

Après le rêve, les nouveaux pères

Pierre Baril

Number 52, November–December 1990

Cinéma québécois et question nationale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22144ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

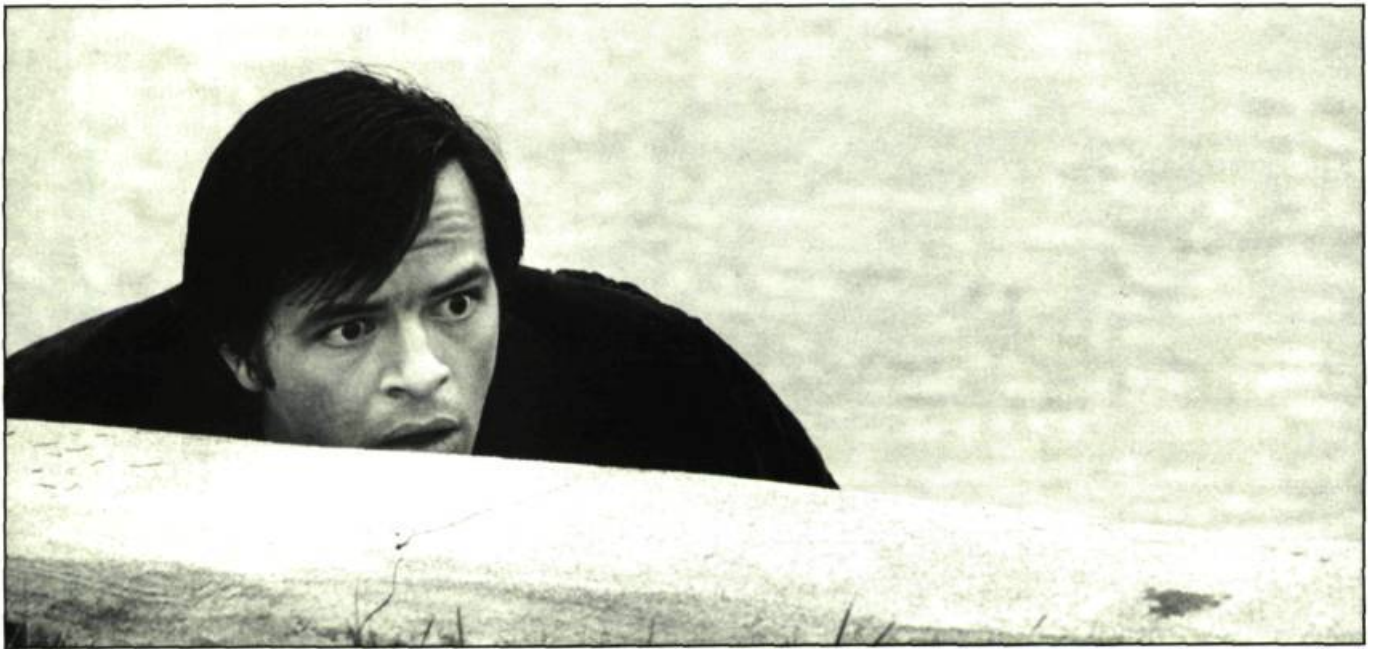
[Explore this journal](#)

Cite this article

Baril, P. (1990). Après le rêve, les nouveaux pères. *24 images*, (52), 27–31.

APRÈS LE RÊVE, LES NOUVEAUX PÈRES

PAR PIERRE BARIL



Ti-Guy (Germain Houde), un personnage replié sur lui-même dans *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz (1980).

*Le début des années quatre-vingts marque la fin des préoccupations collectives dans le cinéma québécois. Des films comme **Les ordres** (1974) de Michel Brault ou **Gina** (1975) de Denys Arcand, qui véhiculaient un message politique, ne trouvent plus d'écho après 1980. Le non référendaire marque un tournant décisif et semble plonger les cinéastes nationalistes dans une profonde morosité.*

D'ABORD LA FUITE...

L'analyse de quelques films du début de la décennie nous permet de constater que l'imaginaire sert souvent d'exutoire aux frustrations politiques. Des personnages se replient sur eux, se créent un monde intérieur où il est encore possible de se bricoler un bonheur. Francis Mankiewicz ouvre la décennie avec *Les bons débarras*. Quelques mois avant le référendum, Réjean Ducharme, le scénariste du film, y prédit la fin du collectivisme. Le combat que se livrent Manon et Michelle est à l'image des tendances qui s'affrontent en 1980. Manon est le personnage égoïste par excellence tandis que Michelle, sa mère, ne vit que pour et par les autres. Progressivement, Manon réussit à monopoliser sa mère et l'amène par la ruse ou par la force à se désengager de ses préoccupations altruistes. Face au rejet, Ti-Guy, le frère de Michelle atteint de troubles mentaux, plonge dans ses visions intérieures. Personnage silencieux et associé au passé par sa condition de scieur de bois, il meurt à la fin en tentant d'établir un contact avec Madame Viau-Vachon dont il est tombé amoureux en satisfaisant son voyeurisme. Symbole de modernisme et de richesse, la maison aux multiples fenêtres de Madame Viau-Vachon qui annonce le loft d'*Un zoo, la nuit* contraste fortement avec la cabane de Michelle. À la fin, Ti-Guy s'arrache au réel contraignant, au passé et à la vie,

à coups de hache dans le pare-brise d'une camionnette. En s'enfermant dans ses pensées, il réussit à faire sortir Madame Viau-Vachon de sa cloche de verre, à lui soutirer un sourire et à la toucher dans un fantasme suicidaire.

Parallèlement à ce grand malheur, Manon coupe tous les liens avec l'extérieur et continue doucement à border sa mère en lui faisant la lecture. Le monde chavire. La mère sombre dans un sommeil inquiétant sous les regards triomphants d'une adolescente.

... DANS L'IMAGINAIRE

Marc-André Forcier, avec *Au clair de la lune* (1983), emprunte des sentiers analogues. Nous sommes mis cette fois en présence d'un couple d'hommes (Burt et Frank) qui vit dans une vieille automobile enlisée dans la neige. Léopoldine, adolescente comme Manon, crève tous les pneus du quartier pour alimenter le «Tire Shop Dieumegarde» de son père Maurice et ainsi l'empêcher de partir avec une autre femme. Son égoïsme condamne ainsi les dragons du quartier à rouler sur leurs jantes d'auto.

L'amitié qui se développe entre Frank et Bert est présentée comme le bien le plus précieux. Elle leur permet de supporter la pauvreté et d'atteindre ensemble une sorte de béatitude. Ce



Simon (Francis Reddy) et Mario (Xavier Norman Petermann) dans *Mario* de Jean Beaudin (1984). La fuite dans l'imaginaire.



Marcel (Gilles Maheu) et son père (Roger Lebel) dans *Un zoo, la nuit* de Jean-Claude Lauzon.

couple d'hommes aspire à l'Albinie, pays imaginaire associé à une mort douce et pleine de promesses pour l'éternité. À la fin, un peu comme Ti-Guy dans le film précédent, Frank et Bert meurent heureux dans leur vieille auto en s'envolant dans le pays inventé.

L'année suivante, en 1984, Jean Beaudin avec *Mario* nous présente un autre couple masculin qui lui aussi choisit l'imaginaire comme planche de salut. S'affichant comme un film sur l'autisme, le film va dans la même direction que ses prédécesseurs. L'introversion du personnage central rappelle le comportement de Manon et de Léopoldine. En tournant dans une île, Beaudin trouve un environnement à l'image de son personnage et de tout le Québec de cette période qui reste contradictoirement plus isolé après ce «non» qui selon certains voulait dire «oui».

Voulant soulager son frère, Simon songe d'abord à le noyer mais en est incapable. Comme dans les autres films, l'invention

d'un monde intérieur vient à la rescousse des personnages. Si Burt et Frank choisissent l'Albinie, Mario et Simon se métamorphosent en Arabes et partent à la conquête des Barbares à Poitiers. Cette guerre ludique passionne Mario et l'amène enfin à sortir de son silence insulaire. Ses coups d'épée rappellent la hache de Ti-Guy qui tente de percer l'écran de ses visions. Dans les deux cas, nous sommes mis en présence d'une projection compensatoire.

La fuite dans l'imaginaire est une des caractéristiques des films qui ouvrent les années quatre-vingts. Ce repliement sur soi, cette perte de contact avec le réel sont inquiétants mais peuvent s'expliquer par une réaction normale et ponctuelle au non référendaire. L'attrait pour la mort «heureuse» m'apparaît beaucoup plus troublant. Le projet social étant évanoui, plusieurs ne peuvent oublier leurs rêves et les font tout simplement dévier du côté de l'inaccessible. Et c'est la joie dans l'âme que de nombreux personnages quittent leurs corps vers un au-delà où la liberté est encore possible.

PUIS LA TENDRESSE LUMINEUSE DES HOMMES.

Avec *La bête lumineuse* (1982), Pierre Perrault transporte sa caméra à la chasse à l'orignal et fait figure de prophète en annonçant les changements que subiront les relations entre les hommes. Dès le départ, il précise le propos du film à l'aide d'une réplique de Bernard, un des principaux intervenants qui explique le sens de la chasse.

Voix de Bernard :

«C'est quoi tuer un orignal? Pour commencer tu l'uis... tu l'approches... tu l'étudies... pis tu l'naques... pis tu l'ries. C'est le même scénario qui se reproduit le soir.»¹

Dans *La bête lumineuse*, la chasse à l'orignal se transforme rapidement en chasse à l'homme dans un territoire sauvage où le jeu de la vérité est pratiqué en toute liberté. Les mots au milieu de rires amicaux deviennent souvent des flèches dans un combat verbal où des lois non écrites s'appliquent avec vigueur. Selon la coutume, à chaque soir, l'un des chasseurs se métamorphose en orignal et prend la parole. Les autres lui concèdent le territoire verbal mais se transforment progressivement en loups et l'attaquent de rires moqueurs dans le but évident de corriger ses défauts. La loi secrète mais vraisemblablement connue de tous prévoit une rotation quotidienne du panache de sorte que tous aient droit à la thérapie par l'ironie. Le jeu a lieu dans une atmosphère de saoulerie où l'exagération, dans le but de faire mieux comprendre, a bien meilleur goût.

Mais voilà que la tradition est perturbée par un néophyte du nom de Stéphane-Albert Boulais, ami d'enfance de Bernard. Ce chasseur non initié préfère l'arc à la carabine et discute poésie. Laissant la chasse aux autres, il s'approprie le territoire de la parole qui conduit à la liberté et se permet de métaphoriser parmi les «vrais».

Ainsi pour une des premières fois dans l'histoire du cinéma québécois, deux hommes réussissent à dépasser le stade de l'amitié et à se dire qu'ils s'aiment un soir de fête. Stéphane-Albert et Bernard, pour les nommer, se chamaillent, se bousculent, en profitent pour toucher l'autre et évaluer sa pilosité. Les coups sont à la limite des caresses et les deux hommes exagèrent leur griserie pour mieux faire accepter leur écart sentimental par le groupe qui assiste comme nous aux effusions masculines.



Le guide Barney Descontie, Maurice Chaillot et Stéphane-Albert Boulais dans une scène de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault

Stéphane-Albert, le poète, devient rapidement la victime du groupe et porte le panache pendant toute la semaine. Refusant de se soumettre au silence, notre spécialiste des mots exprime ses émotions et ses frustrations même si ses «compagnons» deviennent de plus en plus féroces en se voyant privés du droit à la victime. À la fin, Bernard, le leader du groupe, reproche à Stéphane-Albert de n'avoir rien compris à la dynamique du groupe.

Voix de Bernard :

«Ça veut dire que l'autre bonhomme... l'autre bonhomme aussi a droit à ça : d'être victime... pour voir à quelle place qu'il est croche. Pourquoi que t'as pas faite coalition avec nous autres ? »²

Avec un peu de recul, on comprend que Stéphane-Albert est victimisé parce qu'il fait office d'homme nouveau en extériorisant si facilement ses émotions parmi les autres qui en deviennent jaloux. Il ne se soumet pas au jeu de la chasse parce qu'il n'en a pas besoin pour dire ce qu'il ressent.

Nous assistons dans ce film à une attaque contre la fausse virilité coiffée du mythe de la chasse et condamnant le mâle à tuer l'orignal, à manger son foie cru pour être illuminé par la bête et devenir à son tour un «buck» que toutes les femelles pourront «caller». Ici, un homme, un dur, un «vrai» répond à l'appel d'un poète. Le soir comme des bêtes lumineuses, l'archer et l'orignal se saoulent, s'expriment leur amour et refusent l'héritage d'une pudeur séculaire. Vers la fin du film, Stéphane-Albert tente de dire son amour à Bernard sans l'aide de l'alcool. Il y réussit dans un poème mais ne peut supporter le regard des autres et sort du chalet en se cachant le visage. Les défricheurs ont la vie dure.

Quelques années plus tard, des pères et des fils reprendront les paroles de Stéphane-Albert et réussiront à exprimer leurs émotions le visage à découvert. Ainsi, dans *Jacques et Novembre* (1984), nous assistons aux derniers moments de la vie de Jacques qui a dépassé la révolte et accepte tant bien que mal sa propre mort. Le personnage ferme sa propre maison avec une grande sérénité et fait le bilan de sa vie. *Jacques et Novembre* innove aussi au niveau formel en utilisant la vidéo dans une recherche du réalisme qui avoue son héritage du cinéma direct. Si ces jeunes cinéastes rendent ainsi hommage aux plus anciens, nous assistons de plus aux retrouvailles du fils et du père jusqu'alors toujours absent.

D'entrée de jeu, le père refuse de partir pour la chasse et surprend un peu tout le monde. Après avoir épuisé tous les prétextes devant Jacques qui le force à justifier sa présence, le père finit par avouer ses préoccupations. «S'il fallait qu'il t'arrive quelque chose», dit-il. Et acceptant enfin de s'asseoir dans la chaise roulante de Jacques qui prend alors une dimension symbolique, le père réussit tant bien que mal à dire à son fils qu'il l'aime. Plus tard en remplaçant les oreillers de Jacques, le père se laisse même aller à quelques caresses maladroites. Cette amitié entre hommes s'inscrit dans la lignée de *La bête lumineuse* et la reconnaissance du père s'attaque au mythe tenace de l'orphelin qui hante autant notre littérature que notre cinéma. Au lieu de partir pour un pays mythique, le père de Jacques se rend chez son fils, stationne son camion en double, laisse hurler les klaxons et prend le temps de parler d'amour. Le père sort du bois, arrive en ville et commence enfin à prendre sa place. Nous sommes à mon avis à un point tournant de la décennie.

En 1986, dans un style très différent, *Pouvoir intime* d'Yves Simoneau nous met en présence d'une série de couples (H.B. et Meurseault, Théo et Robin, Gildor et Roxane, Martial et Janvier) qui rêvent d'échapper à leur vie devenue insupportable en s'emparant de l'argent contenu dans un camion blindé. Le scénario tourne au vinaigre et la réclusion de Martial fait éclater les couples les uns après les autres. Le pouvoir n'est plus collectif, il est intime.

Comme dans *Jacques et Novembre* cependant, un père et un fils (Théo et Robin) s'avouent leurs sentiments. Cette fois, la timidité est complètement disparue et Théo enlace son fils Robin blessé à mort en tentant de s'approcher du camion blindé défendu par Martial comme une véritable forteresse. Encore une fois, le père attend à la dernière minute pour briser le mur de la pudeur. Cet ultime rapprochement ne laisse cependant aucun survivant car Théo se suicide, ne pouvant supporter la disparition du fils. La mort n'est pas associée à la poursuite du rêve comme au début de la décennie mais elle en marque plutôt la fin.

À la fin, dans une église délabrée comme les couples, nous sommes mis en présence des deux survivants: Janvier et Roxane, personnages androgynes, qui partent délibérément chacun de son côté.

Un zoo, la nuit (1987) de Jean-Claude Lauzon s'inscrit au départ comme une suite logique du film précédent. Marcel Brisebois est une Roxane masculinisée qui vient de sortir de prison et qui se bat la plupart du temps seul pour survivre dans un milieu urbain. Continuellement menacé par ceux qui se souviennent de sa dette de drogue, Marcel trouvera curieusement aide et support chez son père qu'il avait oublié et surtout mésestimé depuis trop longtemps. La scène d'amour se fait encore entre hommes dans ce film, le père et le fils s'avouant qu'ils sont encore importants, signifiants l'un pour l'autre. Et contre toute attente la veste de cuir étreint la veste de laine avant de partir à la pêche.

Albert tente alors de léguer à son fils son savoir-faire dans le «call» de l'original, ne réussit qu'à attirer la truite et démythifie en riant de lui-même tout le rituel de la chasse. Le coup de feu sur l'éléphant en cage au lieu du traditionnel original peut aussi être interprété de la même façon. Le symbole de la mémoire est abattu en même temps que le mythe de la chasse est ridiculisé. Mais contrairement aux films précédents, le père meurt cette fois dans les bras de son fils. Est-ce un hasard si René Lévesque décède à peu près en même temps qu'Albert? Sans doute, mais la coïncidence est surprenante. Les liens entre le réel et la fiction sont parfois trop prégnants. Mais dans *Un zoo, la nuit*, les analystes ont trop souvent oublié que le fils survit et qu'il a reçu un héritage précieux, soit la reconnaissance du père qui a eu la sagesse de préparer sa sortie et surtout l'avenir.

L'apprentissage est cependant pénible et les matins restent souvent infidèles. Dans le dernier film de Beaudry-Bouvier, nous sommes encore en présence d'un couple de gars aux tempéraments contraires qui s'expriment leur affection et qui se devinent derrière les mensonges de l'un et l'intransigeance de l'autre. Tout le film est un montage parallèle entre les deux tendances actuelles au Québec: il y a ceux qui abandonnent et qui trahissent, en trichant, et d'autres qui tentent de continuer le projet. La fin du film est cependant problématique. Jean-Pierre se suicide, laisse son fils Laurent à sa mère et sa dernière

conquête, enceinte. Le mythe de l'orphelin semble tenace au Québec. *Les matins infidèles* (1989) témoigne que l'évolution se fait souvent en dents de scie. Le film se termine sur Marc qui traverse une rue pour entrer en communication avec la jeune fille dont il était tombé amoureux à partir des photos de Jean-Pierre. Le rêve fait place à la réalité et certains espoirs sont permis même si la jeune fille est enceinte de Jean-Pierre. Marc serait d'ailleurs un excellent père adoptif. Après tout, Beaudry-Bouvier sont des spécialistes de la copaternité.

Le dernier film de Jacques Leduc *Trois pommes à côté du sommeil* (1989) nous met en présence d'un fils de René Lévesque qui vient d'atteindre la quarantaine et qui à l'aide de la mémoire tente de rassembler les morceaux d'une vie marquée par toutes sortes de ruptures et d'échecs autant collectifs qu'individuels.

À courte vue, le film semble très pessimiste car le personnage refuse ses émotions et s'enferme dans un monde confortable mais totalement imperméable. Pourtant, de nombreux signes d'espoir viennent encore une fois de la figure patriarcale associée à Hubert Reeves qui par ses commentaires sur le cosmos et l'intégration de l'homme à la nature tente d'inculquer des notions d'équilibre, de paix et surtout de patience à ce fils qui n'a pas encore appris la nuance. L'espoir vient aussi de Madeleine, l'une des trois pommes, qui croit encore à l'amour. C'est d'ailleurs elle qui cite les très beaux vers de Gaston Miron qui nous ramènent à la figure patriarcale.

*«dans un autre temps mon père est devenu du sol
il s'avance en moi avec le goût du fils et des outils
mon père, ma mère, vous saviez à vous-deux nommer
toutes choses sur la terre, ô mon père, ô ma mère*

*J'entends votre paix
se poser comme la neige... »³*

Comme d'autres, le personnage central de *Trois pommes à côté du sommeil* éprouve de nombreuses difficultés à se «rapailler» mais la figure patriarcale n'est plus absente de son décor.

Si le début des années quatre-vingts au cinéma québécois est fortement marqué par un repliement sur soi et la création d'univers imaginaires qui servent de soupapes à la morosité politique qui suit le référendum, la reconnaissance mutuelle des pères envers les fils devient par la suite un thème majeur. L'image mythique du père absent ne pâlit-elle que temporairement? Cesserons-nous au Québec de toujours tout recommencer? Les films actuels fournissent des indices, les prochains donneront peut-être des preuves. Il semble que la distance entre les pères et les fils était tellement énorme et séculaire que seule l'imminence de la mort ait pu provoquer une mutation profonde. Placés dans une situation de non-retour, les hommes ont commencé à exprimer leurs émotions, leur fragilité et leurs amours. Les grandes mutations québécoises se sont toujours faites en retard, à la dernière minute et nos révolutions sont souvent tranquilles. Au niveau politique, le cinéma québécois véhicule actuellement beaucoup d'espoir car il devient inutile de se chercher un père «ailleurs» à partir du moment où l'on a reconnu le sien. ■

1. Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Nouvelle Optique, Montréal, 1982, p. 23

2. Idem, p. 244

3. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 79.



PHOTO : LUC NAUVE

Marc (Jean Beaudry) et Jean-Pierre (Denis Bouchard) dans *Les matins infidèles* de Jean Beaudry et François Bouvier.



Lui (Normand Chouinard) et Hubert Reeves—la figure du père—dans *Trois pommes à côté du sommeil* de Jacques Leduc.