

Laurence Côté-Fournier

Université du Québec à Montréal

Un cadre banlieusard. Le portrait de famille comme miroir déformant

La banlieue, selon ses représentations littéraires et cinématographiques, serait le havre des familles voulant échapper à la dépravation des villes. L'ironie, dans plusieurs de ces représentations, serait que la famille soi-disant normale et exemplaire se révélerait, elle aussi, hantée par quelque squelette dans son placard. Le rêve américain que symbolise la banlieue des barbecues et des pelouses bien taillées ne parviendrait pas à se réaliser dans cet endroit, lequel, au contraire, mettrait à mort ce rêve en enfermant ceux qui le poursuivent dans des réalités aliénantes, celle de la ménagère névrosée ou encore celle du mari domestiqué par la vie familiale. Robert Beuka, dans *SuburbiaNation*, a démontré de manière convaincante que cette vision de la banlieue, loin d'être neuve, existe depuis ses débuts, la culture populaire cherchant depuis les années 50 à montrer « the “dark” underside of the televised image of suburbia as middle-class utopia in a reaction that has itself become

all too familiar, the dystopian view being yet another ‘clichéd’ vision of suburban life¹ ».

Chacun peut se représenter un portrait de famille officiel sous sa forme la plus stéréotypée, qu’on possède ou non de telles photographies : l’arrière-plan aux couleurs neutres; les membres de la famille photographiés dans des poses misant sur un alignement géométrique soigneusement calculé, les vêtements chics aux teintes harmonisées, les visages généralement souriants, épanouis, en contrôle. L’occasion permet à tous de réitérer le bonheur d’être ensemble; les problèmes demeurent hors du cadre. À cet égard, dans l’imaginaire collectif, les portraits de famille officiels et la banlieue seraient régis par une logique similaire : la conformité réglerait nombre de facettes d’une vie privée vécue publiquement, puisque axée en bonne partie sur le maintien des apparences. La coprésence de ces deux éléments dans un même film, à ce titre, n’est pas sans intérêt. Le portrait de famille, lorsque la caméra s’arrête sur lui, se révèle en effet comme synecdoque des rapports sociaux plus larges qui définissent la banlieue et les familles qui l’habitent. Si la représentation de portraits de famille au cinéma est loin d’être exclusive aux films de banlieue, l’amalgame de ces deux entités à l’écran — amalgame dont j’ai pu constater la surprenante récurrence — s’avère souvent le moment d’une rupture ou d’une prise de conscience pour ceux qui se trouvent enfermés dans les limites du cadre familial. C’est tout le rapport des personnages à la banlieue qui se trouve ainsi représenté à travers le portrait, que ce rapport en soit un de mise à distance, comme dans la majorité des cas qui seront analysés ici, ou qu’il soit négocié d’une manière plus ambiguë, amenant avec lui un changement de perspective sur le monde périurbain.

1. Robert Beuka, *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 10.

Des sourires un peu trop artificiels

Dans nombre de films, le portrait de famille est présenté de manière tout aussi stéréotypée que la banlieue. Ceci ne doit sans doute pas surprendre compte tenu de l'aspect très codifié du portrait de famille, que Julia Hirsch a mis en lumière dans *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*. Hirsch explique que, jusqu'au XVIII^e siècle, le portrait avait pour fonction d'exposer le patrimoine et le statut social de ceux qui étaient rassemblés sur l'image, tout en représentant la grâce de Dieu qui les réunissait par le biais de divers éléments symboliques et religieux auxquels le tableau faisait allusion ou qu'il incorporait dans sa structure même. Le portrait réconciliait alors les rôles de la cellule familiale comme unité religieuse et comme unité socio-économique, se voyant du même coup imposer certaines règles : « In the images of both the family as a state, and the family as a spiritual assembly, decorum and self-discipline are imperative; mutual tenderness is at best a charming irrelevance². » Les XIX^e et XX^e siècles modifient cependant le sens qu'on attribue au portrait, alors que le volet spirituel perd en importance et que le patrimoine ne s'exhibe plus autant, indiquant du même souffle la transformation s'étant opérée dans le rôle même de la famille : « Today we worry not whether a family is in the state of grace but whether it is well adjusted. Pleasure has replaced stability as the most important family goal³. » Ce changement de sens ne modifie toutefois pas aussi profondément qu'on pourrait le croire la composition du portrait puisque, pour rajouter à sa force et à son prestige, nous nous raccrocherions toujours à d'anciennes métaphores d'unité familiale et de cohésion, expliquant la reprise persistante des mêmes lieux communs photographiques. L'aspect lissé du portrait de famille officiel met de l'avant la force des liens familiaux et leur aspect bénéfique : « It assures us that the family,

2. Julia Hirsch, *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 28.

as an institution, can overwhelm and control our most confused impulses by promoting the triumph of community over self, of history over moment, of the “haven in a heartless world⁴”. »

D’une certaine façon, cette conformité va de soi : le portrait de famille est de toute façon construit sur l’idée de ressemblance, entre les membres d’une famille qui partagent les mêmes traits, et entre les portraits eux-mêmes, en particulier les portraits de famille officiels pris dans un studio de photographie professionnel. Comme le raconte Julia Hirsch, les studios de photographie ont permis à toute une classe de la société qui n’en avait jamais eu les moyens de se représenter et de s’inscrire dans le temps en tant que famille, et se sont avérés en cela éminemment démocratiques. L’utilisation des décors fournis par les photographes, semblables pour tous, permettait alors aux sujets représentés de se montrer dans un lieu neutre, possiblement éloigné de la pauvreté de leurs propres habitations. Ces décors et ces procédés impliquaient donc de faire abstraction de la réalité concrète de la cellule familiale pour l’insérer dans un espace atemporel et impersonnel. La photographie familiale s’avère ainsi être « an aesthetic, social and moral product of which the family is at once seller and consumer⁵ ».

Normalité, préservation des valeurs du passé, démocratisation d’un objet de luxe rendu disponible pour tous : ces trois aspects du portrait de famille s’appliquent parfaitement au mode de vie banlieusard stéréotypé. Au cinéma, ils se révèlent aussi problématiques pour le portrait de famille que pour la banlieue. À la pauvreté de l’imaginaire cinématographique convoqué pour représenter ou réinventer le décor banlieusard correspond aussi une certaine pauvreté dans l’image de la famille mise en avant-plan. Les exemples de reprise de ces stéréotypes abondent — que les réalisateurs emploient volontairement ou non ces codes figés, desquels plusieurs artistes se

4. *Ibid.*, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 12.

sont joués. Je n'évoquerai que trois cas de cet ordre : *Neighbors*⁶, de John G. Avildsen, adapté en 1981 du roman de Thomas Berger, relate la manière dont l'existence paisible d'un père de famille, Earl Keese, est perturbée par l'arrivée de nouveaux voisins, un couple bohème et sans scrupules, étrangers au monde banlieusard qu'ils envahissent tout à coup. Rapidement, le couple sabote les codes sociaux régulant la vie de Earl, mais après avoir surmonté la méfiance et la répulsion que ses voisins provoquent initialement en lui, Earl constate que lui-même désire vivre comme eux une existence libérée des conventions sociales. Il cherche alors à quitter la banlieue pour s'établir avec eux dans un nouvel environnement et repartir à neuf, loin de sa famille. Pour illustrer le sentiment de ras-le-bol qu'il éprouve et la rupture qu'il souhaite marquer avec son ancienne vie, Earl, laissé à lui-même, décroche soudainement du mur le portrait de famille qui trône au centre du salon, une peinture hideuse et kitsch qui le représente entouré de sa femme et de sa fille. Il le contemple un instant, soupire, semble réfléchir, puis le détruit en l'enfonçant sur sa propre tête. Il quitte ensuite le domicile.

Dans *Pleasantville*⁷ de Gary Ross, David, un adolescent *fan* d'une *sitcom* des années 50 se déroulant dans une petite ville banlieusarde, la Pleasantville en question, est transporté avec sa sœur Jennifer dans l'univers aseptisé de la télésérie. Là, tout et tout le monde est en noir et blanc. Sexualité et violence sont inconnues. Or, David et Jennifer n'héritent pas uniquement d'une entrée à Pleasantville, mais bien d'une place au sein de la famille modèle qui est mise en vedette dans la *sitcom*, remplaçant les deux enfants originaux sans que leurs nouveaux parents ne remarquent la différence. Alors que David et Jennifer viennent tout juste d'être projetés dans cet univers de fiction et contemplent avec stupéfaction leur nouvel environnement, leurs regards s'arrêtent un instant sur un portrait de famille, dans lequel David et Jennifer figurent déjà, comme s'ils avaient toujours été partie prenante de cette vie à Pleasantville.

6. John G. Avildsen, *Neighbors*, États-Unis, 1981, 94 min.

7. Gary Ross, *Pleasantville*, États-Unis, 1998, 124 min.

Un autre exemple de référence au portrait de famille peut être trouvé dans *The Truman Show*⁸ de Peter Weir, qui partage quelques similitudes avec *Pleasantville* quant aux liens tissés entre télévision, banlieue et artificialité. Le personnage de Truman Burbank vit, sans le savoir, dans une émission de télé-réalité depuis sa naissance : ses parents, tout comme son épouse, sont des comédiens. Ils habitent ensemble un monde aseptisé, clairement délimité, aux allures de gigantesque banlieue. Quand Truman en vient peu à peu à comprendre la vérité sur sa vie, les producteurs s'inquiètent et cherchent à le persuader de la réalité de ce qui l'entoure. La « mère » et l'« épouse » de Truman se lancent alors dans une entreprise de persuasion : elles le contraignent à regarder avec elles des photos de famille, réaffirmant la force des liens qui les unissent par un retour enthousiaste vers leur passé commun. Ils s'arrêtent plus longuement sur une image — ils la scrutent même à la loupe — de la mère, de Truman enfant et de son père, supposément décédé depuis, devant le célèbre Mont Rushmore. Or, tout ceci serait faux à un degré ou à un autre : le cadre du Mont Rushmore, d'abord, sans doute construit ou inséré par montage puisque Truman ne sort pas de la bulle qu'on a bâtie pour lui, et surtout, les liens familiaux que la photo doit exemplifier, entre autres en montrant, preuve à l'appui, que cette famille « normale » fait les mêmes choses que toute bonne famille, soit se prendre en photo dans des endroits touristiques pendant les vacances.

Si, comme le rappelle Hirsch, les photos de famille ont pour fonction de vendre une image familiale, à qui la vend-on exactement ? Les trois exemples évoqués nous conduisent à poser un même constat : le portrait de famille vient illustrer une réalité qui n'existe pas au-delà de l'image factice qu'on cherche à projeter, les liens de sang — d'ailleurs faux dans les deux tiers des cas dont j'ai traité — ne palliant pas l'absence d'affinités réelles entre les gens unis sur l'image. Dans l'univers banlieusard, ces images n'évoquent jamais la normalité, mais laissent toujours sous-entendre le décalage entre la réalité projetée et

8. Peter Weir, *The Truman Show*, États-Unis, 1998, 103 min.

celle, plus glauque, laissée hors du cadre. L'uniformité de ces images familiales n'a pas pour fonction de susciter l'identification, mais la répulsion, de montrer l'effacement du sujet et de son individualité, la fin des possibles d'une vie qu'on déchiffre dans l'homogénéité écrasante des portraits⁹. Les personnages, en particulier Earl Keese et Truman Burbank, confrontent leurs désirs refoulés et consomment leur fuite à venir devant des portraits de famille devenus l'interface où est projeté leur sentiment d'emprisonnement et de réification. En tordant quelque peu les célèbres propos de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁰, il est possible de penser que le visage humain aussi, comme une œuvre d'art, jadis affublé de l'aura de l'unicité, se trouve reproduit et balisé par les signes de la normalité au point de perdre sa singularité et de voir dépérir son aura, sentiment vertigineux que le sujet éprouverait en contemplant des portraits si uniformes.

La nostalgie du pastel

Cette réification latente du sujet banlieusard n'est nulle part plus visible que dans *The Stepford Wives*¹¹, alors que les femmes nouvellement arrivées à Stepford se trouvent une à une remplacées par des robots passionnés de tâches domestiques et entièrement dédiés aux soins familiaux et conjugaux. Or, tandis que dans la première adaptation cinématographique du roman de Ira Levin¹²,

9. La persistance de ce sentiment d'aliénation demande aussi à être mise en perspective : Catherine Jurca, dans *White Diaspora*, montre comment l'anxiété banlieusarde serait surtout une « posture » reconduite par les romanciers et les intellectuels issus des classes les plus privilégiées, davantage qu'un sentiment réellement répandu dans l'ensemble d'une population pour qui accéder à la banlieue constituait un rêve, notamment pour les gens issus des différentes minorités ethniques. Catherine Jurca, *White Diaspora. The Suburb and the Twentieth Century Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

10. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1936].

11. Frank Oz, *The Stepford Wives*, États-Unis, 2004, 93 min.

12. Ira Levin, *The Stepford Wives*, New York, Random House, 1972.

réalisée en 1975 par Bryan Forbes, des croquis des yeux et des visages de chacune des femmes étaient préalablement dessinés sous couvert d'une anodine séance de portrait pour permettre aux hommes de construire les robots désirés, le deuxième film, lui, montre à l'œuvre une nouvelle stratégie masculine pour capter l'essence des épouses de Stepford. Au moment où la protagoniste, Joanna Eberhart, poursuivie par ses ennemis dans le *Men's Club* où se trame la domestication des épouses, se voit sérieusement menacée d'être remplacée par un robot, elle tombe nez à nez avec un immense portrait de famille, placé en plein centre d'une pièce vide. Le portrait la montre non plus brune et austère, comme elle l'est alors, mais blonde et souriante, entourée de son mari et des enfants qu'elle a négligés [fig. 1]. Les spectateurs comme Joanna comprennent immédiatement la signification de ce portrait, signe de sa chute inéluctable : chacune des femmes victimes des hommes de Stepford est d'abord repeinte, en version améliorée, dans des portraits de famille qui se retrouveront ensuite exposés au dernier étage du *Men's Club*. Une fois le portrait peint, la robotisation ne saurait tarder, comme l'avait déjà compris Joanna en contemplant quelques jours plus tôt les portraits de ses voisines.

Le choix, pour symboliser la possession des femmes de Stepford, de ces portraits de famille, à la place des croquis fragmentaires de l'adaptation de 1975, ne me semble pas anodin. Le crime que commet la nouvelle Joanna Eberhart, celui qui lui vaut d'être « remise à sa place », n'est pas uniquement de souhaiter un droit de parole et de s'éloigner de la sphère domestique, l'émancipation des femmes ayant sans doute été perçue comme une chose accomplie en 2004. Joanna Eberhart est désormais coupable d'avoir laissé de côté sa famille au profit de sa carrière de productrice et d'être devenue une femme d'affaires implacable aux dépens de ceux qui l'entourent, emportée par une quête de succès « sans valeur ». Toutes les femmes de Stepford ont été jugées coupables de ce crime d'ambition, et les portraits de famille où elles se trouvent emprisonnées explicitent leur châtement : celui d'être réinsérée de force dans l'ordre social

qu'elles ont détruit par leur gourmandise professionnelle. Si ce sont les maris qui contrôlent le corps de leurs épouses, ils ne le font pas simplement, de manière égoïste, pour limiter leur droit de parole et utiliser à leur profit leur passivité, mais plus noblement pour protéger leurs familles, véritables victimes de l'ambition des femmes de Stepford.

Toutefois, tandis que le *Stepford Wives* de 1975 misait, malgré quelques touches d'humour noir, sur une esthétique réaliste, tant dans les dialogues que dans les décors, pour progressivement laisser entrevoir l'horreur sous-jacente au récit, le *Stepford Wives* de 2004 joue sans ambages de la caricature et de la surenchère. Les enjeux de société réels sont occultés dans le film, étant traités sur un mode dérisoire qui rend tout problème aussi pastel que les robes des épouses robotisées qui peuplent Stepford. Dépeint de cette façon, ce passé apparaît plus invitant qu'effrayant. Après tout, c'est en passant à un cheveu d'être transformée en épouse de Stepford que Joanna Eberhart, version 2004, réalise qu'elle néglige bel et bien son mari et ses enfants et révisé ses priorités pour leur accorder plus d'importance. La conclusion du film participe de cette logique nostalgique qui tend à gommer toute la charge sociale et politique du récit original. On apprend alors que les hommes de Stepford ont eux aussi été contrôlés, puisqu'ils ont été poussés à transformer leurs épouses par une femme manipulatrice. Or, les intentions de cette pauvre femme n'étaient pas mesquines : elle aimait simplement *trop* les années 50, qu'elle souhaitait faire revivre à Stepford, espace sans risque d'être contaminé par les périls du monde moderne.

Le rappel anachronique des années 50 dans *Pleasantville* ou *The Stepford Wives* est, comme l'a indiqué Robert Beuka, le mode de représentation le plus commun de la banlieue, pensée à partir d'un moment temporel connu davantage par des scènes de *sitcoms* ludiques que par des faits sociologiques. Dans ces retours vers le passé, toutefois, c'est à peu près toujours le registre comique qui est employé. Le kitsch de certains portraits de famille représentés dans ces films participe de cette logique de la dérision. Les lourds cadres

ornés, le choix occasionnel de représentations peintes auxquelles, par leur anachronisme et par l'effort supplémentaire que leur création requiert, on attribue une plus-value de prestige, de même que le culte borné des objets luxueux exposent la vanité des prétentions petites-bourgeoises qu'on cherche à véhiculer en mettant en scène ce portrait si banal. Par ce traitement axé sur le ridicule, duquel on rend le spectateur complice, on tue aussi dans l'œuf la possibilité de mettre en scène un rapport réellement critique à cette banlieue anxigène, trop prévisible et artificielle pour susciter une sortie hors des lieux communs de la pensée.

Le portrait de famille comme radeau

Les films répertoriés dans cet article appartiennent pour la plupart à un cinéma hollywoodien populaire qui est familier avec le discours devenu quasi-consensuel sur l'homogénéité perverse de la banlieue et ne le prend plus terriblement au sérieux. Ce cinéma semble du même coup tourner quelque peu à vide quand il s'agit de renouveler ce même discours. Les portraits de famille, lieu de réflexivité, peuvent néanmoins servir à exprimer des rapports plus riches que ceux décrits jusqu'ici. Le déplacement est parfois subtil et n'apparaît que dans les détails du portrait. *American Beauty*¹³ de Sam Mendes reprend, dans sa structure, nombre des poncifs du monde banlieusard, et ne s'en démarque de prime abord que par la charge peut-être plus corrosive contre le mode de vie périurbain qu'amène le personnage de Lester, qui veut agressivement se distancier des valeurs bourgeoises qui ont été les siennes. Or, malgré cette charge contre la banlieue, la conclusion du film montre une certaine réconciliation avec ces valeurs lorsque Lester, après une série de rencontres qui l'ont amené à davantage de tolérance et d'ouverture, observe en souriant une image de sa famille. Il s'agit de lui, de sa femme et de sa fille, alors qu'elle est enfant. Ce n'est pas un portrait de famille formel. Le noir et blanc qui a été choisi accentue la luminosité des corps et des visages, fantômes joyeux de ce qu'ont été

13. Sam Mendes, *American Beauty*, États-Unis, 1999, 122 min.

les personnages autrefois. Les gestes naturels et spontanés des trois êtres et leur proximité sur la photographie rappellent qu'au-delà de la vie banlieusarde existaient des liens réels, *vivants*, entre ces gens désormais si peu unis [fig. 2]. Lester est abattu par son voisin tandis qu'il contemple la photo, mais cette mort brutale ne change pas le sens de la scène : la réconciliation avec la vie banlieusarde a été consommée avant sa mort, ce que sont venus corroborer à la fois le regard attendri de Lester et l'apparence même du portrait, plus axé sur le mouvement, plus singulier et donc, plus *authentique*, que les portraits officiels vus précédemment, qui accentuaient au contraire la facticité de l'unité familiale et son aspect figé.

Cette scène d'*American Beauty* est toutefois isolée au sein d'un long métrage qui demeure relativement conventionnel dans son traitement de la banlieue, le meurtre de Lester venant d'ailleurs mettre fin immédiatement à la transformation positive du regard posé sur cet environnement. L'exemple trouvé le plus fortement éloigné des lieux communs sur la vie familiale en banlieue est tiré du film québécois *À l'ouest de Pluton*¹⁴, d'Henry Bernadet et Myriam Verreault. Une jeune adolescente quelque peu en marge de ses pairs, Émilie, organise une fête chez elle tandis que le reste de sa famille est absent. Cette maison à la décoration plutôt kitsch a tôt fait d'inspirer les moqueries de ceux qu'elle y a invités en toute bonne foi. Deux jeunes s'attardent devant le portrait de famille accroché dans le salon, tableau dont les partis pris esthétiques apparaissent tout aussi discutables que ceux ayant guidé le reste de la décoration de la maison. Les adolescents enchaînent les déclarations scandaleuses : le père de famille est soupçonné d'être un pédophile agressant sa propre fille tandis que la mère, elle, serait un véritable « robot ». À travers les propos que les deux garçons tiennent sur le portrait, c'est leur critique de la banlieue qui est mise en forme et dévoilée : la banlieue serait le repaire des gens malsains, bizarres ou névrosés voulant se cacher des regards extérieurs.

14. Henry Bernadet et Myriam Verreault, *À l'ouest de Pluton*, Québec, 2008, 90 min.

Deux événements d'intérêt se produisent alors autour de ce portrait de famille. D'abord, les jeunes, dans un moment d'effervescence, décident de s'enfuir avec ledit portrait et de le faire parader en triomphe dans les rues de la banlieue qu'ils habitent, se photographiant devant le portrait et le traînant un peu partout avec eux au cœur de leurs errances alcoolisées, tandis qu'ils s'approprient la rue et l'espace privé que constituent les terrains des maisons avoisinantes [fig. 3]. Ce volet festif de l'enlèvement du tableau, contre la platitude banlieusarde, l'espacement déprimant des lieux familiers sur un territoire peu investi, la prévisibilité du rythme de vie, offre une scène quasi-carnavalesque qui permet de détrôner l'image familiale parfaite et de la tourner en dérision. Le geste des jeunes, s'il est cruel pour Émilie, est surtout présenté comme une réappropriation joyeuse d'un symbole banlieusard, beaucoup plus ludique que toutes les autres scènes de portrait vues jusqu'ici.

Dans un deuxième temps, on assiste à la quête de la pauvre Émilie et de son frère pour retrouver le portrait enlevé. Le frère est furieux du comportement des jeunes, et Émilie est effrayée et atterrée par la situation. Il est clair que le portrait de famille, pour aussi kitsch qu'il soit, n'est en rien jugé par ces deux personnages comme représentant un symbole aliénant de leur existence. Il est au contraire investi d'une réelle valeur sentimentale. Sa perte, pour eux, est incommensurable. Beaucoup de gens aiment leur famille, n'en déplaît aux réalisateurs dont les œuvres ont été analysées. Mais cette affection pour un portrait que les spectateurs, comme la majorité des personnages du film, trouvent probablement d'un esthétisme douteux, nous ramène néanmoins au regard que nous portons sur la banlieue et met au premier plan du discours les clichés qui imposent un filtre sur le réel et une hiérarchie des valeurs, celles du « bon goût » et de la « bonne vie » .

Dans les films étudiés, la présence d'un portrait de famille est le plus souvent justifiée par la conscience qu'un personnage gagne, en regardant cette image, de sa non-appartenance à l'univers de la banlieue et à la famille représentée. En cela, dans un océan de

conformité, il serait en quelque sorte l'élus, l'imposteur, l'individu singulier, celui qui aurait la possibilité et même le devoir de quitter cet univers et mériterait de s'extirper d'une communauté étouffante auquel il n'appartient pas réellement. À *l'ouest de Pluton* opère toutefois un renversement par rapport à ce principe : l'esprit grégaire des jeunes qui se moquent collectivement d'un cadre ridicule est opposé à l'isolement de celle qui cherche à se le réapproprier, et dont le sérieux ne « cadre » pas avec l'esprit de révolte que partagent tous les autres adolescents. Le portrait est finalement abandonné dans un champ [fig. 4]. Le plan qui survole cet espace transforme le champ en une mer, sur laquelle flotte le portrait, à la manière d'un radeau sur lequel s'entasseraient les quatre membres de la famille, dont la fragilité apparaît encore plus grande au milieu de cet espace désert. Que cette fragilité coexiste avec la célébration carnavalesque des jeunes est nécessaire : ces deux aspects, en sortant des limites définies, redonnent sa complexité à un territoire dont les caractéristiques et les valeurs sont trop souvent réitérées sans être questionnées et réactualisées, devenues aussi artificielles dans les discours que les décors pastel des photographes professionnels.



Fig. 1 : *The Stepford Wives* (2004) de Frank Oz. © Paramount Pictures Corp. Tous droits réservés.



Fig. 2 : *American Beauty* (1999) de Sam Mendes. © Paramount Pictures Corp. Tous droits réservés.

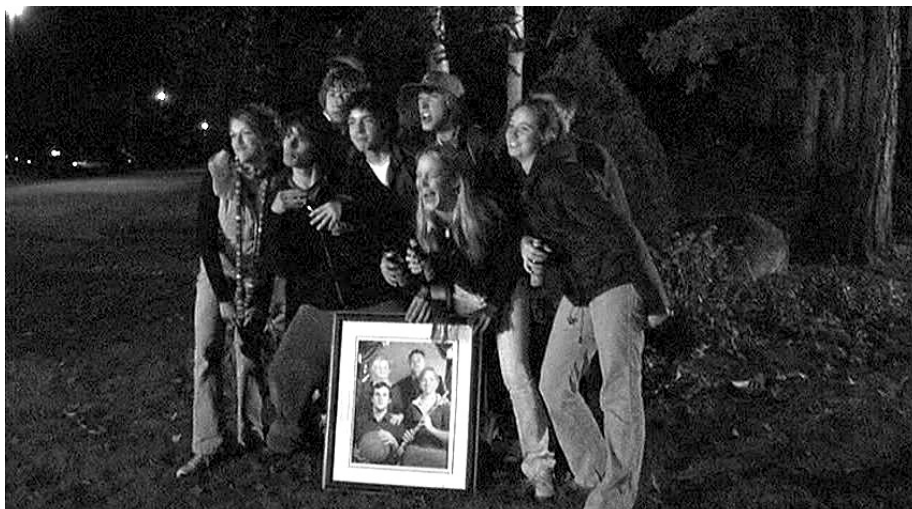


Fig. 3 : *À l'ouest de Pluton* (2008) de Henry Bernadet et Myriam Verreault. Vostok Films. Tous droits réservés.



Fig. 4 : *À l'ouest de Pluton* (2008) de Henry Bernadet et Myriam Verreault. Vostok Films. Tous droits réservés.