

L'imaginaire public comme lieu théologique **Pour une théorie du discours des deux fils**

Michel-M. Campbell

Volume 14, numéro 1-2, automne 2006

Les lieux de la théologie aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/014319ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/014319ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal

ISSN

1188-7109 (imprimé)

1492-1413 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campbell, M.-M. (2006). L'imaginaire public comme lieu théologique : pour une théorie du discours des deux fils. *Théologiques*, 14(1-2), 191-202.
<https://doi.org/10.7202/014319ar>

Résumé de l'article

Cet essai de théologie pratique met en relation, tente d'*inter-dire* des discours sur la foi en Jésus, le Christ, versus des formes d'expression actuelles de l'imaginaire public, en l'occurrence le cinéma. Mondes séparés. Comme ceux de la théologie fondamentale et de la théologie pratique. Comme ceux de Philippe et d'André, ces deux frères, protagonistes du *work in progress* de Robert Lepage, *La face cachée de la lune*. Éternels rivaux, ils passent leur vie à tenter de se distinguer l'un de l'autre, alors qu'au fond, ils partagent la même fragilité. Une lecture théologique de leur réconciliation permet de voir de nouveaux cas de figures de la parabole des deux frères (le plus souvent appelée parabole du fils prodigue), voire du récit des deux disciples d'Emmaüs.

L'imaginaire public comme lieu théologique

Pour une théorie du discours des deux fils

Michel-M. CAMPBELL

Faculté de théologie et de sciences des religions
Université de Montréal

À mon collègue Jean-Claude Petit

Philippe noie sa déception dans l'alcool et le bavardage avec un barman. Alexis Leonov, n'était pas au rendez-vous.

Ben c'est sûr que je suis déçu ! Quand est-ce que ça adonne que tu peux prendre un verre avec un cosmonaute toi ? Parce qu'en plus lui, c'est vraiment un homme bien. En plus d'être un scientifique, c'est un artiste peintre. Alors son point de vue sur l'exploration spatiale est vraiment très intéressant et quand j'étais jeune, eh bien, ce gars-là, c'était mon idole. [...] Il est allé dans l'espace plusieurs fois. Il a été le premier homme à sortir de sa capsule et à marcher dans l'espace [...]. Pis si les Russes avaient pas perdu la course à la lune, ben, c'est lui qui avait été pressenti pour être le premier homme à marcher sur la lune [...]. [J']aurais surtout aimé le connaître, pas seulement pour des affaires d'ordre scientifique, mais j'sais pas, pour lui parler de comment il vit le quotidien. Comment tu fais pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel. Par exemple, comment tu fais quand t'as accompli des grandes choses mais que bon, l'histoire va se rappeler de toi comme d'un numéro 2, comme quelqu'un qui a manqué sa chance. Ça, c'est une chose qui serait bien pratique à savoir. Parce que l'amertume, c'est le principal obstacle à la réconciliation. Tu peux pas réconcilier deux peuples ou deux individus si t'entretiens l'amertume. (Lepage 2000, 17-18)

Ma présentation de l'imaginaire public comme lieu théologique s'enracine doublement dans la culture actuelle. Je choisis l'écriture rapide et cubiste du vidéoclip, mosaïque d'associations libres, qui mixe allègrement images et

discours. De plus, j'emprunte les images de *La face cachée de la lune*¹, un *work in progress* de Robert Lepage².

Cette présentation s'avère donc, pour reprendre une expression de Michel de Certeau, un inter-dire, plus précisément, un double inter-dire. Une mise en relation, d'une part, des théologies pratique versus fondamentale et, d'autre part, du discours sur la foi en Jésus, le Christ, vs des formes d'expression actuelles.

1. Des histoires d'enfants terribles

Dans la foulée de Lacan et de Badiou, des histoires d'enfants terribles pourraient donner lieu à une théorie du discours. Dans le cas présent, du discours de deux fils, de ces couples de frères pleins d'amertume : jour/nuit, veille/rêve, raison/imagination, je/autre, visage/derrière. Monde de construction d'axes, de structuration axiologique ; monde de dramatiques anales où ça discrimine. Il y a le supérieur et l'inférieur, l'ordre « scientifique » et « la vie au quotidien », « l'infiniment banal » et « l'infiniment essentiel », le savoir théorique et ce qui est « pratique à savoir », l'aîné et le puîné, le montrable, le visage, et l'indicible, le derrière, les sécrétions.

Comme, dans le titre du film, *Les deux faces de la lune* : la première, la lumineuse, qu'on a longtemps crue « un immense miroir » (2000, 1), et l'autre, la cachée, que les scientifiques de la Nasa se plaisaient à appeler « par ironie [...] la face défigurée » (1-2), parce que sa toponymie était soviétique. Ou encore, les protagonistes, Philippe et André, deux frères, deux fils,

-
1. Notons qu'il n'est pas nécessaire pour le lecteur d'avoir pris connaissance de l'œuvre pour s'intéresser à cet essai qui présente, au fil de l'écriture, un résumé synchronique des éléments dramatiques essentiels à notre propos.
 2. Les œuvres de Lepage sont la plupart du temps des *works in progress* dont le texte évolue selon ses mises en scène. Ainsi, le texte fourni par Ex Machina précise dès les premières lignes, qu'il s'agit d'une « version qui n'est pas définitive » et qu'il pourra y avoir des « modifications de dernière minute » (2000, 1). Ce qui ne facilite pas les références. Nous avons d'abord pris connaissance de cette œuvre dans la mise en scène du Théâtre du Nouveau Monde (TNM, Montréal, 2000), puis dans le polycopié déjà mentionné où manquent plusieurs éléments de mises en scène du TNM et, enfin, dans la version cinématographique (*La face cachée de la lune*, film écrit et réalisé par Robert Lepage, produit par Alliance Atlantis, Canada, 2003). Notre analyse porte essentiellement sur le texte polycopié auquel nous référons à moins d'avis contraire. Ainsi, pour éclaircir certaines questions plus difficiles ou marquer des écarts majeurs dans les versions cinématographiques, des notes de bas de page renvoient à la version du TNM ou à la version du film en DVD.

qui continuent de s'affronter en liquidant l'héritage de leur mère récemment décédée : des vêtements, un pauvre 5 000 \$ (8-9), quelques meubles et, enfin, un malheureux poisson rouge, nommé Beethoven (8), que Philippe essaie de refiler à André, parce qu'on ne peut le passer « dans les toilettes » et « que c'est la dernière chose de vivante qui appartenait à [leur] maman³ » (5).

De ces deux frères, le premier, Philippe, hétérosexuel « renfermé sur lui-même⁴ », soumet, pour une troisième fois, sa thèse doctorale à l'Université Laval (dans la ville de Québec). Il y soutient « que les programmes d'exploration spatiale du vingtième siècle ont été motivés non pas par la curiosité et la soif du savoir mais bien par [...] le narcissisme » (2), le désir de paraître la plus grande puissance. Doctorant « en philosophie de la culture » (16), c'est de cette hauteur qu'il regarde le monde et particulièrement André, son cadet.

Celui-ci vit confortablement avec son conjoint Carl, dans le prestige de son rôle de présentateur au canal météo de la région de Québec, ce qui l'amène, lui aussi, à voir la terre, du dessus des nuages⁵. De l'héritage, il ne veut que l'étagère qui le séparait de son frère dans leur chambre d'enfants. Il est prêt à céder les 5 000 \$ à son pauvre étudiant de frère. Quand celui-ci refuse, André le sermonne et ose même lui recommander sa conseillère financière. Celle-ci, précise-t-il, mesure votre ouverture à la vie en analysant la qualité et l'ordre de votre porte-monnaie. André est aussi un fieffé menteur.

Ces deux frères sont des figures opposées ou, plus précisément, des figures du même inversé. Un jour que Philippe se retrouve, par hasard, au sauna et qu'il refuse les avances d'un inconnu, ce dernier se rend vite compte qu'il a cherché à séduire le frère d'André, son amant. Parce qu'ils se ressemblent tellement. Ils ont les mêmes fesses⁶.

-
3. Notons qu'en proclamant Beethoven dernière chose vivante qui appartenait à leur maman, Philippe dénie sa propre survivance comme celle de son frère. On pourra objecter que les fils ne sont pas des choses et qu'ils n'appartiennent pas à leur mère. C'est pourtant ainsi qu'André se conçoit (voir note 16) et l'on peut soupçonner qu'il en va de même pour son frère. À ce sujet, le film est beaucoup plus explicite sur l'attachement d'André à sa mère (non pas en parole, mais par le langage corporel).
 4. C'est ainsi que Philippe présente son modèle, le grand ingénieur russe Constantin Tsiolkovski (2000, 2).
 5. « Alors, si on jette un regard sur notre image satellite, on peut voir très clairement ce système de perturbation... » (7).
 6. Cette figure des frères opposés comme en miroir qui surgit de l'action dramatique est plus ou moins annoncée dans le prologue : « Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples [les États-Unis et l'URSS] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre ses propres blessures et sa propre vanité » (2).

Philippe et André entretiennent un rapport vertical, de haut en bas. On retrouve souvent la même opposition entre les discours théologiques et les productions de l'imaginaire public comme l'art, le théâtre, la chanson ou le cinéma. De la part des premiers, on prétend à la vérité, à l'universel, au divin et l'on méprise souvent l'insignifiance, le caractère subjectif, voire le mensonge de l'autre partie. Pourtant, à l'instar de Carl, le conjoint d'André, je soumets qu'on peut reconnaître un air de famille entre ces deux genres de production ; que sous la rivalité apparente se trouve une problématique commune : « je est un autre » ; notre envers nous échappe.

2. Première hypothèse. Le cinéma comme envers de la théologie

Je me borne au cas du cinéma. D'abord la rivalité. L'histoire des relations serrées de l'Église et du cinéma donne à penser qu'ils occupent le même terrain. Au Québec, par exemple, dans un premier temps, l'Église a tenté d'en empêcher les représentations. Puis, dans un mouvement qui réunissait les différentes confessions nord-américaines — pourtant fort hostiles les unes aux autres à cette époque —, elle a tenté d'en contrôler la production ou la diffusion. Recours au bras séculier pour censurer les films et limiter l'accès aux salles. Menaces de boycottages de cette industrie naissante. Voire création d'un système de diffusion parallèle.

Enfin, *if you can't beat them, join them*, comme d'autres mouvements idéologiques, je pense entre autres au marxisme soviétique, l'Église a tenté de récupérer le cinéma à ses propres fins, en s'en servant comme d'un instrument de propagande. Invention du film religieux dont *La Passion du Christ* (2004) de Mel Gibson est le dernier avatar.

L'Église semble avoir perdu la bataille. Actuellement, les fêtes liturgiques servent davantage à lancer de nouveaux films qu'à rassembler les fidèles. Les affiches publicitaires ont remplacé l'iconographie religieuse pour les jeunes. Les gens s'inspirent beaucoup plus des comportements des idoles d'Hollywood que de la vie des saints. On chante, on danse, on s'habille, on vit du cinéma et de ses dérivés : TV, BD, DVD, affiches, t-shirts, etc.

Cette rivalité témoigne d'une communauté de projet, voire d'origine. D'une prétention commune de donner forme à l'existence humaine qui s'échappe à elle-même, dont la réalité n'est jamais complètement donnée et qui doit constamment s'inventer dans ce que le psychanalyste Michel Dansereau (1998) appelle « l'irréel », l'imaginaire⁷.

7. Pour Dansereau, cet « irréel », qui se distingue de la réalité, « n'est pas rien ». Il a une valeur ontologique éminente en ce qu'il peut ouvrir l'histoire, réalité fondamentale de

D'aucuns acceptent le constat de la rivalité et de l'échec, du moins momentanés, de l'Église devant le cinéma. Ils iront même jusqu'à reconnaître que l'objet de foi échappe au réel concret. Ils résisteront cependant à une identification trop rapide des lieux théologiques et de ceux des productions cinématographiques. Et ils auront partiellement raison. La parenté implique aussi bien identité commune que différence. Le discours théologique, par exemple, prétend s'inscrire dans des registres de rationalité que ne partage pas le cinéma qui, pour sa part, obéit davantage à l'intuition ou à des impératifs économiques. Ce qui n'exclut pas les jeux inconscients qui restent le lot des producteurs de chacun de ces mondes.

Pour l'instant, tenant pour acquis que le monde théologique est suffisamment connu, j'essaierai de mettre en lumière la dramatique anthropologique implicite à la pratique du cinéma. En effet, le cadastre habituel sépare ces deux mondes. La théologie est de l'ordre du sérieux pour ses praticiens, de l'ennuyeux, du dépassé pour tant d'autres. Le cinéma n'est, pour la plupart, qu'un divertissement et, pour tant de gens sérieux, de la futilité. Un mur étanche séparerait ces deux réalités.

Comme cette étagère avec laquelle, adolescents, Philippe et André avaient divisé leur chambre pour s'assurer, chacun, un territoire d'intimité⁸. Leur mère appelait ça « le mur de la honte » (24) et elle ne croyait peut-être pas si bien dire ! Philippe évoque cette division de leur chambre d'enfants, alors que, désœuvré, il a entrepris, de façon dérisoire, de filmer son quotidien pour participer au concours d'une agence spatiale qui veut envoyer dans l'espace des enregistrements décrivant la vie des humains de ce siècle.

Alors qu'il filme les Plaines d'Abraham, il se souvient d'un soir où il y avait contemplé les étoiles sous l'effet de stupéfiants. Il a alors eu l'intuition de son inscription cosmique :

l'expérience humaine. Voir le chapitre V, « L'imaginaire » (1998, 225-267). Le lecteur intéressé par les différents genres de discours pourra trouver matière à réflexion dans le même ouvrage, au chapitre IV, « Relativité de la réalité » (147-222), et au chapitre VI, « Phénoménologie du rêve » (277-315). À lire Dansereau, on peut conclure que l'imaginaire est avant tout une fonction qui libère de l'image que nous donne la réalité et qui nous permet ainsi de la vivre (ou de la construire) autrement. De ce point de vue, l'intérêt d'un film dépasserait son visionnement. C'est le sens que produit le spectateur à partir du visionnement qui compte. Il en va sans doute de même de l'Évangile.

8. André : « Mon frère [P] avait installée [...] pour diviser la chambre en deux parce qu'il ne voulait pas que j'aie fouillé dans ses affaires » (24).

Et je me suis interrogé sur mon lien de sang avec le reste du cosmos [...]. J'ai pris conscience que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste [...]. C'était une constatation tellement vertigineuse que j'ai eu soudainement très peur et que j'ai décidé de retourner à la maison où les liens de sang sont plus faciles à mesurer ou à comprendre. (26-27)

Mal lui en prit; ce retour des grandes questions métaphysiques à la maison l'a confronté à l'horreur. Son frère avait bravé l'interdit, franchi l'étagère, bu la bière de Philippe avant de s'endormir dans le lit de ce dernier qu'il avait d'ailleurs mouillé⁹. Du moins selon le scénario théâtral. La scène se corse dans le film: André y a fumé un joint de Philippe et s'y est même repu des revues salasses de son aîné. Celui-ci, déjà lui-même sous influence du LSD (26), s'est trouvé désemparé devant l'état pitoyable de son puîné. La mise en scène théâtrale¹⁰, comme la séquence filmée de facture surréaliste, suggère qu'il aurait alors mis son frère dans la sècheuse. Bel exemple d'onirisme, écriture surdéterminée, où se jouent à la fois la tendresse envers son frère et le désir de le tuer¹¹ ou encore, symboliquement, le désir de refouler, sinon de le laver, ou de se laver de leur onanisme commun¹².

-
9. « Quand je me suis approché de lui, j'ai réalisé qu'il avait fait pipi dans son pantalon et j'ai eu tout à coup très peur qu'il attrape froid. Je l'ai pris dans mes bras comme un petit animal humide [...]. Dans mon délire, je me suis mis à le trimbaler partout dans la maison pour essayer de trouver un coin assez chaud pour pouvoir l'assécher. » (27)
 10. Dans la version du TNM, il n'y a qu'un seul acteur qui joue les différents rôles. Dans cette scène, c'est une poupée de cosmonaute en scaphandre qui représente le jeune frère. André peut ainsi passer facilement dans le hublot de ce qui peut ressembler aussi bien à une sècheuse qu'à une lessiveuse. Au Québec, ce genre d'appareils à hublot frontal se trouve habituellement dans les laveries publiques; les lessiveuses domestiques ont des portes opaques, généralement situées sur le dessus de l'appareil. Cependant au TNM, André utilise le même hublot à deux reprises: dans une des premières scènes, quand il lave les vêtements de sa mère dans une laverie publique (comme au chap. 1 du DVD) et ici, pour la scène du séchage de son frère. Cela crée une ambiguïté sémantique sur la réalité de l'appareil.
 11. L'intention affirmée d'assécher « le petit animal humide » est contredite par la violence du geste (impossible dans la réalité, mais manifesté dans la mise en scène surréaliste) de mettre son frère dans la sècheuse et de la faire fonctionner, ce qui pourrait mettre sa vie en jeu.
 12. Ni le polycopié ni le film ne présentent explicitement le thème de l'onanisme. On peut cependant l'induire d'un élément du récit filmique et des incohérences des deux récits qui sont de style fortement surréaliste, marqué par le LSD. Alors que, dans le

3. Deuxième hypothèse. Le film comme lieu théologique

Le cinéma, activité collective qui reste en même temps fondamentalement individuelle, tient du rêve, de l'imaginaire que Pascal a vite remis au compte de la « folle du logis », mais que Freud nous a appris à voir d'un autre œil. Je dirais, pour ma part, qu'il s'agit de la seule activité d'écriture et de créativité exercée presque quotidiennement par tout un chacun. Je résume, en mes propres termes, la théorie freudienne du rêve. La nuit, nous nous trouvons parfois pris entre le projet de dormir et le retour des problèmes diurnes. Alors nous rêvons. Nous devenons personnages de drames dont nous sommes à la fois spectateurs et auteurs. Nous revivons ce qui fait mal et, partant, pourrait nous réveiller ; mais, dans le rêve, nous transformons l'acuité des problèmes, ce qui nous permet d'esquiver le réveil. Le rêve serait moins mensonge que camouflage qui contient ainsi, déformée, amenuisée, une part de vérité douloureuse du rêveur. Rêve, face qui cache notre mal à vivre, notre « mal à dire » que le long travail d'analyse peut nous révéler. Et si diverses raisons ne permettent pas à chacun d'analyser ses rêves, voire même d'en parler, il reste toujours le cinéma pour les vivre collectivement. Au risque de tourner en rond.

J'ai toujours rêvé de théologiens assez pratiques pour mettre leur expertise à déchiffrer ces récits oniriques publics que sont les films et que je considère comme des lieux théologiques, des « signes des temps ». Ce pluriel donne à penser. Multiplicité des temps. Comme dans le film où Philippe évoque le déploiement de l'espace/temps et participe même à un concours

polycopié, Philippe s'est contenté d'écouter la musique et de boire la bière de son frère (ce qui expliquerait son incontinence), dans le film, il a fumé un joint et a monté le *centerfold* de la revue pornographique de l'époque (ce qui ne justifie pas l'incontinence). On observe une première distorsion : dans le polycopié, André date l'événement avec précision — le 11 décembre 1972, soit le soir de l'alunissage d'Apollo 17 (2000, 26). Il précise alors qu'il a « sept ans de différence avec son frère » ; celui-ci devait donc avoir huit ans à ce moment (27) ; pourtant, dans la phrase précédente, il l'a présenté comme « à peine adolescent ».

Il y a encore d'autres distorsions, marquées par la facture surréaliste du récit, mais non moins significatives. Comment mettre un enfant de huit ans ou plus dans une sècheuse ? Plus encore, dans une séquence filmée (DVD, chap. 9) révélant un souci du détail historique (p. ex., le phono est d'époque), on utilise une sècheuse domestique d'un modèle inusité au Québec (avec hublot frontal). Il y a là quelque chose qui ne parvient pas à s'énoncer clairement. D'où l'on peut formuler l'hypothèse que c'est la découverte du passage effectif à l'adolescence, et donc à un premier exercice de la sexualité, qui entraîne ce rêve éveillé où se conjuguent compassion et refoulement.

qui pourrait lancer sa parole dans l'espace/temps (36). Comme le temps de la guerre froide (2). Comme ce souvenir de Philippe de ses questions sur son inscription cosmique ou de ses hontes pubères, partagées malgré le mur/étagère par son frère. Comme ce temps aussi, après le décès du père, où il a senti que sa mère, tant aimée, s'investissait surtout dans son frère. Pour attirer son attention, il a alors développé une tumeur à l'œil gauche (20-21).

Comme ces temps encore qu'il chante, en récitant le poème de Nelligan où la mère apparaît d'abord si belle, puis si vieille (28). Comme cet autre moment où il découvre que sa mère n'est pas décédée de mort naturelle. Elle s'est achevée en prenant un verre d'eau que, dans son état, elle savait lui être fatal (29). Comme ce moment enfin, où, invité à parler de sa thèse à Moscou (30), Philippe s'est retrouvé devant une salle vide : il avait oublié de tenir compte du décalage horaire (32, 35) ! Et l'histoire n'est pas finie.

Autant de moments porteurs de problèmes, à la fois individuels et universels. Complexes d'Œdipe, d'identité ; rivalités internationales ou fraternelles, pulsion fratricide ; cruel passage du temps sur le corps aimé ou, tout simplement, acte manqué.

Découverte de l'espace, de la sexualité, du suicide de la mère. Autant de moments difficiles qui, sans parole, peuvent tourner à l'amertume, plus ou moins mortifère. Des moments à propos desquels une théologie du salut devrait pourtant avoir parole à partager.

La plupart du temps, cependant, la théologie s'épuise ailleurs, dans des lieux certes légitimes et nécessaires (l'exégèse, la tradition, la philosophie ou les écrits du magistère), mais éloignés de cette banale et pourtant incommensurable misère. Ceci n'a rien de surprenant, puisqu'on définit souvent la théologie comme venant d'en haut, d'Ailleurs : de Dieu, du passé, de l'Europe, de l'Autorité ou des auteurs. Les théologiens ont souvent du mal à être, à la fois, d'en bas, du ras de la vie, « d'ici et de maintenant » et d'Ailleurs. Pluralité des temps qui suppose « l'inter-dire ». Et pourtant, si, sauf exception, les théologiens se tiennent loin de ce genre d'expressions du vécu, un tel film peut s'avérer porteur de semences du Verbe. Alors qu'au premier regard, la présence du christianisme dans ce film semble inexistante¹³, une autre lecture peut rappeler, actualiser, voire revisiter des paroles d'« *in illo tempore* ».

13. Par ailleurs, le film situe certaines actions au temps de Noël (DVD, chap. 8 et 10).

4. Une nouvelle figure de la parabole des deux fils

« *La-mère-tue-me* ». La mère me tue. Lorsqu'elle se fut tuée, une mère laissa deux fils. L'aîné, qui l'adorait jusqu'à se travestir un jour avec ses vêtements¹⁴, voulut briller comme elle par sa culture (12) en s'attaquant aux questions fondamentales quitte à dénoncer la science elle-même¹⁵. Il voulait être le premier des premiers. Être comme elle, pour elle, comme la lune, un miroir idéal. Et il se retrouve à faire de la sollicitation téléphonique pour survivre.

Son cadet, prodigue, vivait avec un autre homme et jouissait allègrement de la vie. Il était prêt à renoncer à sa part financière de l'héritage et ne demandait que l'armoire qui, jadis, le séparait de son frère. Comme s'il en avait encore besoin pour continuer à s'en défendre, de la même manière qu'il se cache constamment derrière ses mensonges.

Un jour alors que Philippe est à Moscou, André, qui lui a promis de nourrir Beethoven, le poisson rouge, constate que celui-ci est mort (33). Selon son habitude de menteur, il téléphone à Carl, son amant, et lui demande de passer au *pet shop* et d'en acheter un autre. Son frère n'y verra rien. Carl refuse: on ne fait pas ça à son frère. Il laisse même entendre que c'est là une attitude de « trou du cul ». Dans le film, il ajoute qu'il en a marre des querelles d'André et de Philippe et qu'au fond, ils sont pareils l'un et l'autre. Il en sait d'ailleurs quelque chose! André raccroche, furieux.

Sonnerie de téléphone. Ce n'est pas Carl qui vient s'excuser. C'est Philippe qui appelle de Moscou, pour demander s'il a reçu du courrier et, du même coup, des nouvelles de Beethoven. André commence par mentir, puis se ravise et avoue la mort du poisson en criant :

Pis je sais ce que tu vas me dire que c'est la dernière chose de vivante qui appartenait à maman; bien imagine toi donc que maintenant c'est moi la dernière chose de vivante qui appartenait à maman. OK! Pis c'est à toi de t'occuper de moi. M'entends-tu, Philippe¹⁶? (14)

14. Du moins dans la mise en scène du TNM. Au moment où il évoque sa mère, il se met littéralement dans ses souliers pour mimer son élégance. Ce travestissement est absent du film, où l'on saisit directement le brio de la mère.

15. Voir plus haut son projet de thèse.

16. Notons qu'ici André lève partiellement le déni de Philippe (voir note 3). La mère n'a pas laissé qu'un poisson rouge. André lui survit. Cependant, il n'inclut pas encore Philippe dans cet héritage.

Celui-ci pleure au bout de la ligne. Il raconte sa mésaventure moscovite. André, désemparé de sentir son frère si douloureux, si loin, essaie de le consoler en disant qu'il y aura d'autres conférences.

Il accepte même de lui lire son courrier : une lettre recommandée de l'Université qui rejette sa thèse encore une fois¹⁷ ; une autre d'un organisme scientifique américain qui lui annonce qu'il a gagné le fameux concours : sa description de son banal quotidien sera diffusée dans l'espace. André le félicite, mais, comme Philippe résiste à ses bons vœux, il rétorque : « Oui, mais tu te plains toujours qu'y a jamais personne pour écouter tes idées et là, y a tout le cosmos qui va tendre l'oreille. Ben on va fêter ça ! »

Et l'égoïste qu'il est, de promettre d'aller chercher son frère à son retour à Montréal. Il l'invite même à fêter son succès au restaurant de son choix. Comme Philippe n'arrive pas à se décider, André, qui voit Beethoven gésir sur l'évier, lui propose un bar de sushi¹⁸ !

Ce qui me touche dans cette œuvre, ce n'est pas la fable de la victoire du discours banal sur l'écriture scientifique. C'est l'écho, sans doute inconscient, d'autres récits chrétiens. La manière dont l'aîné, au contraire de la parabole du père qui avait deux fils (Lc 15,11-32), arrive à accepter de passer à la table de la fête avec le cadet. Ici, c'est le cadet qui convoque l'aîné à le reconnaître, à lui dire qu'il a besoin de lui et qui, en même temps, finit par reconnaître paradoxalement la détresse et le succès de son aîné. Et cela grâce à l'amant libertin qui a rappelé la loi des fils d'une même mère¹⁹. On ne tue pas le veau gras. Mais il reste que l'on se libère de l'amertume grâce à la mort et dans la manducation d'un poisson : l'anagramme *ICTUS*, le signe de la Résurrection pour les premiers chrétiens.

Les fils, après un long chemin de deuil, peuvent revivre, sans mur de la honte, face à face, autour d'un symbole. Comme cet autre soir où d'autres frères ont invité celui qui leur avait réchauffé le cœur à partager leur repas

17. On ne mentionne pas cette lettre dans le film. Par ailleurs, il y a un dialogue des deux frères sur le suicide de la mère (DVD, chap. 15).

18. Notons que ce faisant, André se dépasse, ou du moins dépasse un de ses mensonges. En effet, il avait d'abord refusé de prendre Beethoven en prétextant être allergique au poisson (5).

19. Revisiter Lc 15,11-32 à la lumière de *La face cachée de la lune* permet, d'une part, de reconnaître l'absence, sans doute significative, mais rarement signalée, de la mère dans cette parabole et, d'autre part, de noter le déplacement de la figure du père dans l'univers non patriarcal du Québec contemporain. C'est le conjoint homosexuel qui parle « Au nom du Père ».

et ont reconnu son identité à la fraction du pain (Lc 24,13-35). Mort, travail du deuil et résurrection. La pièce, comme le film, se termine d'ailleurs sur l'évocation d'une nouvelle naissance. Au son de la *Sonate à la lune*, Philippe ou André flotte doucement dans l'espace, comme un fœtus dans le ventre de sa mère.

5. Clôture

L'imaginaire public comme lieu théologique. Trouver un air de parenté entre *La Face cachée de la lune* du postmoderne Robert Lepage et la parabole des deux fils ou le récit d'Emmaüs. D'aucuns diront : « Faut le faire ! » S'intéresser à la face défigurée de la vie, à l'inéluctable travail concret et subjectif du deuil. Pour des chrétiens et même des théologiens, faut le faire ! Osons l'inter-dire !

Références

- DANSEREAU, M. (1998), *À la recherche de l'objet d'amour perdu*, Montréal, Méridien (Cursus universitaire. Psychologie).
- LEPAGE, R. (2000), *La face cachée de la lune* (polycopié), Québec, Ex Machina.

Résumé

Cet essai de théologie pratique met en relation, tente d'*inter-dire* des discours sur la foi en Jésus, le Christ, versus des formes d'expression actuelles de l'imaginaire public, en l'occurrence le cinéma. Mondes séparés. Comme ceux de la théologie fondamentale et de la théologie pratique. Comme ceux de Philippe et d'André, ces deux frères, protagonistes du *work in progress* de Robert Lepage, *La face cachée de la lune*. Éternels rivaux, ils passent leur vie à tenter de se distinguer l'un de l'autre, alors qu'au fond, ils partagent la même fragilité. Une lecture théologique de leur réconciliation permet de voir de nouveaux cas de figures de la parabole des deux frères (le plus souvent appelée parabole du fils prodigue), voire du récit des deux disciples d'Emmaüs.

Abstract

This essay in practical theology tries to match discourses on faith in Jesus, the Christ, versus modern forms of public imagination, namely movies. These worlds are apart. Just like those of fundamental and of practical theologies. Just like those of Philippe and of André, the protagonists of Robert Lepage's work in progress, The Far Side of the Moon. Eternal rivals, they spend their lives trying to distinguish themselves from one another. Deeply, they share the same frailty. A theological reading of their reconciliation shed a new light upon the parable of the two brothers (most often called the parable of the prodigal son) as well as the story of the disciples on the road to Emmaus.