National Cinema*, 192.
17. André Loiselle, « Subtly Subversive or Simply Stupid: Notes on Popular Quebec Cinema », *Post Script* 18,2 (hiver-printemps 1999): 76.
18. Miléna Santoro, « Policing Genre Films, or, How American Are Quebec "Polars" ? », *The French Review* 84.6 (mai 2011): 1232-1244; André Loiselle, « Popular Quebec Cinema and the Appeal of Folk Homogeneity », dans *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*, sous la direction de Janine Marchessault et Will Straw (Londres: Oxford University Press, 2019), 367-389.
19. Liz Czach, « *Bon Cop, Bad Cop*: A Tale of Two Star Systems », dans *Celebrity Cultures in Canada*, sous la direction de Katja Lee et Lorraine York (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016), 131-146; Loiselle, « Popular Quebec Cinema ».

20. Robert Aird et Marc-André Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois: 1952-2014* (Québec: Septentrion, 2016).
21. Amy J. Ransom, «Men in Pain: Home, Nostalgia, and Masculinity in Twenty-First Century Quebec Film», dans *Cinema of Pain: On Quebec's Nostalgic Screen*, sous la direction de Liz Czach et André Loiselle (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2020), 138.
22. Loiselle, «Popular Quebec Cinema».
23. Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*, 10.
24. Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*; Loiselle, «Popular Quebec Cinema».
25. Czach, «*Bon cop, bad cop*»; Boisvert, «Les hommes du box-office québécois».
26. Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*.
27. Marshall, *Quebec National Cinema*, 205.
28. Anna Lupien, Anouk Bélanger et Francine Descarries, en collaboration avec Réalisatrices équitables, *Qui filme qui? Vers des représentations équilibrées devant et derrière la caméra* (Montréal: Réalisatrices Équitables, Réseau québécois en études féministes, Service aux collectivités de l'UQAM, 2021), 71.
29. Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*, 215.
30. Loiselle, «Subtly Subversive or Simply Stupid»; Christian Poirier, *Le cinéma québécois: à la recherche d'une identité? Tome 1: L'imaginaire filmique* (Québec: Presses de l'Université du Québec, 2004); Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*; Ransom, «Men in Pain»; Boisvert, «Les hommes du box-office québécois».
31. Poirier, *Le cinéma québécois*, 111.
32. Philippe Hamon, *Poétique du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1977).
33. Le côté «castrant» de Claudette est on ne peut plus manifeste dans une scène de 1987 durant laquelle elle surprend son fils en train de se masturber et lui ordonne de se «lâcher le moineau».
34. Kathleen K. Rowe, «*Roseanne*: Unruly Woman as Domestic Goddess», *Screen* 31.4 (décembre 1990): 408-419; Anne Helen Petersen, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud: The Rise and Reign of the Unruly Woman* (New York: Plume, 2017).
35. Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (Londres, New York: Routledge, 1994), 10.
36. Rowe, «*Roseanne*», 410.
37. Rowe, «*Roseanne*», 410.
38. Rowe, «*Roseanne*», 411.
39. Rowe, «*Roseanne*», 419.
40. Loiselle, «Popular Quebec Cinema».
41. Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970).
42. Pour une analyse plus détaillée de cette scène, voir Boisvert, «Les hommes du box-office québécois».
43. Loiselle, «Subtly Subversive or Simply Stupid», 82.
44. Marshall, *Quebec National Cinema*, 119.
45. Lori Saint-Martin, «Figures du père dans le cinéma québécois contemporain», *Tangence* n° 91 (automne 2009): 95-109; Aird et Robert, *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois*; Boisvert, «Les hommes du box-office québécois».

46. Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », 99.
47. Marshall, *Quebec National Cinema*, 106.
48. Boisvert, « Les hommes du box-office québécois ».
49. Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », 102.
50. Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain ».
51. Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », 99.
52. Saint-Martin, « Figures du père dans le cinéma québécois contemporain », 108.
53. Même si les films *1987* et *Starbuck* abordent indirectement des enjeux soulevés par l'immigration (Troggi jouant précisément avec les stéréotypes italiens tout en interrogeant les conséquences de la double culture), le fait que les personnages soient blancs ne nous permet pas, dans le cadre de cette étude, de les inclure dans la catégorie des films offrant un rôle à des minorités ethniques visibles.
54. Charles-Henri Ramond, « *Starbuck*: joyeuse paternité », *Films du Québec* (27 juillet 2011), <https://www.filmsquebec.com/critique-film-starbuck/> (dernière consultation le 2 avril 2024).
55. Marshall, *Quebec National Cinema*.
56. Loiselle, « Subtly Subversive or Simply Stupid », 76.
57. Loiselle, « Subtly Subversive or Simply Stupid », 83.
58. Mona Chollet, *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles* (Paris : Zones, 2021).
59. Marshall, *Quebec National Cinema*, 192.
60. Michael, *French Blockbusters*.