

# Les bons débarras

## Une tragédie sous les haillons du réalisme social

Stéphane Cuierrier

Numéro 239, septembre–octobre 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47881ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cuierrier, S. (2005). Les bons débarras : une tragédie sous les haillons du réalisme social. *Séquences*, (239), 26–29.

## LES BONS DÉBARRAS

### UNE TRAGÉDIE SOUS LES HAILLONS DU RÉALISME SOCIAL

Dans l'imaginaire des cinéphiles québécois, *Les Bons Débarras* demeure l'un des films les plus prégnants. Et comme il présente toutes les caractéristiques de la chronique réaliste, avec sa description du quotidien laborieux de la famille Desroches, on impute l'impression de profonde vérité qui en émane à son effet miroir<sup>1</sup>. Le film nous paraît littéralement forgé de morceaux de réel, à tel point que sa construction et ses aspects symboliques disparaissent derrière l'illusion référentielle.<sup>2</sup>

Stéphane Cuierrier

Le thème de l'absence du père y tient lieu de déterminisme social (pierre angulaire de l'esthétique réaliste) et façonne les conditions d'existence de la famille Desroches autant que le comportement de chacun de ses membres.

Si le destin, à travers les séquelles d'une méningite, n'avait fait de lui un enfant à perpétuité, Ti-Guy, le frère de Michelle, aurait pu servir de substitut paternel auprès de Manon. N'est-ce pas d'ailleurs pour se faire reconnaître comme tel (homme à part entière) que Ti-Guy joue au matamore? Mais personne, surtout pas Manon, ne voit en lui autre chose qu'un simple d'esprit. Et pourtant...

Et pourtant, c'est bien Manon qui ressent avec le plus d'acuité le manque paternel. Le premier extrait des *Hauts de Hurlevent* (lu par Manon lorsqu'elle passe la nuit seule à la maison) porte d'ailleurs sur l'absence du père.

« Les trois jours que dura son absence nous parurent à tous bien longs. Cathy demandait quand son père rentrerait. Mrs Earnshaw l'attendait pour le souper et elle retardait le repas d'heure en heure. La nuit vint. Leur mère aurait voulu les coucher. À onze heures, le loquet de la porte se souleva lentement et le maître entra. »

L'amour absolu et exclusif que Manon voue à Michelle — et qu'elle exige d'elle en retour — ne s'explique pas autrement. Manon souffre tellement de l'absence du père qu'elle rejette toute forme d'autorité (toute figure paternelle), que celle-ci s'incarne à travers Maurice, amant de Michelle et policier (donc représentant de la Loi), l'école ou même Ti-Guy. Sans doute se sent-elle responsable du départ de son père et, face à cet abandon, le rejette-t-elle à son tour, fût-ce sous sa forme symbo-

lique. Mais ce qui fascine chez Manon, c'est que tout en niant l'existence même du père, elle le cherche, voudrait le connaître, et à défaut de le trouver, elle tente — elle aussi — de se substituer à lui, ce qu'elle parviendra à réaliser à la fin du film. La quête de Manon est donc œdipienne. Elle élimine (tue symboliquement) quiconque approche sa mère de trop près (d'abord Maurice, puis Ti-Guy) et, une fois les deux rivaux écartés, elle peut enfin prendre place dans le lit de la mère (voir le dernier plan du film).



Marie Tifo et Charlotte Laurier

La famille vit pauvrement dans une maison trop petite, inachevée et décrépite, située sur une maigre terre à bois, en bordure d'un dépotoir. Michelle, la mère, en l'absence d'un mari, tente de trouver un homme qui voudra bien le remplacer et, en attendant, se voit forcée d'assumer à la fois son rôle de mère et celui du père auprès de Ti-Guy et de Manon, ce qui manifestement se trouve hors de ses capacités. En témoigne la répartie de Gaétan, lorsqu'il ramène la fugueuse Manon à sa mère : « J'ai trouvé un p'tit boute sur le bord de la route. C'est tu le p'tit boute qui te manque ? »

**Ce silence, ce mystère autour des origines de Manon constitue le centre — vide — du film, autour duquel se construit son corps même (ses dialogues, ses images, sa mise en scène, son montage, etc.)**

Mais ce qui échappe au premier visionnement, c'est la quête initiale de Manon, celle de ses origines: sa volonté de connaître l'identité de son père. En effet, dans une des toutes premières scènes du film (alors qu'elle lave Michelle dans le bain), Manon demande à sa mère: « Tu sortais avec qui quand tu m'as eue ? » Mais Michelle refuse de répondre à l'interrogation fondamentale de sa fille: « Je sortais pas, j'avais soin de ta grand-mère. »

Ce silence, ce mystère autour des origines de Manon constitue le centre — vide — du film, autour duquel se construit son corps même (ses dialogues, ses images, sa mise en scène, son montage, etc.). D'abord à travers deux motifs récurrents: la vitre et le chien. (La récurrence d'un motif visuel ou sonore indique la présence d'un thème — que figure ou représente le motif récurrent.)

## ORIGINES

Le motif du chien s'actualise dans les dialogues, à travers plusieurs expressions (« maudit chien » revient à quatre reprises, « chien pas de médaille », etc.) et dans de nombreuses scènes où intervient « Princesse » (le chien « bâtard » des Desroches) ou Peggy (le chien mort de Mme Viau-Vachon<sup>3</sup>, dont Manon vole le collier pour le mettre au cou de Princesse). Si l'opposition des classes sociales est marquée par les lieux où vivent les deux familles, elle l'est aussi par les noms donnés à leurs chiens: Princesse (un nom qui évoque l'aristocratie pour un chien « bâtard ») et Peggy (un nom souvent attribué aux cochons pour — suivant la même logique de l'opposition — un chien de race). Ici réside toute l'ironie de Ducharme, mais aussi la clé de ce motif, qui figure *les origines*; on naît « bâtard » ou « pure race ». D'ailleurs, Manon se définit elle-même, empruntant les mots de sa mère, comme « une bâtard de viarge ». C'est là tout le problème de Manon: son père ne l'a pas reconnue, elle ne le connaît pas et sa mère affirme qu'elle ne « sortait » avec personne lorsqu'elle l'a eue (cette façon de nier l'existence même d'un géniteur fait bel et bien de Manon une « bâtard de viarge »). D'ailleurs, un autre dialogue souligne les origines problématiques de Manon, lorsque Gaétan, en minibus, lui demande:

— *Puis ton père ?*

— *On n'a pas besoin de ça nous autres.*

— *On n'a pu les opérations du Saint-Esprit qu'on avait...*

La question des origines de Manon est tellement épineuse pour la famille Desroches que ses membres préfèrent y substituer le dogme de l'immaculée conception...

Le deuxième motif récurrent, celui de la vitre (fenêtre, porte-fenêtre, pare-brise, etc.), se voit constamment actualisé par la mise en scène qui en joue comme d'une barrière transparente interposée entre les principaux personnages



Marie Tifo et Gilbert Sicotte

(non seulement Ti-Guy et Mme Viau-Vachon mais aussi entre Manon et Michelle). Le motif de la vitre marque donc une distance, souligne ce (quoi ?) qui empêche les personnages de communiquer (quoi ?).

## INCOMMUNICABILITÉ

Mais quel peut bien être cet élément indicible et invisible qui bloque la communication (ce « quoi ? »), sinon la tare des origines ou, ce qui revient au même, l'identité (cryptée) du père ? (À cet égard, la scène de la mort de Ti-Guy se révèle riche en éléments symboliques. Il fracasse à grands coups de

**Parce qu'elle souffre de son absence, Manon tue son père et couche avec sa mère. Le vernis réaliste du film dissimule donc la plus puissante des tragédies : celle d'Œdipe. En fait, Les Bons Débarras correspond à la conception aristotélicienne de la tragédie, dans son contenu comme dans sa forme.**

hache le pare-brise de sa camionnette. Et, fantasmatiquement, rejoint Mme Viau-Vachon qui ouvre la porte vitrée de sa piscine pour l'accueillir à bras grand ouverts. Ti-Guy, comme Manon, est à la recherche d'une mère aimante — seulement dans son cas, c'est pour remplacer Michelle. Mme Viau-Vachon correspond à cette image idéalisée de la mère (eau, érotisme). La vitre brisée en forme d'ouverture vaginale symbolise à la fois le bris de la barrière de l'incommunicabilité et la renaissance. La mort de Ti-Guy évoque donc son fantasme de s'enfanter lui-même, d'effacer la tare de ses origines.)



Francis Mankiewicz (à droite) dirigeant Roger Lebel

Mais revenons à la fameuse scène où Manon pose la question de ses origines à Michelle. « Avec qui tu sortais quand tu m'as eue ? — Je sortais pas, j'avais soin de ta grand-mère. » Ce dialogue se déroule hors champ, car la caméra suit Ti-Guy qui se rend dans la chambre de Michelle et fouille dans sa sacoche pour la dévaliser. Cet effet de montage n'est sans doute pas gratuit (il est d'ailleurs inscrit dans le scénario de Ducharme, comme toutes les situations de montage alterné). Alors comment interpréter le fait que Ti-Guy découvre sur ces parols une photo de lui et de sa sœur Michelle, tous deux côte à côte dans la cabine d'un photomaton comme un jeune couple d'amoureux ? Et encore, pourquoi Ti-Guy déchire-t-il rageusement cette photo, comme le ferait un amant évincé (Michelle se prépare à sortir avec Maurice) ? Ne doit-on pas en conclure tout simplement que la réplique

de Michelle ne constitue pas un mensonge mais une demi-vérité : elle ne sortait pas lorsqu'elle a eu Manon, elle n'avait pas à sortir puisqu'elle couchait avec son propre frère.

Une autre scène, qui fait écho à la précédente, vient confirmer cette lecture. En remplaçant la literie de Manon, Michelle découvre une deuxième photographie (d'elle-même) insérée dans un diptyque; l'autre panneau de ce diptyque (où devrait prendre place l'image du père) est demeuré vide. Quel raccourci ! Tout le rapport œdipien de Manon à sa mère, en l'absence du père, se voit inscrit dans la présence-absence de ces photos *dans le lit de Manon* : amour excessif et exclusif pour la mère suite à l'abandon (préssumé) du père. Mais le plan où Michelle découvre le diptyque condense encore un autre élément : on peut remarquer à travers la fenêtre — motif de l'incommunicabilité —, encadré par elle comme devrait le faire le second volet du diptyque montrant le père, Ti-Guy qui travaille silencieusement à l'extérieur.

## INCESTE

Ti-Guy, le père absent. Plutôt que d'éliminer du récit le père pour montrer les séquelles de son absence, Ducharme se sert du prétexte de la méningite et incarne cette absence par la présence muette de Ti-Guy : incapable de s'exprimer, d'assumer sa virilité, d'imposer son autorité... Ti-Guy, le père incestueux de Manon. Ainsi, le sens crypté du film, l'inceste, vient-il expliquer l'absence du père, l'incommunicabilité et la tare des origines (« Mongole » : premier mot du film, hurlé par Manon à son père et qui s'adresse autant à lui qu'à elle-même : enfant taré, né de l'inceste). Mais cette découverte exige une relecture esthétique du film.

## TRAGÉDIE

Parce qu'elle souffre de son absence, Manon tue son père et couche avec sa mère. Le vernis réaliste du film dissimule donc la plus puissante des tragédies : celle d'Œdipe. En fait, **Les Bons Débarras** correspond à la conception aristotélicienne de la tragédie, dans son contenu comme dans sa forme. Soit, une seule action menée jusqu'à son terme : Manon entreprend et réalise « ses bons débarras ». La langue poétique du film (Mankiewicz parle de « dialogues en vers »)<sup>2</sup> équivaut à celle de la tragédie qui joue sur le rythme et la mélodie. Le chœur tragique, dont la fonction est de commenter l'action,

L'équipe du film *Les Bons débarras*

se voit remplacé ici par la mise en abyme (les extraits des *Hauts de Hurlevent*<sup>4</sup> lus par Manon). La tragédie doit représenter des faits qui, en provoquant frayeur et pitié chez le spectateur, « opèrent l'épuration (*katharsis*) de ce genre d'émotions ». La frayeur et la pitié découlent à la fois de la nature des faits [« le surgissement de violences au cœur des alliances — comme un meurtre (...) accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère —, voilà ce qu'il faut rechercher. »<sup>5</sup>] et de leur enchaînement causal dans le récit, qui leur donne un caractère inéluctable. La construction rigoureuse des **Bons Débarras** repose sur l'emploi systématique du montage alterné, qui met constamment en relation les trois personnages du triangle œdipien : père-mère-enfant. Le récit crée ainsi un cercle fermé autour de Ti-Guy, Michelle et Manon, comme s'ils étaient les jouets d'un destin qui leur échappe.

Enfin, la « faute » du héros tragique réside ici dans la ménin-gite de Ti-Guy, « faute » qui a rendu l'inceste possible et a engendré par la suite les malheurs de la famille.

Le déterminisme social cher au réalisme, que nous évoquons en début de texte, se voit donc en quelque sorte court-circuité par deux autres déterminismes : celui du destin et de l'Œdipe. Et le sens du film demeure suspendu à cette question : le malheur de l'homme vient-il de sa place dans la société (ses origines, sa classe sociale), de sa nature propre (ses pulsions, son inconscient) ou de forces qui lui échappent (le destin) ?

C'est dans ce travail du texte filmique (que la brièveté de ces lignes ne nous permet pas de traiter à fond), dans cette tension croissante entre réalisme et tragédie, que réside l'impact des **Bons Débarras**.

Je m'en voudrais de conclure sans établir, à mon tour, un parallèle entre le film et la situation politique du Québec d'alors (à la veille du référendum sur la Souveraineté-Association). Manon rejette toute figure paternelle qui lui retire l'exclusivité de la mère. Elle préfère se passer de père (« On n'a pas besoin de ça nous autres. ») et se substituer à lui fantasmatiquement. Elle dit vouloir libérer sa mère (patrie) de ceux qui l'accaparent, mais exige d'elle en retour un amour absolu. Son ambivalence est celle des Québécois qui ont dit non au référendum de 1980. Ils désirent être reconnus comme Québécois (et non comme canadiens français; voyant dans le Québec, et non la France ou le Canada, leur mère patrie), mais refusent de reconnaître l'autorité de leur propre gouvernement (la figure du père) et de proclamer souverain l'État québécois. Le Québec, comme Manon, n'a pas résolu avec succès son complexe d'Œdipe; il doit encore grandir. ⑤

<sup>1</sup> Lire à ce sujet le texte de Pierre Barrette, *24 Images* (n° 100, Hiver 2000).

<sup>2</sup> Mankiewicz, dans *Séquences* (n° 100, avril 1980), a d'ailleurs expliqué que l'essentiel de sa démarche consistait justement à dissimuler les aspects insolites ou poétiques du scénario de Ducharme sous le voile du réalisme.

<sup>3</sup> Mme Viau-Vachon représente ironiquement la châtelaine de Val-des-Vals (ce que souligne la répétition onomastique du double V). L'existence faite de labeur, de pauvreté et de promiscuité de la famille Desroches se trouve ici renversée comme un gant : oisiveté, luxe et solitude constituent le lot de Mme Viau-Vachon, que condense l'image de sa demeure, véritable cage de verre.

<sup>4</sup> Plusieurs critiques soutiennent que Heathcliff est en fait le demi-frère de Cathy (le fils illégitime du père de la jeune fille). La question des origines (bâtard / pure race) et celle de l'inceste constituent donc aussi le sens crypté du roman d'Émilie Brontë.

<sup>5</sup> Aristote, *La Poétique* (Paris : Éditions du Seuil, 1980) pp. 81 et 188.