

***Les bons débarras* de Francis Mankiewicz** Erreur de jeunesse

Pierre Barrette

Numéro 100, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23677ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Barrette, P. (2000). Compte rendu de [*Les bons débarras* de Francis Mankiewicz : erreur de jeunesse]. *24 images*, (100), 21–21.

LES BONS DÉBARRAS

de Francis Mankiewicz

Erreur de jeunesse

Les bons débarras, c'est pour moi l'histoire d'une redécouverte, et en même temps une leçon dont je commence à peine à prendre toute la mesure. J'ai vu le film pour une première fois quelque part au milieu des années 80; je devais être au tout début de la vingtaine, j'entreprenais des études en communications à l'université Concordia et j'avais la tête pleine d'images fulgurantes: Kubrick, Polanski, le jeune Lynch, De Palma constituaient les principales figures de mon panthéon personnel, et je plaçais un film comme *A Clockwork Orange* pas très loin du sommet en matière de réalisations artistiques du XX^e siècle. Le cinéma québécois, un peu contre moi-même et mes inclinations nationalistes, je dois le dire, m'apparaissait comme un objet pauvre, décevant; à la limite, il correspondait dans mon esprit à un folklore un peu lointain. Voir à ce moment-là *Les bons débarras* n'a rien changé à cette impression: un autre film misérabiliste, me suis-je probablement dit à moi-même, une histoire de perdants sans relief, encore un constat d'échec à ajouter à une liste déjà longue. En réalité, mon premier contact avec le film de Mankiewicz a plutôt confirmé plusieurs de mes préjugés de l'époque, à commencer par celui qui voulait que le cinéma québécois n'existât qu'au premier degré, comme l'expression platement réaliste d'un état de fait social: des personnages englués dans leur misère économique, un récit minimaliste, une mise en scène sans éclat.

Plusieurs années passent, et avec elles mon regard sur le cinéma change: sans dire qu'il se raffine, disons qu'il profite d'expériences cinématographiques multiples, que mon œil s'est ouvert à une façon de voir d'où n'est pas exclus le recours à des modèles importés d'autres champs de savoir (je termine à ce moment-là un doctorat en sémiologie). Parallèlement, j'ai découvert nombre de films québécois qui ont transformé ma perception: les films d'Arcand, entre autres, mais aussi des documentaires, puis quelques films de Jutra, de Forcier, de Carle. Appelé à donner un cours sur l'analyse du scénario, je décide de fournir aux étudiants un certain nombre d'exemples issus du cinéma québécois, et parmi eux, *Les bons débarras*. Je ne me souviens pas de ce qui a motivé ce choix à l'époque: peut-être le désir de fournir une sorte de contre-modèle, tellement le souvenir que je gardais de mon premier visionnement m'assurait de revivre une expérience peu engageante. Toujours est-il que j'utilisais dans le cadre de ce cours toute une série d'outils d'analyse, des plus sophistiqués aux plus triviaux, m'aidant à approcher le scénario sous ses différents aspects de formes et de contenus: théorie aristotélicienne du récit, modèle actantiel, théorie des fonctions de Barthes, lecture psychanalytique, socio-sémiotique, et j'en passe. Et c'est là que tout a basculé.

De quelque façon que j'essayais de tourner l'affaire, *Les bons débarras* s'avérait une œuvre extrêmement forte et réfléchie, dont



Marie Tifo et Charlotte Laurier.

la construction était non seulement soignée mais également très complexe. Le premier choc fut de constater que le film avait la forme d'une tragédie, avec ses trois actes bien définis, ses personnages entiers qui représentaient chacun de manière subtile mais non équivoque une passion qui allait s'exprimer de façon violente au moment du dénouement final, provoquant une véritable catharsis. On était bien loin en fait du «réalisme sociologique» que j'y avais vu la première fois. Puis, autre révélation, le conflit œdipien, celui-là même que je traquais depuis des années dans le cinéma américain, en particulier dans ces films noirs qui me fascinaient, se trouvait à jouer au cœur même de ces *Bons débarras* un rôle de premier plan, mais un rôle tellement original, tellement neuf qu'aujourd'hui encore je me sens loin d'en avoir épuisé toute la signification. D'autres «révélations» de cet ordre suivirent, puisque, à chaque fois que je revois le film, je m'étonne de la richesse de l'étoffe dont il est fait.

Mais, plus important que cette prise de conscience de la nature réflexive de l'œuvre, il y a pour moi le sentiment qui l'accompagne, le sentiment de m'être un peu berné moi-même dans cette histoire. Car au fur et à mesure que je prenais conscience de la valeur du film révélée à travers l'analyse, je réalisais en même temps à quel point j'avais été abusé par la surface, par la nature trop familière des figures où allaient s'incarner tous ces «actants» et toutes ces «fonctions». J'avais cru que cette surface, parce qu'elle était faite de la même étoffe que la réalité qui m'entourait, ne pouvait rien dissimuler, que le sens s'y trouvait en quelque sorte donné sans autre procès. Je m'étais largement fourvoyé: c'est ce que m'a permis d'apprendre, entre autres choses, *Les bons débarras*. ■