

Le théâtre et la mort

Marcel Jean

Numéro 115, été 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10703ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2003). Le théâtre et la mort. *24 images*, (115), 6–7.

Le théâtre et la mort

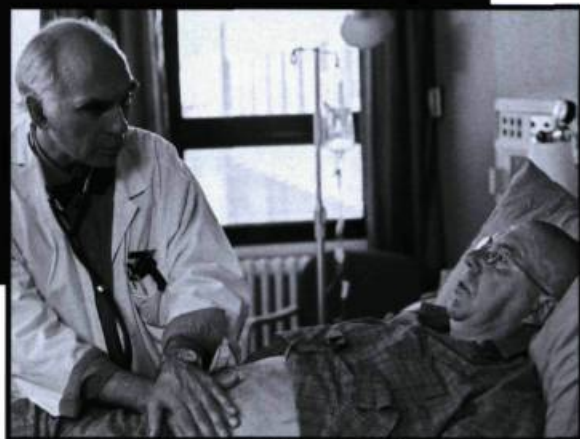
PAR MARCEL JEAN

Je me souviens de l'une de mes premières rencontres avec Denys Arcand, à Liège, en Belgique, en avril 1986, par un dimanche pluvieux. «Es-tu allé voir un film cet après-midi?» lui avais-je demandé. «Non. Je suis allé à l'opéra.» Je ne me souviens plus de quelle œuvre il s'agissait, je me rappelle que c'était une production modeste, mais qu'à cela ne tienne Arcand avait préféré l'opéra au cinéma, même si c'était le cinéma qui nous amenait alors en Wallonie. J'étais donc étonné, mais j'ai compris deux semaines plus tard, à la première cannoise du *Déclin de l'empire américain*, que pour Arcand il y avait l'opéra et le théâtre avant le septième art. *Le déclin de l'empire américain*, en effet, proposait un dispositif spatial et narratif en un sens plus proche du théâtre que du cinéma. Et il y avait aussi, dans l'apogée du récit, un caractère tragique qui me rappelait *Réjeanne Padovani*, avec sa structure se référant à la mise à mort de l'impératrice Messaline.

Un peu plus tard, en entretien, Arcand me racontait à quel point ses années au Collège Sainte-Marie avaient été marquées par le théâtre. Il confirmait alors ce dont ses films étaient l'illustration, c'est-à-dire que sa conception de la mise en scène découle du théâtre, tant par les constructions narratives qu'il y élabore que par le traitement de l'espace qu'il y privilégie. C'est comme si, dans la structure mentale du cinéaste Denys Arcand, chaque séquence se déroulait sur une scène, comme si chaque scénario était d'abord conçu comme une suite d'actes, comme un enchaînement de tableaux. Et qu'on me comprenne bien: cette affirmation n'a aucune connotation péjorative, puisqu'elle n'entache en rien la qualité de films comme *Réjeanne Padovani*, *Le déclin de l'empire américain* ou *Jésus de Montréal*. Il s'agit plutôt ici d'établir ce qui fonde la singularité de la mise en scène chez Arcand, ce qui fonde sa rhétorique cinématographique. Cela étant dit, une telle affirmation, si elle s'avère, pourrait servir à expliquer les échecs de *Love and Human Remains* et de *Stardom*, deux films dont l'anecdote aurait pris avantage d'une écriture plus «picturale», plus nerveuse, plus spectaculaire sur les plans visuel et sonore.

Se présentant comme le prolongement¹ du *Déclin de l'empire américain*, *Les invasions barbares* assument impeccablement les racines théâtrales de son auteur, tant par son découpage spatial — un acte dans une chambre à quatre lits, un acte dans une chambre privée, un acte au chalet de Pierre, etc. — que par la façon dont son récit accède au tragique. De là à dire qu'il s'agit d'un film se situant dans la meilleure veine d'Arcand il n'y a qu'un pas, que nous franchissons aisément.

Arcand, en effet, renoue ici non seulement avec son style, non seulement avec sa propension naturelle pour l'opposition et la comparaison (le père et le fils; les conflits générationnels; un environ-



Jean-René Ouellet et Rémy Girard.

nement inhumain et un autre adapté à l'individu; l'hédonisme vis-à-vis de la performance, etc.), mais il retrouve positivement les sources documentaires de son cinéma, racontant une histoire qui le touche intimement, comme *Gina* le touchait en ce qu'il y mettait en scène ses propres malheurs de cinéaste, comme *Réjeanne Padovani* le blessait en tant que cellule du corps social qu'il y décrivait, comme *Québec*, *Duplessis* et *après...* ainsi que *Le confort et l'indifférence* l'amenaient à faire le point sur ses convictions politiques et comme, surtout, *Le déclin de l'empire américain* le portait à parler de lui et de ses proches, de ses convictions nouvelles comme de ses désillusions.

Concernant ce dernier film, on n'y notait effectivement à peu près aucune différence entre les discours politiques de Pierre et de Rémy et ceux qu'Arcand lui-même tenait en entrevue à la sortie du film. Même références historiques pour constater l'échec du projet national des baby-boomers, même désillusion, même conviction de vivre le déclin d'un empire et même foi dans le destin individuel au moment où se désagrège lentement le système social. Dans le numéro 44-45 de *24 images*², Arcand déclarait: «Pendant les événements de 1968-69, je disais: la jeunesse n'est pas une classe sociale. Tout ce que je savais à partir des études et des lectures que j'avais faites me démontrait cela clairement: il y a une jeunesse riche, une pauvre et une moyenne, et le simple fait que tout ce monde ait le même âge n'en fait pas une classe unique qui peut être à l'origine de changements sociaux. Je regardais "mes chums" qui en 1968 voulaient révolutionner le monde et je me disais que c'était impossible, que c'était une aberration démographique; ils croyaient cela parce qu'ils étaient nombreux, mais être nombreux ne suffit pas à changer le cours de l'Histoire. Aujourd'hui, l'ère des *yuppies* me donne raison». Plus loin dans le même entretien, Arcand ajoutait: «Cependant, j'ai toujours envie de raconter ce qui m'arrive, ou ce qui arrive à des gens que j'ai connus et qui ont un passé semblable au mien et qui aujourd'hui sont assis sur le bord du lac Memphrémagog à se demander si la vie a un sens ou avec qui ils vont baiser la semaine prochaine.»

On avait, à l'époque, taxé Arcand de cynisme. Il faut dire que ce film s'ajoutait à plusieurs autres dans lesquels, comme l'a si juste-



PHOTOS: ATILIA DORY

Un film traversé par une volonté de réconciliation entre la génération des baby-boomers et celle de leurs enfants.

De haut en bas: Roy Dupuis et Stéphane Rousseau, Dorothée Berryman et Dominique Michel, Marie-Josée Croze.

ment fait remarquer Michel Euvrard³, le cinéaste «ne semble pas croire ses personnages perfectibles». Donc, face à une vision marquée par le déterminisme historique — Arcand préférerait sans doute expliquer qu'il croit aux changements sociaux, mais que ceux-ci se produisent si lentement qu'il est farfelu d'espérer en observer d'importants à l'échelle d'une vie —, on a fait d'Arcand le révélateur du cynisme attribué à la fin du XX^e siècle. De toute façon, on ne peut

citer Machiavel impunément et Arcand continuait alors de payer le tribut de sa référence audacieuse du *Confort et l'indifférence*. Cela étant dit, il aurait été préférable de parler d'un portrait lucide plutôt que d'insister sur le cynisme du tableau, car ce dont Arcand traitait d'abord c'était d'une génération — la sienne — tout en laissant la porte ouverte à la génération suivante à travers les personnages interprétés par Daniel Brière et Geneviève Rioux.

En plaçant au cœur de son récit le fossé générationnel, en donnant une place plus grande aux enfants des baby-boomers, *Les invasions barbares* se présente donc comme le deuxième volet d'un diptyque. Plus angoissée, fragilisée par l'approche de la mort, la génération de l'éternelle jeunesse apparaît ici moins cynique, plus apte à se réconcilier avec ses enfants dont elle n'a jamais vraiment assumé l'altérité. Et Arcand se retient de juger la jeune génération, il n'en critique pas les travers, se contentant plutôt d'admettre leur existence autonome et plaçant ses personnages — Louise, Rémy — face à des individus qui mettent en cause leurs valeurs comme ils ont eux-mêmes rejeté le mode de vie de leurs parents.

Ainsi, les jeunes des *Invasions barbares* n'ont plus l'idéalisme et la naïveté qu'avait Daniel dans *Le déclin de l'empire américain*, leur désillusion est venue plus tôt, ce qui semble leur donner un rapport au monde plus direct, moins distancié, et leur permet d'éviter la tentation cynique. Ainsi la fille de Louise, interprétée par Marie-Josée Croze, héroïne en voie de désintoxication, apparaît comme le symbole d'une génération en partie sacrifiée à l'individualisme de ses parents.

Le regard affectueux qu'Arcand pose aujourd'hui sur la génération qui suit la sienne tranche donc sur la dureté qui caractérisait le point de vue dominant *Le déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*. Comme ses personnages, Arcand perd un peu de son arrogance, s'humanise. J'affirmais un peu plus tôt qu'il retrouvait les sources documentaires de son cinéma. Cela est sans doute vrai du point de vue de l'analyse sociologique, mais aussi lorsqu'on constate avec quelle acuité il observe le système de santé et s'inquiète du sort fait aux malades. Là, on sent Arcand troublé et sincère face à son propre sort et à celui de ses proches. On le sent indigné.

On se rappellera que cette question apparaissait déjà à la fin de *Jésus de Montréal*, alors que le jeune acteur agonisant était envoyé d'une salle d'urgence à une autre jusqu'à atterrir dans un hôpital juif où on le soignait décemment, mais trop tard. Dans *Jésus de Montréal*, cependant, la description de la situation dans les hôpitaux passait presque inaperçue tant elle s'inscrivait dans le dispositif comique du film. Dans *Les invasions barbares*, cette description est plus convaincante et elle frappe d'abord par son réalisme, avant que le cinéaste n'entraîne le spectateur dans une conclusion symbolique (on ne peut jamais vraiment croire, en effet, au réalisme des solutions privilégiées par le fils de Rémy). C'est donc un problème réel qu'Arcand identifie et auquel il propose une solution fictive. Nous sommes donc dans le territoire du mythe, et c'est en cela que *Les invasions barbares* fait peur: la tragédie qui s'y joue, c'est la nôtre. ■

1. Préférons «prolongement» à «suite», terme trop connoté qui renvoie d'abord à des velléités commerciales plutôt qu'à une nécessité d'en dire davantage à partir des mêmes éléments.
2. «Je me souviens», entretien avec Denis Arcand, propos recueillis par Marcel Jean, *24 images*, n° 44-45, automne 1989, p. 46-53.
3. «Homo ludens», *24 images*, n° 44-45, automne 1989, p. 54-55.