

## Les Bons Débarras ou l'état d'une nation

### *Les Bons Débarras*

Ian Lockerbie

Volume 14, numéro 1, hiver–printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33819ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

#### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

#### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

#### Citer ce compte rendu

Lockerbie, I. (1995). Compte rendu de [Les Bons Débarras ou l'état d'une nation / *Les Bons Débarras*]. *Ciné-Bulles*, 14(1), 36–40.

## Les Bons Débarras ou l'état d'une nation

par Ian Lockerbie

**L**es **Bons Débarras** de Francis Mankiewicz est un film touchant et fort sur les rapports individuels et familiaux, sur le besoin d'amour maternel d'une adolescente, sur le courage qu'il faut à la mère pour maintenir sa famille à flot. C'est un film qui semble si étroitement circonscrit à la sphère domestique qu'on a pu le citer comme exemple de l'abandon des thèmes nationalistes dans le cinéma québécois d'après le référendum de 1980. La tendance des cinéastes à éviter les thèmes politiques en faveur de sujets moins «sensibles», à la fois plus intimes et plus universels, a été interprétée comme un signe de l'effondrement des aspirations politiques du Québec.

Mais la signification sociale et politique d'une œuvre d'art ne réside pas nécessairement ou exclusivement dans son contenu manifeste; bien souvent, les conditions sociopolitiques de la vie collective ont été intériorisées, et s'expriment sous une forme implicite ou inconsciente. Cela est particulièrement vrai quand la pression de l'Histoire a fait naître dans la population un fort sentiment d'identité collective. Cette conscience de l'identité et des aspirations collectives imprègne le pensée et la vision des écrivains québécois. L'idée de la nation est constamment présente à leur esprit même lorsqu'ils ne s'y réfèrent pas explicitement; elle apparaît dès qu'on gratte un peu la surface du texte pour en mettre à jour les structures profondes, les comparer à celles d'autres textes, et les situer dans leur contexte culturel.

La genèse des **Bons Débarras** illustre bien ce phénomène: le scénario est de Réjean Ducharme, ce génie excentrique dont l'œuvre fortement introspective est peuplée de personnages qui tourment le dos à la vie «normale» pour se réfugier dans le monde clos de leurs sentiments et de leur imagination. Cela n'est cependant pas sans rapport avec la réalité sociale et politique, même si elle ne la commente pas directement. On peut en effet interpréter le repli sur soi des

personnages comme un réflexe de défense contre la société, comme le refus d'une identité publique problématique. L'héroïne adolescente de *L'Avalée des avalées* se plaint d'ailleurs explicitement de la difficulté d'être canadienne-française.

C'est Ducharme qui, de sa retraite, prit l'initiative d'envoyer le scénario des **Bons Débarras** à Mankiewicz. Il avait été frappé par son premier film, **Le Temps d'une chasse** (1972), dans lequel un adolescent accompagne trois adultes dans une partie de chasse qui finit mal. **Le Temps d'une chasse** est sans doute une œuvre de critique sociale. Comme Claude Jutra dans **Mon oncle Antoine** peu de temps auparavant, Mankiewicz y dénonce la dégradation des valeurs sociales, et plus spécifiquement la grossièreté et la lâcheté de Québécois d'un milieu populaire. Comme Jutra, il entreprend la tâche à laquelle doit se livrer un peuple désireux de s'affirmer: s'examiner et dévoiler les faiblesses et les insuffisances sur le plan humain produites par deux siècles de subordination. **Les Bons Débarras** peut être considéré comme la suite de cet autoexamen sans complaisance.

Le deuxième film que Mankiewicz et Ducharme ont fait ensemble, **les Beaux Souvenirs** (1981), ressemble beaucoup aux **Bons Débarras**: même situation triangulaire dans laquelle une adolescente se bat pour conserver l'amour exclusif d'un de ses parents. Dans **les Beaux Souvenirs** il s'agit du père, et le rival est la sœur aînée et non l'oncle, mais les émotions mises en scène et le dénouement tragique — le suicide du plus faible des rivaux — sont les mêmes. Différence importante toutefois, l'aspect politique des **Beaux Souvenirs** est plus explicite: le repli névrotique du père y est beaucoup plus accusé que celui de Michèle, la mère dans **les Bons Débarras**, et il s'explique par les départs successifs de sa femme puis de sa fille aînée avec un anglophone. Tout le film est bâti sur ce thème du ressentiment contre les Anglo qui occupe une position centrale dans la culture québécoise, surtout dans les années 60 et 70.

On peut avancer que le film ne gagne rien à ce que cet aspect soit plus explicite, car le malaise qui paralyse la vie québécoise se trouve ainsi souligné au détriment de l'énergie qui l'anime. Mais on ne saurait, sous prétexte qu'elles n'y sont pas énoncées aussi ouvertement, prétendre que les préoccupations sociopolitiques sont absentes des **Bons Débarras** quand la conception et la structure de ce film ressemblent d'une façon si frappante à celles des **Beaux Souvenirs**! Tout au contraire doit amener à la conclusion

*«J'ai l'impression que nous n'avons plus besoin de nous poser de questions sur notre identité, qu'elle va maintenant de soi. Nous n'avons plus à parler du pays dans nos films, ni de partir à la recherche de l'identité collective. On est qui on est, ce que l'on veut, il ne nous reste plus qu'à faire du cinéma avec des préoccupations cinématographiques, faire du cinéma la conscience en paix sans chercher à savoir si on est Québécois ou pas. Les Français ne font pas des films français à ce que je sache, ils font des films, point; les Italiens, les Américains aussi. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec nous?»*

*(Francis Mankiewicz lors de la sortie des **Portes tournantes, Le Devoir**, 20 août 1988, p. C-3)*

inverse: que **les Bons Débarras**, comme toute œuvre d'imagination, se prête à plusieurs niveaux d'interprétation. Le contexte de la culture québécoise et les antécédents des deux auteurs autorisent une lecture qui établit un lien entre les inquiétudes individuelles décrites dans le film et l'interrogation sur l'identité nationale.

Le film peut, en ce sens, être interprété en termes de métaphores: la signification sociale implicite se manifeste dans le choix d'une situation typique, et dans l'entrelacement des thèmes et des rapports entre les personnages.

Ce sont les rapports entre les trois personnages principaux, Manon, l'adolescente pré-pubère, Michèle, sa mère, et Ti-Guy, l'arriéré mental, frère de Michèle, qui structurent le film. Le fait que ces personnages soient socialement défavorisés est en soi significatif; la tendance des cinéastes québécois à s'identifier spontanément avec les défavorisés montre qu'ils savent que les handicaps sociaux font partie de l'expérience historique des Québécois. Cette problématique est résumée d'une façon encore plus frappante dans le handicap mental de Ti-Guy: dans la littérature québécoise, l'aliénation n'est jamais fortuite, le dérangement mental y est toujours la projection d'un désordre social.

Le personnage de Ti-Guy représente l'existence dévastée d'un sous-prolétariat; il est associé aux beuveries et aux tavernes minables qui caractérisent cette culture. Son arriération mentale est une façon d'accentuer le comportement brutal qu'on retrouve chez beaucoup de personnages semblables dans d'autres œuvres. Ti-Guy fournit l'image des conséquences extrêmes de l'aliénation qu'a subi le Québec sous la forme de la pauvreté et de l'enfermement social; il représente le «moi subordonné» du Québec, il est l'image détestée de leur propre société que beaucoup d'écrivains québécois se sont forcés à regarder en face.

Il est donc tout à fait compréhensible que le film s'efforce d'éliminer cette image haïe; le rôle joué par Ti-Guy dans la narration est en ce sens similaire à celui de Léopold dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay. Léopold est une incursion frappante du «moi subordonné», plongé lui aussi dans la boisson et dans la brutalité primitive et menacé en outre par la folie. Mais il se rend compte in extremis de sa dégradation et quand, à la fin de la pièce, il lance sa voiture contre un pont en disant que lui et les gens de son espèce sont irrécupérables, cela

équivalait à un suicide. C'est l'expression épouvantable du désespoir et du dégoût de soi de tout un groupe social, mitigée seulement par l'espoir, chez Léopold, que la génération suivante surmontera l'avilissement subi par ses parents. Ti-Guy est incapable d'exprimer de telles pensées mais, aiguillonné par Manon, il commet pour les mêmes raisons un acte identique, un accident de voiture provoqué. Son suicide est l'un des sommets du film, et le fait que Ti-Guy fasse sauter le pare-brise du camion lui donne une valeur manifestement symbolique: le geste représente métaphoriquement, comme le suicide de Léopold, une libération de l'emprisonnement auquel se résume sa condition et, par extension, celle de la société à laquelle il appartient. Bien évidemment, Michèle est très différente; c'est le personnage auquel les spectateurs s'identifient. Elle est chaleureuse, aimante, courageuse; sa détermination et la force de sa personnalité tiennent la famille ensemble. Elle illustre cette règle de la fiction québécoise qui veut que se soit les femmes qui incarnent les qualités que Marcel Rioux appelle dyonisiques (les pulsions sexuelles, vitales, tournées vers l'extérieur), tandis que les hommes sont plutôt tournés vers l'intérieur et vers la mort.

Mais dans le rôle qu'elle joue, Michèle fait montre des mêmes défauts que d'autres personnages comparables dans beaucoup d'œuvres québécoises; ce sont les défauts des gens chez qui la chaleur des sentiments l'emporte sur la lucidité. Michèle prodigue à sa famille un amour viscéral et désordonné, aussi le chemin qu'elle lui trace est-il descendant; les images et les événements auxquels elle est associée figurent un enlisement: l'une des coupes les plus significatives du film nous fait passer de Manon goûtant l'élan et la vitesse du camion de Gaétan à Michèle et Ti-Guy pris dans une ornière, les roues du camion patinant bruyamment sans avancer. Plus tard, on verra de nouveau Michèle arrêtée par une crevasse, au grand dégoût de Manon. Deux fois, de colère, Michèle envoie promener Manon, une fois, en lui courant après, elle se retrouve dans la boue. Plus tard encore, en faisant avec Gaétan la tournée des bars, elle se décharge dans l'ivresse du fardeau de ses responsabilités. En montage parallèle, Ti-Guy se soûle aussi: le frère et la sœur sont ainsi rapprochés à plus d'une reprise. L'itinéraire de Michèle trouve sa conclusion à la fin du film dans un renversement des rôles où Manon, la fillette de 13 ans, affirme son autorité sur sa mère qui s'en remet passivement à sa protection. La scène n'apparaît pas du tout invraisemblable et ne suspend pas la compréhension et la sympathie des spectateurs pour Michèle,



*Le Temps d'une chasse*

# Images du centenaire

qu'ils voient comme une femme qui affronte courageusement de sévères difficultés matérielles et un enfant capricieuse et terriblement exigeante.

Cependant, sur le plan de l'allégorie sociale, il y a dans son comportement un élément de faiblesse qu'on retrouvait déjà dans **Mon oncle Antoine** et dans **le Temps d'une chasse** par exemple. Si chaleureuse et attachante que soit Michèle, c'est une vaincue; son incapacité à maîtriser les événements n'est pas aussi radicale que celle de Ti-Guy, mais sans l'intervention de correctifs extérieurs elle ne serait comme lui rien d'autre qu'une victime.

Ce correctif, c'est sa fille. Manon est un personnage paradoxal en ce sens qu'elle a d'énormes besoins affectifs mais aussi une très grande force. Elle a pendant tout le film une histoire d'amour avec sa mère et se montre si jalousement possessive qu'elle en devient, à la limite, aussi vulnérable que celle-ci. Mais la différence est que Manon est foncièrement déterminée à atteindre son but, et cela fait d'elle le principal élément dynamique du film. Contrairement à Michèle, elle suit un chemin ascendant qui l'amène à réaliser ses objectifs: elle réussit à se débarrasser de ses deux aspirants à l'affection de sa mère, ses rivaux. Le titre «les bons débarras» associe les spectateurs à son entreprise et leur fait partager sa victoire.



*Les Bons Débarras*

On pourrait objecter à cette interprétation positive du personnage de Manon et la décrire plutôt comme un cas de possessivité pathologique. Cette interprétation ne tient suffisamment compte de la place qu'occupait Manon dans la structure allégorique du film et des qualités personnelles qu'il a fallu lui attribuer pour qu'elle puisse le faire.

Elle a pour première fonction de donner la mesure des insuffisances des adultes et de la société; mais alors que dans ce rôle l'enfant est souvent un témoin muet (comme dans **le Temps d'une chasse**), Manon exprime ses jugements avec assurance et une causticité qui forcent l'assentiment des spectateurs. Ceux-ci adoptent son point de vue sur la luxueuse maison Viau-Vachon où la famille livre le bois; alors que Ti-Guy est ébloui par l'élégante et séduisante Madame Viau-Vachon (doublement ridiculisée par son nom), Manon la trouve prétencieuse et détestable: elle convainc les spectateurs que le Québec, quelque soit son projet de société, ne devrait en tout cas pas rechercher l'ordre bourgeois. Elle exprime aussi son opinion de Maurice, le policier amant de sa mère. Maurice n'a pourtant pas de défauts rédhibitoires, mais comme figure d'autorité il est un peu dérisoire, et il incarne un conformisme tiède qui ne saurait satisfaire les exigences de Manon.

En plus de la lucidité du jugement, Manon incarne l'imagination et l'expression créatrice. On la voit tout au long du film s'absorber totalement dans la lecture des **Hauts de Hurlevent** d'Emily Brontë, ce dont aucun des autres personnages ne serait capable. Des passages du roman font écho aux événements décrits dans le film et leur donnent une texture plus riche et plus dense; ils confèrent en outre à Manon le pouvoir de métamorphose de l'imagination. À la voir ainsi absorbée dans sa lecture, nous percevons la faculté qu'a l'imagination de transcender les situations et d'en proposer une compréhension plus large.

À ce pouvoir est lié celui du langage. Si celui du film semble d'abord très familier, une écoute plus attentive révèle qu'il est souvent très inventif, surtout chez Manon. Les images fortes et complexes qu'elle utilise pour exprimer son amour pour sa mère lui donnent l'autorité de la vision poétique. S'il y a dans le film une sensibilité dominante, capable d'expériences significatives, c'est celle de Manon. Un seul autre personnage fait preuve dans son langage d'une inventivité comparable, c'est Gaétan, l'ex-amant de Michèle, et c'est aussi le seul, significativement, que Manon accepte; la langue que parle Gaétan est ludique, pleine de jeux de mots, de rimes. Son compor-

tement très spontané fait de lui une sorte de feu-follet, tout le contraire de Ti-Guy et de Maurice, et c'est pourquoi il ravit Manon.

Contrairement à ce qu'on a dit parfois, Manon n'est pas hostile à tous ceux qui pourraient lui disputer l'affection de Michèle; elle ne cherche à éliminer que les prétendants indignes, sauf Gaétan qui incarne les mêmes qualités qu'elle. Ce sont ces qualités qui font de Manon un symbole d'espoir pour le Québec. La subordination du Québec est due en partie à son retard éducatif et les moyens de sortir de ce cul-de-sac sont la détermination et la volonté, dont Manon a à revendre, et aussi la curiosité intellectuelle et culturelle, qu'elle possède également. L'enchantement que Manon ressent à la lecture des *Hauts de Hurlevent* signale l'ouverture d'horizons nouveaux.

Dans cette perspective, la cruauté de Manon envers Maurice et envers Ti-Guy prend un aspect positif; en termes allégoriques, on peut l'interpréter comme l'agressivité qui sera nécessaire au Québec pour surmonter ses handicaps historiques et déclencher une dynamique sociale. Ce qui se joue ici, c'est la possibilité pour une société d'éliminer son «moi opprimé» pour permettre à ses capacités de s'épanouir, et Manon représente ces capacités. C'est ici que les associations symboliques entre Manon et l'avenir sont particulièrement parlantes; le symbole des générations est commun à toutes les cultures, mais il est particulièrement prégnant au Québec parce qu'il correspond aux trois grandes étapes de son évolution idéologique. Les grands-parents représentent souvent les valeurs de l'ancien Québec rural; les parents, qui devraient incarner la maturité, sont souvent considérés comme une génération perdue parce qu'on les identifie à la période de plus grande subordination du Québec au pouvoir anglophone; les enfants et la jeunesse représentent le Québec d'après la Révolution tranquille, qui revendique sa place au soleil. C'est pourquoi Léopold dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* fonde son espoir d'un avenir meilleur sur la génération de ses enfants, et pourquoi l'adolescent représente le seul élément positif de la situation sociale décrite dans *Mon oncle Antoine* comme dans *le Temps d'une chasse*.

La dureté de Manon envers Ti-Guy et Maurice ne fait que traduire en actes le symbolisme implicite dans ces deux films; ayant constaté l'insuffisance des adultes, Manon la rejette avec mépris. C'est la suite logique dans la recherche d'un nouveau départ et c'est pourquoi tout dans le déroulement ultérieur du

film tend à minimiser les aspects négatifs des actions de Manon qui ont mené au suicide de Ti-Guy et à obtenir le consentement du spectateur à sa prise de contrôle; ainsi, dans les deux séquences finales, la narration est-elle manipulée pour créer un sentiment positif d'apogée.

Le suicide de Ti-Guy est un exemple frappant d'un motif narratif très fréquent dans la littérature québécoise, celui de l'apothéose, qui transforme une mort en triomphe. Peut-être cela s'explique-t-il par le catholicisme qui a longtemps imprégné le Québec: la tradition de la représentation de l'ascension de l'âme vers le ciel y est très forte. L'apothéose a souvent pour fonction de résoudre les contradictions dans l'esprit du public — contradiction entre, par exemple, la répulsion que peut lui inspirer le comportement de Ti-Guy et sa conscience qu'il est, comme Léopold, victime de sa condition sociale. La séquence du suicide atteint son but en présentant la mort de Ti-Guy comme la réalisation d'un rêve; même s'il s'agit d'un rêve impossible, tout est fait pour lui donner une connotation religieuse et pour qu'il provoque la compassion. Le fait pour Ti-Guy de faire sauter le pare-brise du camion représente non seulement son besoin de liberté mais son aspiration à un idéal de beauté et d'harmonie. Le ralenti, soutenu par un riche accompagnement musical, est un procédé particulièrement propre à suggérer la



*Les Beaux Souvenirs* (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)



Roger Le Bel dans *les Bons Débarras* (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

transcendance. L'aria «O mio bambino caro» de Puccini possède déjà dans l'opéra-comique *Gianni Schicci* la ferveur d'une prière; la superposer à une séquence de mort en fait ressortir la spiritualité implicite, et fait retomber tout le poids de ses connotations sur l'imploration finale: «Pieta, pieta», l'un des grands termes de compassion du vocabulaire chrétien. Le montage fait significativement coïncider le sommet mélodique avec le dernier plan du camion accidenté après que Ti-Guy et son idéal se sont donnés la main. On a ainsi le sentiment d'une âme libérée de son enveloppe corporelle qui a enfin trouvé ce qu'elle avait cherché en vain pendant sa vie.

Cette apothéose, qui transforme la mort de Ti-Guy en assouvissement, permet au public d'échapper avec soulagement à une image dégradée de sa propre culture. Bien que Manon ne s'en trouve pas directement innocente, les sentiments négatifs comme la haine ont cédé le pas au sentiment positif de l'accomplissement; la fluidité de la séquence procure un sentiment de soulagement, et la mort de Ti-Guy devient un élément nécessaire du processus amorcé de libération et d'autoaffirmation.

Le renversement de rôles auquel on assiste dans la dernière séquence le souligne: le double sens de ce que dit Manon lorsqu'elle a terminé sa lecture des

*Hauts de Hurlevent*, «J'ai fini», annonce qu'elle a atteint ses objectifs. Le dernier plan du film réunit la mère et la fille dans une longue étreinte, et laisse aux spectateurs l'image d'un lien familial renouvelé. Cela est important historiquement, car au Québec la famille a joué un rôle central mais ambivalent en constituant un abri sûr (parfois trop sûr) contre les traumatismes d'une situation sociale insatisfaisante. La fiction québécoise propose souvent l'image d'une famille imparfaite, socialement ou émotionnellement défectueuse, et qui surmonte cette imperfection, pas nécessairement d'ailleurs en réintégrant un membre manquant. En refusant la solution facile qui aurait consisté à faire entrer le joyeux Gaétan dans la famille de Michèle comme le père qui manque, Ducharme et Mankiewicz retrouvent la même structure profonde. Ce qui est recherché n'est pas la normalité mais une image plus féconde, celle de la force paradoxale d'une enfant mère et guide.

Certains éléments, dans la façon dont cela s'accomplit, peuvent paraître ambigus: la scène se passe dans le repli et la solitude de la nuit, et Manon a coupé tout contact avec le monde extérieur en laissant le téléphone décroché. Le passage des *Hauts de Hurlevent* qu'elle lit à voix haute parle du sommeil paisible de la mort. On pourrait croire qu'en même temps qu'elle prend la direction des opérations, Manon aménage une retraite, un cocon dans lequel elle pourra satisfaire sans intrusions son amour exclusif pour sa mère. Cette tendance à l'introversivité n'étonnera pas de la part de Ducharme, mais *les Bons Débarras* est finalement moins introverti que *les Beaux Souvenirs*, dont tous les personnages sont fortement névrosés et dont l'atmosphère est imprégnée d'une morbidité absente des *Bons Débarras*. Ni Michèle ni Manon ne se montrent enclines à ruminer des pensées sur la mort comme le font le père et la fille dans *les Beaux Souvenirs*. L'intimité de la dernière séquence s'accorde simplement à l'atmosphère paisible, harmonieuse et confiante du lien retrouvé.

Dans une structure allégorique de ce type, il n'est pas nécessaire que soit proposée une action sociale ou politique spécifique. Le bonheur individuel résultant de l'autoaffirmation livre un message plus large: dans l'odyssée sociale du Québec depuis la Révolution tranquille, la volonté d'effacer les effets paralysants de l'Histoire et de prendre en main sa destinée a été l'aspect le plus significatif. Manon, qui rejette les incarnations d'un passé de subordination et affirme son amour pour sa mère, incarne le projet social de la nation. *Les Bons Débarras* met en scène, à sa manière, la construction d'une nation. ■

## Filmographie de Francis Mankiewicz:

- 1972: *le Temps d'une chasse*
- 1973: *Un procès criminel* (c.m.)
- 1973: *Une cause civile* (c.m.)
- 1973: *Valentin* (c.m.)
- 1974: *l'Orientation* (c.m.)
- 1975: *l'Expropriation* (c.m.)
- 1976: *What We Have Here Is a People Problem* (m.m.)
- 1977: *I Was Dying Anyway* (c.m.)
- 1978: *Une amie d'enfance*
- 1978: *Une journée à la Pointe Pelée* (c.m.)
- 1978: *A Matter of Choice* (m.m.)
- 1980: *les Bons Débarras*
- 1981: *les Beaux Souvenirs*
- 1985: *The Sight* (c.m.)
- 1987: *And Then You Die*
- 1988: *les Portes tournantes*