

Se réconcilier avec la mort *La Dernière Fugue de Léa Pool*

Nicolas Gendron

Volume 28, Number 2, Spring 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60999ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gendron, N. (2010). Review of [Se réconcilier avec la mort / *La Dernière Fugue de Léa Pool*]. *Ciné-Bulles*, 28(2), 10–13.

Se réconcilier avec la mort

NICOLAS GENDRON

Avant d'être romancier, Gil Courtemanche a mené une florissante carrière d'essayiste et de journaliste qu'il honore toujours en tenant une chronique au *Devoir*. Est-ce son passé de correspondant en Afrique pour Radio-Canada qui l'a poussé vers la fiction? Toujours est-il que ses premier et troisième romans embrassent sans détour le continent africain : paru en 2000, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, succès d'édition à l'échelle mondiale paru chez Boréal, osait chanter l'amour durant le génocide rwandais; *Le Monde, le lézard et moi*, en librairie depuis l'automne dernier, suit un Québécois indigné par un procès avorté, celui d'un chef de guerre congolais formant des enfants-soldats. Une fiction trempée dans le réel, mais surtout dans une expérience de terrain sans égale qui affine l'acuité du regard, la maturité d'un auteur qui a témoigné de l'histoire avant d'en inventer. Signe d'une parole apte à se renouveler, entre ces deux parutions niche *Une belle mort*, édité en 2005, qui fait la part belle à un réveillon de Noël tout ce qu'il y a de plus québécois. Aucune allusion à l'Afrique, si ce n'est en réfléchissant à ces mères rwandaises qui, après avoir voulu en finir, ont donné naissance à des « enfants du viol », certes, mais néanmoins heureux. Ce qui force le narrateur — impuissant face à la maladie dégénérative de son père, il jongle avec l'idée de l'euthanasie — à se questionner : « Peut-on se tromper quand on est certain de vouloir mourir? »

Ce roman-là a souvent été qualifié d'intimiste, au même titre que le cinéma de Léa Pool. Leur rencontre n'est donc pas banale, ni fortuite. La cinéaste d'origine suisse, établie au Québec depuis l'âge de

25 ans, s'est fait connaître par des portraits de femmes tout en finesse, qu'ils soient autobiographiques (**Anne Trister, Emporte-moi**) ou sondeurs d'amours douloureuses (**À corps perdu, Mouvements du désir, Lost and Delirious**). Les années 2000 l'ont vue s'intéresser à des drames à hauteur d'enfants (**The Blue Butterfly, Maman est chez le coiffeur**), avant qu'elle ne soit associée à l'adaptation du livre de Courtemanche, dans lequel le lecteur est confronté au stade ultime de la vie : la maladie, la perte d'autonomie, le parent-enfant. Pool et Courtemanche en signent le scénario à quatre mains, non sans se montrer loyaux au roman dont il est inspiré.

Sur papier comme à l'écran, c'est le patriarche (Jacques Godin) du clan Lévesque qui domine l'histoire de son ombre : celle d'un dictateur déchu — s'il y a une constante dans le corpus romanesque de Courtemanche, c'est bien celle-là : la dictature, celle du pouvoir, quel qu'il soit — qui ne peut plus régner sur les siens parce qu'il est atteint de Parkinson rigide; il grogne plus qu'il ne parle, il semble devenu figurant sous son propre toit. Et il y a sa cour, les petits-enfants qui piaillent, ses nombreux enfants qui parlent de lui comme s'il était absent, qui voudraient le placer en institution pour libérer leur mère (Andrée Lachapelle), « comme si le bonheur de papa s'était éteint à jamais avec le diagnostic ». La doyenne résiste, par amour, mais surtout par devoir, se contentant de priver avec circonspection son mari des plaisirs de la table et du vin proscrits par les médecins. Le drame qui se joue en sourdine, ce jeu de coulisses discuté au grand jour, est raconté



Québec / 2010 / 91 min

RÉAL. Léa Pool **SCÉN.** Léa Pool et Gil Courtemanche, d'après son roman *Une belle mort* **IMAGE** Pierre Mignot **MUS.** Lingo, André Dziezuk et Marc Mergen **MONT.** Michel Arcand **PROD.** Lyse Lafontaine et Michael Mosca **INT.** Yves Jacques, Jacques Godin, Andrée Lachapelle, Aliocha Schneider **DIST.** Les Films Séville



Jacques Godin avec Andrée Lachapelle et Yves Jacques

par la voix et les yeux de son fils aîné, André (Yves Jacques, parfaitement investi). Comédien — les parallèles avec le théâtre et ses personnages sont nombreux à l'écrit, mais évacués du scénario —, il n'a jamais aimé son père, sans doute parce que ce dernier ne l'a pas aimé; il se retrouve à un carrefour classique et douloureux: « Je peux, si je le veux, devenir le père de mon père. » Il tâchera plutôt de le comprendre avant qu'il meure, d'en percer le mystère. Car au-delà de leur relation houleuse, on perçoit aisément qu'il est juste de parler d'un père-dictateur, « souriant comme Staline, débonnaire comme Duplessis », emblématique d'une génération d'hommes québécois issue du patriarcat autoritariste.

Mais pour trouver la bougie d'allumage du récit, il faut se tourner vers la troisième génération, vers cet adolescent curieux et allumé qu'est Sam (Aliocha Schneider, juste et attachant), qui s'improvise Père Noël d'un soir, assez lucide pour verbaliser son attachement à ses grands-parents: « Quand je les vois, je me dis toujours que c'est peut-être la dernière fois. Tu penses pas que ça aide à aimer? » Et le film rend bien cet équilibre littéraire sur la vision de la mort à travers les âges, tel un carrousel de points de vue multigénérationnels. D'autant que Sam se révolte que les adultes fassent si peu de cas de son

grand-père, de sa qualité de vie presque réduite à néant. Ce qui l'amène à suggérer à son oncle André qu'on devrait le laisser mourir. Déjà « pusher de chips de grand-papa », il partage avec André, son partenaire de ping-pong et d'échecs, son plan farfelu: « Grand-maman et puis presque tout le monde disent que deux choses vont le tuer, le gras et les émotions. Alors, on lui donne les deux. Beaucoup de gras pour le cholestérol et des films de cul. » Sous le couvert de l'humour, son oncle consent à la proposition, pendant qu'en lui cheminent les idées délicates de l'euthanasie, du suicide assisté et de leurs dérivés. « Moi, je pensais au plaisir de vivre et Sam songeait sûrement à la joie de mourir. » Deux générations, deux regards qui reviennent au même angle mort: redonner droit au vieil homme à tous les plaisirs interdits, de sorte qu'il s'éteigne au moins heureux, qu'il « meure de vivre », au moins un peu. Dès lors, ils auront à convaincre la mère du clan et le principal intéressé du bien-fondé de leur machination, ce qui sera moins ardu qu'André ne l'aurait imaginé. La suite de petites tractations culminera par une autre célébration familiale: le 31 décembre dans le roman, le 75^e anniversaire du père à l'écran. Cette légère entorse à la temporalité se justifie amplement et ajoute même du poids à ce « dernier repas » orgiaque de cassoulet, qui évoque celui des **Invasions barbares** à une exception (majeure)

près: la mort qui se trame ne fait pas du tout l'unanimité autour de la tablée.

Dans le processus d'adaptation, le plus étonnant, et le plus déterminant, demeure le changement de titre. Naturellement, il en avait été de même pour *Un dimanche à la piscine à Kigali*, qui était devenu,

sous la houlette de Robert Favreau, **Un dimanche à Kigali**, la piscine ayant simplement perdu de son importance. Cependant, d'*Une belle mort* à **La Dernière Fugue**, il y a tout un monde symbolique aux possibilités opposées, mais complémentaires. Le titre de Courtemanche avait cette audace d'associer la beauté à la mort, un culot que l'équipe de production ne pouvait peut-être pas assumer si elle désirait rester dans la sphère d'un cinéma grand public. C'est une question qui se pose. Comme simple accroche sur une affiche, il faut admettre que **La Dernière Fugue** ne frappe pas autant l'esprit, et que sa substance, la mort ou l'euthanasie, est camouflée, laissée pour floue derrière un voile métaphorique, et ce, même si les figures de l'affiche ne sont visiblement pas souriantes. Soyons tout de même honnêtes: le roman n'est pas exempt d'allusions à la fugue (musicale, on y reviendra) et à la fuite. Ne serait-ce que par cette façon qu'ont les convives de ne pas creuser la question, de surfer sur leur apparent sens des responsabilités; trait de famille probablement, comme André qui suggère de « faire comme maman, fuir gentiment », parler des dernières élections ou de la pluie et du beau temps. Aussi, André réfléchit-il à sa vocation théâtrale en réalisant qu'il agit de la même façon: « Si je me suis mis dans les mots, c'est pour dire, pour raconter, pas pour devenir prisonnier de mon discours. Mettre en scène permet d'organiser la vie qu'on refuse de partager, et l'art aujourd'hui est rarement autre chose qu'une fuite. » En ce sens, le film de Pool ne fuit pas l'essentiel, n'évite pas son sujet; il préfère le suggérer pour ensuite le nommer, par une « mise en scène » alerte — les scènes de groupe impression-

nent par leur maestria réjouissante —, et une confiance quasi absolue dans les échanges déjà présents dans le livre de Courtemanche, pour la plupart récupérés tels quels, à quelques virgules près. Preuve qu'en plus d'être un humaniste, il est un fin dialoguiste. Pour revenir à la fugue, le film se révèle au final plus musical que le bouquin, malgré le souvenir commun du père réveillant le foyer et les voisins en pleine nuit par « un ouragan de sons plaqués rageusement sur l'orgue Hammond ». Pour faire respirer les scènes plus dramatiques et le spectateur, on aurait pu diminuer la place occupée par les Bach, Gounod et autres Schubert sur la bande sonore. Pour rallier l'idée de la fugue musicale à la mort qu'on veut fuir, le film présente néanmoins, dès les premières minutes, l'image d'un tourne-disque aux côtés duquel trône un père ignoré par sa famille, son propre sang, qui multiplie les « Joyeux Noël ».

Parfois, le bât blesse au point de vue narratif. La narration d'André, dans sa relative inconstance, rappelle le livre à l'origine du film, sans pour autant valider le recours à la narration. À l'écrit, le personnage partage des réflexions fascinantes sur plusieurs sujets chauds comme la maladie — « Un malade libre d'exister doit être un malade en bonne santé. Ou plutôt, un malade poli qui réussit à dissimuler avec talent son état d'agonisant. » — et la famille, « fragile construction dans laquelle chacun des membres cherche une force qu'il ne possède pas ». Au cinéma, les débats musclés du réveillon ne suffisent-ils pas pour constater la précarité des liens du sang? Ou cette scène judicieuse dans laquelle le père est contraint de se livrer à un jeu de cubes à l'hôpital, n'en dit-elle pas assez sur l'infantilisation des patients à laquelle on assiste trop souvent? Dans la même veine, nul besoin d'entendre que le père ne voit pas sa progéniture telle qu'elle est; « il s'adresse à des fonctions »; dans son jargon, ses enfants devant l'Acteur, la Banquière, le Géographe, etc. Le recours aux *flash-back* dénote la même transition incertaine entre les deux médias. Si, à l'écrit, ils étaient disséminés dans la mémoire du narrateur sous la forme d'une variété d'anecdotes et de souvenirs révélateurs, ils se résument, dans le film, à l'histoire d'un doré volé au fiston par le père lors d'un concours de pêche. Les raisons d'André de ne pas aimer cet homme, pour troubles qu'elles soient, se cimentent ainsi de façon réductrice dans une seule erreur de jugement. Le personnage d'Yves Jacques reste toutefois « l'observ-acteur » capital qu'il était

Le titre de Courtemanche avait cette audace d'associer la beauté à la mort, un culot que l'équipe de production ne pouvait peut-être pas assumer si elle désirait rester dans la sphère d'un cinéma grand public. C'est une question qui se pose.

dans le roman, jusqu'à cette finale en points de suspension, d'où Sam a été retiré, peut-être pour éviter de mêler la jeunesse à un sujet si grave.

Ce bémol est largement compensé par une distribution qui crée des moments d'émotion pure. Andrée Lachapelle affiche avec une grâce solaire ce « sourire de Joconde » si cher au narrateur, porte scellée d'un luxuriant jardin secret. Elle incarne à merveille la dévotion parfois aveugle des femmes d'autrefois. Mais toujours avec cette tendresse unique, qu'on dirait réservée à la vieillesse, aux complices de toujours qui prennent soin l'un de l'autre, avant de s'engager à regret dans une affection à sens unique, par dépit ou par défaut, à la manière du très beau **Away**

From Her, même dans les rôles inversés. Quant à Jacques Godin, il domine tout le film, à l'instar de son personnage et de son pouvoir d'attraction, livrant sans pudeur toutes les nuances d'un homme diminué. Entre son Lennie mythique du téléfilm *Des souris et des hommes* et son Jérémie tyrannique du téléroman *Sous le signe du lion* — dans lequel on traitait de l'euthanasie (tiens donc!) —, Godin trouve là un rôle fait sur mesure pour son talent plus grand que nature. Deux acteurs sous-utilisés par notre cinéma. Deux exemples bouleversants de la générosité manifeste d'un film qui, comme le livre qui l'a inspiré — et c'est là sa loyauté —, réconcilie avec la mort. ▀

