Dossier thématique : *Québec*

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

ETUDES FRANCOPHONES
ISSN 1093-9334

Volume 25, numéros 1 & 2
Printemps et Automne 2010

Dossier Thématique Québec:
sous la direction de Vincent Bouchard et de Fabrice Leroy

Ce numéro a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par le Ministère des Relations Internationales du Québec et au soutien de la Délégation du Québec à Atlanta. La rédaction d'*Etudes Francophones* remercie tous ceux qui ont généreusement participé à ce projet, et tout particulièrement Mme Ginette Chenard, Déléguée du Québec.

Rédacteur en chef:
Fabrice Leroy (University of Louisiana at Lafayette)

Directeur de la revue :
Abdelhak Serhane (University of Louisiana at Lafayette)

Comité de rédaction:
David Barry (University of Louisiana at Lafayette) • Vincent Bouchard (University of Louisiana at Lafayette) • Suzanne Kocher (University of Louisiana at Lafayette) • Amadou Ouédraogo (University of Louisiana at Lafayette)

Conseil scientifique international:
Livio Belloi (Université de Liège) • Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) • Raoul Boudreau (Université de Moncton) • Abdellah Bounfour (Inalco, Paris) • Denis Bourque (Université de Moncton) • Gaëtan Brulotte (University of South Florida) • Guy Dugas (Université Paul Valéry, Montpellier) • Hugo Frey (University of Chichester) • Vittorio Frigerio (Dalhousie University) • Hafid Gafaiti (Texas Tech University) • Marc Gontard (Université de Rennes 2) • Jean Jonassaint (Duke University)• Ingeborg Kohn (West Point Military Academy) • Édouard Langille (St. Francis Xavier University) • Mark McKinney (Miami University of Ohio) • Gérard Montbertrand (College of Charleston) • Françoise Naudillon (Concordia University) • Adelaide Russo (Louisiana State University) • Abderrahman Tenkoul (Université de Fès) • Albert Valdman (University of Indiana) • Robert Viau (Université du Nouveau-Brunswick)

Assistante à la rédaction:
Christine Romain Ferrell (University of Louisiana at Lafayette)

Conception graphique et mise en page:
Leslie Schilling (University of Louisiana at Lafayette)

Fondée en 1986 par l'Université de Louisiane à Lafayette, la revue *Études Francophones* (anciennement *Revue Francophone de Louisiane*, puis *Revue Francophone*) a pour objectif de diffuser la recherche dans les domaines de la langue française, des arts, de la littérature, du droit et des sciences sociales, de la culture et de la civilisation des pays francophones. La revue est recensée dans la *Bibliographie du MLA*, dans la *Bibliographie d'Histoire Littéraire Française* de Klapp-Lehrmann et *La Revue d'histoire littéraire de la France*. *Études Francophones* est publiée deux fois par an (automne et printemps).
Tous les articles soumis à *Etudes Francophones* font l'objet d'un processus d'évaluation critique par des pairs. La revue publie des livraisons non thématiques et des numéros thématiques placés sous la responsabilité de rédacteurs invités. Des propositions de numéros thématiques peuvent être soumises à la Direction. Le comité de rédaction se réserve le droit d'apporter des modifications stylistiques et éditoriales aux manuscrits acceptés pour publication.
Les textes publiés sont la responsabilité exclusive des auteurs. Les manuscrits doivent être envoyés en double exemplaire en format Microsoft Word, accompagnés d'un envoi par courrier électronique.

Nos coordonnées:
Etudes Francophones
Université de Louisiane à Lafayette
Box 43331
Lafayette, LA 70504-3331
Téléphone: (337) 482-5445
Télécopieur: (337) 482-5446
Courriel: Fabrice Leroy: fleroy@louisiana.edu
Christine Romain Ferrell: revue-ef@louisiana.edu
Abonnements: 45 U$D pour deux numéros par an
Contacter revue-ef@louisiana.edu

GUIDE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de la revue *Études Francophones* sont priés:
• d'inscrire le titre de leur article en haut de la première page ; sur une feuille séparée leur prénom, nom, affiliation universitaire et adresse ;
• de dactylographier leur texte à double interligne, 25 lignes par page (Palatino ou Times New Roman 12 points), texte justifié à gauche et à droite ;
• de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
• d'insérer les références dans le texte entre parenthèses, suivant les normes du MLA (Cf. MLA Handbook ou <www.mla.org>). Si le titre est mentionné dans

le texte, n'indiquer que les pages (245-46) ; si le titre n'est pas mentionné dans le texte, indiquer le nom de l'auteur et les pages (Camus 139) ; si l'auteur est cité dans le texte, indiquer le titre abrégé et la page sans ponctuation (*Malentendu* 25) ;
• d'insérer les citations de plus de quatre lignes en retrait et sans guillemets ;
• d'insérer les titres de livres, revues, journaux, etc. en italiques ;
• de donner la traduction des citations étrangères en notes en fin de texte ;
• de suivre les normes MLA pour l'utilisation des titres français ; de n'utiliser la majuscule que pour le premier mot du titre et les noms propres (*L'Ami du peuple*, *Nouvelle revue française*, *Présence africaine*) ;
• d'insérer les notes manuellement en fin de texte ; **de ne pas utiliser la fonction de mise en note automatique par logiciel** ; utiliser la fonction « superscript » pour insérer les numéros de notes.
• de placer les ouvrages cités après les notes en fin de texte ;
• de donner les prénoms complets des auteurs (les initiales ne suffisent pas) ; dans le cas de revues et de journaux préciser le volume, le numéro, l'année, et les pages (*Revue francophone* 8.1 (1993): 10-11).

TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro 7
Vincent Bouchard et Fabrice Leroy

Préface : Le Québec, valeurs démocratiques, identité et francophonie nord-américaine 10
Ginette Chenard

I. Le Québec en regard du monde francophone

Québec, Acadie et Louisiane: l'influence des retrouvailles 20
Barry Jean Ancelet

André Gladu : un cinéma de l'empathie 30
Vincent Bouchard

« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néo-romanesque dans *L'Aquarium* de Jacques Godbout 43
François Harvey

Penser le contraire : *Des Nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay 66
Maxime Blanchard

II. Le Québec face à ses enjeux

Géographie de l'essai québécois contemporain 80
Vincent-Charles Lambert

L'Uchronie québécoise : histoire et politique dans un sous-genre de la science-fiction 89
Amy J. Ransom

Les voix silencieuses dans *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret 108
Lara Popic

Transformations postexiliques dans *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen et *Personne* de Linda Lê 124
Stephanie Cox

Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme 147
Karine Bertrand

Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation. 162
Denis Bachand

Panorama de la production romanesque canadienne-française en 2009-2010 181
Vittorio Frigerio

Entretien avec André Gladu 191
Barry Jean Ancelet

Index des articles publiés dans *Etudes Francophones* 207

Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

> *« C'est, en apparence, une relation bien étrange que la relation père-fils. Une relation faite, dit-on, de silences et de non-dits, de conflits et de 'présence absentes'. Où l'amour paraît insignifiant, gênant même ».*
> Michel Fize (13)

> *« Nous devons nous battre pour ne pas sombrer dans le silence de nos pères et essayer de combler le fossé qui nous sépare d'eux ».*
> Guy Corneau (173-174)

Ce qui frappe de prime abord, lorsque l'on observe la production cinématographique québécoise de ce début de XXIème siècle, c'est l'importance accordée à la condition masculine et en particulier aux relations père-fils. Ce thème revient tel un leitmotiv, et le traitement hétérogène du sujet ne permet pas l'identification d'une seule et unique tendance. Plusieurs modèles s'offrent à l'homme contemporain qui peut être à la fois pourvoyeur, père absent, éternel adolescent, père monoparental qui doit assumer une certaine maternité, homosexuel qui oscille entre deux pôles, héritier d'une génération d'hommes silencieux qui perpétue le mutisme et ainsi de suite… Peu importe le rôle que l'homme moderne choisit d'endosser, il demeure fortement influencé par les modèles sociaux proposés. Par sa valeur de représentation qui lui fait écho, le cinéma offre une fenêtre privilégiée pour l'étude de l'évolution des mentalités tout en y prenant à la fois une part active. Reflets et moteurs des changements qui s'opèrent sur le plan des rapports sociaux, les films participent à la dialectique identitaire qui se noue entre l'individuel et le collectif.

Au Québec, le modèle dominant de paternité qui a prévalu jusqu'au début des années 1960, à quelques exceptions près, est celui qui représentait l'autorité

du mâle dominant, la discipline, la rigueur et le stoïcisme. L'homme devait être un modèle de force et de virilité, assurant un contrôle quasi total de son environnement. Depuis l'époque industrielle "[l]e modèle de père à atteindre est caractérisé par la présence de traits 'classiques' masculins: fort psychologiquement, dominant dans sa famille, affirmatif, décidé et bon pourvoyeur. Le père doit transmettre des traits dits masculins à ses fils, sans quoi, son rôle est mal assumé" (Deslauriers 146). La société québécoise de cette époque est fortement influencée par le clergé, et l'Église contribue au mythe de l'homme pourvoyeur devant lui-même obéir au père tout puissant (Dieu) sous peine d'être excommunié ou pire, de subir à sa mort un châtiment éternel (Chabot, dans Deslauriers 145). La loi tacite et les exigences du père servaient donc de modèle aux enfants qui grandissaient en intériorisant une image d'autorité plutôt qu'une véritable présence, le matriarcat faisant également office d'écran entre les pères et leur progéniture: "L'absence du père tient aussi à la très forte présence de la mère" (Poirier 272).

Le cinéma québécois témoigne abondamment de ces modèles à travers plusieurs films réalisés au cours des décennies 1940-1950, que ce soit *Un homme et son péché* (Paul Gury, 1948), *La petite Aurore, l'enfant martyre* (Jean-Yves Bigras, 1951), *Tit-Coq* (René Delacroix, 1952) ou *Le rossignol et les cloches* (René Delacroix, 1951). Les hommes y sont respectivement dépeints de manière plutôt péjorative : manipulateurs, veules ou lâches et soumis dans *Un homme et son péché*, ignorants et aveugles dans *La petite Aurore l'enfant martyre,* honteux, mélancoliques et résignés dans *Tit-Coq,* possessifs et autoritaires dans *Le rossignol.*[1] Ainsi, le modèle privilégié de cette époque ne pouvait-il perdurer que grâce à un système social qui maintenait avec force ce système de valeurs fondées sur une répartition nette des fonctions parentales. À partir du moment où il y eut rupture idéologique, le modèle masculin s'affranchit et se transforma progressivement.

Les bouleversements qui accompagnèrent l'arrivée de la Révolution tranquille dans les années 60 permirent à la société québécoise de sortir d'une époque conservatrice, répressive et douloureuse à bien des égards. Hommes et femmes, libérés du joug de l'Église, s'émancipèrent peu à peu des rôles traditionnels. La montée du féminisme, la contre-culture, l'arrivée de la pilule contraceptive et l'intégration des femmes au marché du travail amenèrent les hommes à devoir progressivement modifier leurs rôles d'amant, de mari ou de père. Les décennies 70 et 80 virent l'émergence et la multiplication de groupes de réflexion sur la condition masculine :

> Presque partout dans le monde, le *peace and love*, la révolution sexuelle, le mouvement pacifiste aux États-Unis (entre autres, contre la guerre du Vietnam), le mouvement de libération des femmes et celui des gais et lesbiennes, les idées libertaires et antiautoritaires de l'époque se cristallisent, suscitant des modifications dans les rapports entre les hommes et les femmes ainsi que dans les relations familiales. (Hazan 10).

Pour plusieurs, le film d'Anne Claire Poirier *Mourir à tue-tête* (1979), portant sur le viol, fût reçu comme un électrochoc déclencheur d'une prise de conscience salutaire. Hervé de Fontenay, en introduction au collectif *La certitude d'être mâle?* (1980), présente l'ouvrage en ces termes: « Après dix ans de féminisme actif à grande échelle et de luttes de la part des homosexuels, il était temps que les hétérosexuels se décident à prendre la parole; qu'ils tentent à leur tour de s'énoncer différemment ». Petit à petit, les femmes assumant elles aussi les rôles de pourvoyeuses et de figures d'autorité, les hommes durent s'impliquer dans l'éducation des enfants et laisser transparaître leur tendresse refoulée. Beaucoup d'entre eux se retrouvèrent démunis, voire « désemparés » comme le suggère le titre du livre de Michel Dorais (1988) devant ces nouveaux comportements qui remettaient en question tout un ensemble de valeurs issues de la tradition (Plouffe 42). Ces remises en question trouvèrent écho dans la production cinématographique des décennies subséquentes.

Avec *L'homme renversé*, Yves Dion (1986) propose une réflexion sur la condition masculine par le biais de la captation d'un atelier de développement personnel qui donne lieu à l'émergence de l'expression de la sensibilité trop longtemps refoulée de l'homme québécois[2]. Dans *Un zoo la nuit* (1987), Jean-Claude Lauzon met en scène l'une des plus belles pièces d'anthologie du cinéma québécois, une scène qui brisa magistralement le tabou des manifestations de tendresse entre un père et son fils. Christian Poirier (233) prétend même que ce serait « […]la première véritable tentative de restaurer la figure du père » dans l'histoire du cinéma québécois. Il s'agit de cette scène où le fils (Marcel) lave le corps nu de son père (Albert) étendu tel un christ en croix sur son lit de mort. La tendresse qui s'en dégage est d'une rare puissance évocatrice d'un type de relation filiale peu commune. Jean-Claude Lauzon nous proposait ainsi un tableau éloquent de la fragilité humaine. Dans cet univers viril empreint de brutalité où évolue le fils existe un lieu de repos et de réconfort, le lieu du père inscrit comme un projet de retrouvailles et de réconciliation avec ses origines: « Chus ton père, pis t'es mon gars. Pour moi ça veut dire encore quelque chose » lançait Albert à son fils en lui indiquant combien il aurait parfois envie de le corriger « d'une bonne fessée » comme lorsqu'il était enfant. L'affirmation de l'autorité du père contribue ainsi tout autant à la construction identitaire du fils qu'à la sienne propre dans une dialectique de reconnaissance empreinte d'un apaisement salutaire. Plus tard dans le film, Marcel répliquera: « Tu es mon père. Pour moi, ça veut dire encore quelque chose ». Ce qui fait dire à Weinmann « […] que les Québécois de la fin des 'eighties' re-connaissent le père longtemps introuvable, refoulé, parce que méprisé, dans leur imaginaire » (116).

Plusieurs films de la première décennie des années 2000 abordent, soit directement ou indirectement les problématiques de la paternité et de la condition masculine. Ainsi pour Mathieu-Robert Sauvé, « [n]otre imaginaire a de la suite dans les idées: la nouvelle génération semble encore aux prises avec

des hommes déboussolés, désaxés ou complètement à côté de leurs pompes » (51). Encore, poursuit-il « [qu'il soit] permis d'espérer qu'une nouvelle génération d'auteurs développera dans ses œuvres une image plus positive des hommes que les précédentes » (75). Les tensions entre différents modèles de paternité sont illustrées dans des films comme *L'ange de goudron* (Denis Chouinard, 2001),[3] *Gaz Bar Blues* (Louis Bélanger, 2003), *Les Invasions barbares* (Denys Arcand, 2003), *Mémoires affectives* (Francis Leclerc, 2004), *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004),[4] *La vie avec mon père* (Sébastien Rose, 2005), *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), *L'audition* (Luc Picard, 2005), *Petit Pow! Pow! Noël* (Robert Morin, 2005), *La rage de l'ange* (Dan Bigras, 2006), *Congorama* (Philippe Falardeau, 2006), *Tout est parfait* (Yves-Christian Fournier, 2008), *Un été sans point ni coup sûr* (Francis Leclerc, 2008), *Papa à la chasse aux lagopèdes* (Robert Morin, 2008), *1981* (Ricardo Trogi, 2009), *De père en flic* (Émile Gaudreault, 2009)[5], *Route 132* (Louis Bélanger, 2010), *Incendies* (Denis Villeneuve 2010), *À l'origine d'un cri* (Robin Aubert, 2010), *10 ½* (Podz, 2010) et *Une vie qui commence* (Michel Monty, 2010).

Notre propos vise ici à explorer certaines de ces figures paternelles du point de vue des rapports communicationnels qu'ils entretiennent avec leurs fils. Aussi, considérant avec Poirier, que « [l]a paternité ne repose pas sur le corps directement, mais sur la parole, sur le fait de dire 'je suis ton père' et 'je suis ton fils ou ta fille'. [Et qu'il] faut donc un dialogue et, surtout, une reconnaissance par l'acte de langage » (272), nous nous attarderons principalement aux scènes de dialogue qu'entretiennent père et fils dans certains de ces films. Nos observations s'effectueront par l'entremise du prisme des axiomes de la communication de l'école interactionniste de Palo Alto (Watzlawick et al).[6] Ce modèle analytique offre un cadre méthodologique qui permet de saisir le processus qui mène éventuellement à l'impasse de la double contrainte (l'impasse des injonctions contradictoires) que René Girard, qui s'en inspire dans l'élaboration de sa théorie du désir mimétique, conçoit « […] comme un phénomène extrêmement banal, le plus banal de tous peut-être et le fondement même de tous les rapports entre les hommes » (219).

Le conflit générationnel qui oppose Hafid à son père Ahmed dans *L'ange de goudron* est amplifié du fait des différences fondamentales relatives à leur conception divergente de l'immigration au Québec depuis leur pays d'origine, l'Algérie. Le parcours du fils pour se soustraire à l'autorité du père le conduit à s'associer à une bande de militants engagés dans une opération qui vise à retarder l'expulsion de sans-papiers en empêchant un avion de décoller. Alors qu'Ahmed fait tout pour se conformer aux règles de son pays d'adoption afin d'en obtenir la citoyenneté pour lui et sa famille, Hafid deviendra le bouc-émissaire et la victime sacrificielle de la vindicte policière. La scène qui suit se situe avant le dénouement tragique, au moment où Huguette (la copine d'Hafid) et Ahmed retrouvent Hafid après plusieurs jours de recherche à travers les paysages enneigés de la forêt québécoise. Les deux hommes s'affrontent d'abord à bonne distance l'un

de l'autre jusqu'au moment où Hafid s'approche progressivement de son père. La suite du dialogue est captée en une série alternée de champs et contre-champs permettant de mettre l'accent sur les expressions faciales de l'un et de l'autre protagoniste. Le ton de la conversation est violent et laisse peu de place à la compréhension mutuelle, chacun restant campé sur ses positions. La gestuelle et la crispation des visages ponctuent la confrontation en accentuant des réparties souvent cinglantes. On ne peut douter des bonnes intentions du fils, pas plus du reste que de celles du père; c'est plutôt à un dialogue de sourds auquel nous assistons puisqu'il y a apparemment mésentente sur les termes convoqués par la discussion, chacun demeurant cloîtré dans ses convictions sans véritable ouverture à l'autre. Sans empathie apparente dirions-nous, alors que sous ces invectives acérées se camoufle un amour filial réciproque, difficile à exprimer, pressenti seulement au travers de certains regards furtifs rapidement contrôlés. Dans les termes de la pragmatique de la communication, la séquence des échanges entre les deux hommes est constituée de messages émanant de deux sources complémentaires, le *contenu* caractérisé essentiellement par l'accord arbitraire sur les codes digitaux (essentiellement les mots) et la *relation* entendue comme cadre général subsumant les interactions, l'aspect analogique (le non-verbal dans son ensemble : intonation, proxémique, gestuelle, etc.). La mise en scène et le jeu des comédiens venant accentuer l'ascendant de la relation sur le contenu, résultent en une surdétermination de la relation conduisant à l'impasse. En ce sens, le cadre des échanges, la relation (l'analogique), s'impose comme une métacommunication qui interfère dans l'ouverture à l'autre, à l'altérité, à la compréhension mutuelle.

> [Hafid] T'es venu ici pour rien papa *(menaçant.)*
> [Ahmed] Tu sais à quoi j'ai pensé pendant les centaines de kilomètres que j'ai fait pour te retrouver ici, hein!? J'ai passé en détail, au ralenti à la paire de claques que j'ai envie de te donner *(simulant une claque.)*
> [Hafid] Vas-y, allez viens! *(frondeur.)*
> [Ahmed] Huguette m'a presque convaincu que tu étais intelligent.
> [Un membre de la bande] Ça va Hafid?
> [Hafid] C'est entre mon père et moi, OK!
> *Les deux se dirigent à l'extérieur*
> [Ahmed] Alors là Hafid je vais te parler et après si tu n'as toujours pas compris, alors je vais revenir à ma première idée.
> [Hafid] C'est quoi ta première idée?
> [Ahmed] C'est quoi? C'est quoi? Te mettre la raclée de ta vie. Qu'est-ce que t'es venu faire dans ce merdier? C'est quoi ces gens là, hein, c'est quoi?
> *On les voit gesticuler tous les deux depuis l'intérieur du repère pendant que Huguette discute avec un membre*
> [Ahmed] Moi j'ai un rêve, un vrai et y'a quelqu'un qui s'amuse à le démolir, quelqu'un que j'aime et qu'y a débranché quelque chose là-dedans. Tu veux tout gâcher, c'est ça? Il faut que je regarde la télé

pour te voir faire tes conneries *(se tenant de plus en plus proche de son fils en marchant.)*
[Hafid] On va réussir à retarder plus de 200 expulsions, papa, peut-être même les empêcher? *(suppliant et convaincu.)*
[Ahmed] Mais je m'en fous.
[Hafid] Y'a des gens de chez-nous aussi.
[Ahmed] Je m'en fous. On n'est pas chez-nous ici. Tu sais quoi, la prochaine fois c'est nous quatre qui allons être dans l'avion et avec les fers aux pieds en plus.
[Hafid] Ok, on ferait mieux de se casser et de fermer la porte. T'en a rien à cirer, hein, hein!? Ils t'ont vraiment bien dressé. Il te manque la laine pour qu'on puisse te tondre. En Algérie t'avais peur des barbus, ici t'as peur du gouvernement. Jusqu'à quand t'auras peur? À force de fuir tu deviens leur complice *(se reculant de son père avec moultes gestes et contractions du visage.)*
[Ahmed] Oui c'est vrai, oui je ferme ma gueule, je rampe même. Et pourquoi? C'est pour toi, c'est pour ta sœur, c'est pour ta mère, hein. Si on a quitté l'Algérie c'est pour que tu puisses étudier, rêver, hein, rêver! Jamais j'ai pu le faire moi. Regarde-moi, tous les soirs je rentre du travail avec les mains et les poumons pleins de cette saloperie de goudron. Tout ce que je mange pue le goudron, hein! Qu'est-ce que tu réponds? Tu dis rien. Tu réponds? Réponds! Tu réponds pas, hein!? *(de plus en plus coléreux.)*
[Hafid] Mais tu nous fait chier à la fin. Tu crois qu'on ne voit pas tout ce que tu fais pour nous. De toute façon même si on le voulait j'pourrais pas l'oublier. À longueur de journée tu nous le fais sentir. Mais ça ne permettras pas à tous tes sacrifices de tracer ma vie. Ma vie c'est moi seul qui vais la tracer. Moi tout seul. Je décroche là. Je débarque. Basta!

Devant la parade téméraire du fils qui cherche à définir sa propre loi, celle du père n'a plus cours. En allant à l'encontre de la volonté du père, en le tuant en quelque sorte comme instance identificatoire, le fils s'engage dans une rébellion aux conséquences morbides. La réconciliation n'aura lieu qu'au cimetière devant la tombe d'Hafid, enterré dans une terre d'adoption. Les deux hommes n'auront pas réussi à se confier mutuellement leur amour avant que n'intervienne cette ultime rupture qui paradoxalement rend souvent les êtres plus présents les uns aux autres, en esprit, dans le souvenir.

Gaz Bar Blues de Louis Bélanger présente une galerie de figures masculines toutes plus typiques les unes que les autres. C'est un instantané révélateur de la vie quotidienne d'une galerie de personnages issus d'un quartier populaire qui nous est donné à observer. François Brochu, qui est père monoparental depuis le décès de son épouse, tente tant bien que mal de subvenir aux besoins de ses quatre enfants, dont trois garçons et une fille en opérant un petit commerce de vente d'essence. Son Gaz bar est le point de ralliement d'individus plus ou moins

désœuvrés et attachants qui y trouvent refuge à leur solitude. Le Gaz bar est un lieu de rendez-vous de ces hommes qui partagent le temps qui passe autour d'une cigarette et de conversations faites de lieux communs et surtout de beaucoup de silences complices. Il se dégage de ce tableau un sentiment de compagnonnage et de tendresse dans le non-dit. Les uns et les autres se connaissent depuis longtemps et ont appris à partager leur solitude. C'est un univers de fraternité ordinaire, de simplicité où les drames de chacun se cachent sous l'apparence de la connivence des gestes et des rituels quotidiens.

La trame principale du récit tourne autour du fait que le père cherche à garder ses enfants près de lui alors que ces derniers veulent s'affranchir: Guy veut se consacrer à la musique, Réjean est passionné par la photo, Alain le plus jeune fils, qui ne cesse de faire et refaire le geste du lanceur de balles, ne rêve apparemment que de sport, alors que la fille Nathalie plus autonome a déjà quitté le domicile familial pour vivre en appartement. Nous assistons en quelque sorte au drame de la succession des entreprises familiales. Le père sait que ses fils sont malheureux et que c'est le début de la fin, tout autant de son commerce que d'un certain état du monde symbolisé par le voyage que Réjean effectuera en Allemagne au moment de la chute du mur de Berlin. En un sens c'est la tragédie du conflit intergénérationnel qui s'articule autour de cet événement. L'ordre du père fait place à celui du fils en suscitant incompréhension et conflit. C'est ainsi qu'il faut comprendre la scène où Réjean explique à son père qu'il ne peut plus accepter que ce dernier se fasse continuellement voler par des voyous du quartier. L'amour du fils pour son père se manifeste paradoxalement par des comportements que ce dernier réprouve. En témoigne la scène entre Réjean et son père après le braquage. Réjean amoché et arborant des ecchymoses résultant de la bagarre avec le voleur éponge le sang qui s'écoule de son nez alors que son père pénètre dans le bureau. Le fils demeure assis pendant que le père reste debout tout au long de la scène, qui est découpée en une succession de champs et contre-champs, sauf pour l'entrée en matière du début et la finale qui sont captées en plan d'ensemble. La fonction conative (celle qui vise à impliquer le destinataire dans le message) est ainsi largement mise à contribution par l'entremise des raccords par les regards qui ajoutent aux significations générées par le dialogue. L'orchestration d'ensemble donne tout son sens à l'interaction en révélant des aspects non-verbaux significatifs des relations entre le père et le fils. En termes interactionnistes, la position physique des protagonistes établit au départ une relation *complémentaire* (en opposition à *symétrique*) par laquelle est reproduite la hiérarchie parentale entre le père affirmant droit debout son autorité, et le fils contrit assis tête baissée. La mise en scène accentue ainsi l'ascendant de la relation sur le contenu. Contrairement à la symétrie des échanges qui, par effet de miroir, donnait le ton à la reproduction de la violence entre Hafid et son père, solidement campés debout tous les deux dans *L'ange de goudron*, la complémentarité des rapports laisse place ici à une plus grande compréhension comme l'attestera du

reste la dernière séquence du film, même si des points de désaccord subsistent entre les deux hommes qui acceptent leurs différences alors que le père assiste à un concert d'harmonica de son fils.

> [PÈRE] *(interrogateur)* Qu'est-ce qui t'as pris pour l'amour du ciel?
> [RÉJEAN] *(baissant les yeux)* Engueule-moi pas pa.
> [PÈRE] *(figure inquiète, soulèvement d'épaules)* J'tengueule pas, j'veux juste comprendre Réjean.T'avais combien dans les poches?
> [RÉJEAN] *(regarde son père)* ouf!?
> [PÈRE] Réjean, combien?
> [RÉJEAN] Sais pas, 80, 100 piastres?
> [PÈRE] Pi tu vas te faire tuer pour 80 piastres qui t'appartiennent même pas. Me semble que j'ai toujours été clair là dessus. Y disent hold up, tu sors l'argent pi tu donnes l'argent. C'est pas compliqué. Tu la donnes l'argent. J'ai des assurances pour ça moi.
> [RÉJEAN] *(relève les yeux vers son père)* Oh yes le dernier hold up qu'y a eu tu l'as même pas déclaré, c'est toi qui l'a payé de ta poche pour pas faire monter tes primes d'assurances.
> [PÈRE] Ça c'est mon problème.
> [RÉJEAN] Christ on se fait voler par tout le monde. Tu gagnes pas d'argent c'est toi qui payes pour faire rouler cette place là.
> [PÈRE] *(visiblement irrité)* Qu'est-ce que t'as dit?
> [RÉJEAN] *(yeux baissés)* Kiff!!
> [PÈRE] Hum, c'est pas ce que j'ai entendu.
> [RÉJEAN] *(yeux baissés légèrement soulevé à la fin)* J'ai pas dit Christ, j'ai dit kriff
> [PÈRE] *(hochant la tête)* Pi tu sais qu'y sont nerveux, pi drogués quand y font leur coup. Y peuvent tirer sans le vouloir. T'es bien plus intelligent que ça Réjean, voyons
> [RÉJEAN] *(un regard baissé domine, sauf un petit raccord furtif)* J't'écoeuré de faire rire de nous autres. C'est simple moi je veux plus laisser personne te faire du trouble. Tu fais du trouble à mon père. Tu le voles, ben tu vas passer par moi avant. C'est une question de respect ça.
> [PÈRE] *(d'abord attendri et faussement incrédule, penche son visage avec tendresse et inquiétude à la fin)* Bon là t'es fatigué, tu dis n'importe quoi. On n'a jamais marché à coup de tapes sur la margoulette à maison. T'aurais pu mourir.
> [RÉJEAN] *(relevant fièrement la tête)* M'en sacre.
> [PÈRE] *(figure crispée)* T'as une rage en dedans de toi Réjean, ça fait peur. J'ai tu raté de quoi avec toi pour que tu sois triste de même, on dirait que t'es pas heureux?
> [RÉJEAN] Non, j'teureux pa. J'veux que ça arrête.
> [PÈRE] Quoi*?*
> [RÉJEAN] Toutt!
> [PÈRE] Ça veut dire quoi ça encore?
> [RÉJEAN] *(yeux baissés, hochements d'épaules)* e, rien

> [PÈRE] *(s'éloignant vers la sortie, de dos, sans regarder son fils, finale avec un petit sourire qui se veut complice)* J't'aime Réjean, pi j'veux pas qu'y t'arrive de mal. Ok.

Le comportement non-verbal du fils apparaît en conflit avec l'assurance manifestée par ses paroles. Les plans où Réjean regarde son père droit dans les yeux sont moins fréquents que ceux où il baisse la tête, piteux et navré devant le résultat de son acte et de la réaction paternelle. Réjean est coincé entre sa volonté de venger son père et de lui prouver ainsi son affection et la désapprobation des moyens employés, d'où le paradoxe des injonctions contradictoires ou de la double contrainte (*double-bind*), théorisée par Grégory Bateson à partir des travaux entrepris avec Margareth Mead dans un petit village de Bali (Winkin 30-31) et repris par René Girard (211-221) dans sa théorie du désir mimétique. Cette impasse communicationnelle intervient lorsque « [d]eux ou plusieurs personnes sont engagées dans une relation intense qui a une grande valeur vitale, physique et/ou psychologique pour l'une d'elles, pour plusieurs ou pour toutes » (Watzlawick et al. 212). Compte tenu de cette prémisse, les relations familiales représentent un lieu privilégié d'élaboration de ce type de conflit où « […] un message est […] structuré de manière telle que : *a*) il affirme quelque chose, *b*) il affirme quelque chose sur sa propre affirmation, *c*) ces deux affirmations s'excluent. Ainsi, si le message est une injonction, il faut lui désobéir pour lui obéir […] » (Watzlawick et al 213). Cette double contrainte se manifeste ici par extension pour Réjean dans le fait de devoir en quelque sorte désobéir aux injonctions de son père pour lui prouver son amour. Ceci est particulièrement manifeste lorsque François se montre offensé que son fils ait employé le juron « Christ » pour appuyer sa révolte alors que l'intention de Réjean était justement de manifester avec force son attachement au père. La complicité ne passe pas toujours par où l'on croit et c'est avec peine, éloigné et de dos que François parviendra finalement à exprimer l'amour qu'il a pour son fils en hors-champ. C'est peut-être peu d'avoir vaincu cette pudeur, mais c'est déjà beaucoup en regard d'une tradition qui pèse de tout son poids sur les relations père-fils.

Avec *Les Invasions barbares*, Arcand poursuit sa dénonciation des travers de la société en braquant l'objectif sur les conflits intergénérationnels qui opposent Rémy et son fils Sébastien, le *baby boomer* jouisseur du *Déclin de l'empire américain* et le jeune loup ambitieux. Le fils qui a depuis longtemps quitté le giron familial revient au chevet de son père qui soufre d'un cancer terminal, à la demande de sa mère qui agit en tant que médiatrice entre les deux hommes. Ces difficultés relationnelles trouvent ici une résonnance particulière dans le fait que le scénario accorde peu de place aux scènes où les deux hommes se retrouvent seuls. Aussi est-il nécessaire de parcourir plusieurs d'entre elles pour approfondir les interactions qui se nouent entre Rémy et son père tout au long du récit. D'entrée de jeu, le programme narratif s'amorce par la rupture avouée entre le père et le fils. C'est

ainsi qu'il faut comprendre la réplique de Sébastien à sa mère lorsque cette dernière l'enjoint de venir au chevet de son père: « Maman, je l'ai vu quinze minutes l'été dernier, tu le sais très bien, t'étais là: on avait absolument rien à se dire, comme d'habitude » (Arcand 16). Le prénom indéfini signale la responsabilité des deux hommes dans l'absence de dialogue. En cela ils se renvoient mutuellement l'image de l'incommunicabilité: ils sont en quelque sorte piégés dans le cercle vicieux de la reproduction paradoxale de l'identité et de l'identification, prisonniers des injonctions contradictoires servant d'assise à leur relation, le « comme d'habitude » venant accentuer, si besoin était, les silences entretenus entre les deux hommes. Voyons la scène de leur première rencontre en compagnie de Louise et de Gaëlle, respectivement mère et copine de Sébastien (29-30):

> [Louise] Mon grand garçon! As-tu fait un bon voyage? Tu dois être tellement fatigué! Il est quoi? Deux heures du matin, là, pour toi? *(Regard sinistre de Rémy.)* Bonsoir, Gaëlle, vous allez bien? *(Elle embrasse Gaëlle.)*
> [Gaëlle] Très bien, merci, madame.
> *Sébastien s'approche de Rémy.*
> [Sébastien] Bonsoir, monsieur.
> [Rémy] Bonsoir, jeune homme.
> *Ils se donnent la main d'une manière un peu empesée.*
> [Sébastien] Tu te souviens de Gaëlle?
> [Rémy] Gaëlle est inoubliable…*(Il lui baise la main.)*
> [Gaëlle] Bonsoir, monsieur.
> [Sébastien] *(à Rémy)* Ça va?
> [Rémy] Eh…

L'entrée en matière est empreinte de froideur. Les « monsieur » et « jeune homme » de convenance ne sont guère porteurs d'affection, ils contribuent au contraire à installer un climat de méfiance et de faux respect. Les hommes se jaugent à distance se gardant bien de laisser échapper quelques effusions de sensibilité ou de tendresse sous le regard d'une mère attendrie du spectacle d'une telle réunion et de la réconciliation souhaitée. Comme les didascalies le proposent, l'ambiance est chargée d'une tension de méfiance et de jugement mutuel. Rémy est convaincu que son fils est un illettré comme tous ceux de sa génération et Sébastien reproche à son père ses frasques de libertaire hédoniste qui a détruit l'existence des siens. Plus loin Sébastien en se référant à la scène qu'il a surprise de la visite d'une maîtresse de son père lui reprochera son infidélité et son absence. Devant cette impasse communicationnelle, la seule issue possible se manifeste par la violence verbale comme en fait foi la scène qui suit (54-56).

> [Sébastien] C'est pour des histoires comme ça que t'as détruit ta famille! Des histoires minables, lamentables que …
> [Rémy] J'ai rien détruit du tout.

> [Sébastien] T'as ruiné sa vie à elle! (*Indiquant sa mère.)* T'as ruiné mon enfance, mon adolescence, celle de Sylvaine…
> [Rémy] C'est ça, c'est de ma faute si ma fille est une ratée!
> [Sébastien] Sylvaine aime la mer, elle est convoyeuse de voilier, et elle est extrêmement compétente. Je trouve ça moins raté que de moisir dans une université minable d'une province de ti-counes!
> [Rémy] *(de plus en plus énervé)* Écoute-moi bien, mon petit garçon. Tu gagnes peut-être un million par année, mais tu sais absolument rien de ce que…
> [Sébastien] Il y a une chose que je sais: ma vie va pas ressembler à la tienne. Parce que si je suis ici, c'est pas à cause de toi, c'est à cause d'elle! *(Désignant sa mère)*. C'est elle qui m'a élevé, pas toi. *(Air triste de Louise)*. C'est pour elle que je suis là, pas pour toi!
> [Rémy] *(furieux)* Ben, dérange-toi donc pas! T'as pas un avion à prendre pour Hong-Kong? Vas-y donc. J'ai pas besoin de toi une seconde! Tu m'emmerdes!
> [Sébastien] Ah va donc chier, câlisse!

Le juron de Sébastien qui clôt la scène témoigne de la rage et de l'impuissance du fils alors que le père affirme le contraire de ce qu'il pense en affirmant ne pas avoir besoin du fils quand c'est ce dernier qui se charge complètement de lui faciliter l'existence et d'apaiser ses douleurs. La mauvaise foi de Rémy qui ne peut admettre la soumission à son fils accusateur transparaît dans son expression et ne laisse aucun doute quant à la supériorité qu'il s'octroie. En terme de métacommunication, il y a ici impasse puisque les interlocuteurs ne s'entendent pas sur les termes de leur échanges surtaxés d'un fort contentieux historique familial. Si l'on suit René Girard dans sa critique de la théorie freudienne du complexe d'Œdipe, c'est le désir mimétique qui fait office de matrice première dans le processus d'accès à l'identité par l'identification aux désirs des objets du père érigé en modèle (241-281). Force est d'admettre qu'il y a parallèlement refus de ces objets (entre autres les maîtresses) et conséquemment dissonance chez l'enfant qui, à proprement parler, ne sait à quel « sein » se vouer…d'où perte de repères (de re-père) et rejet subséquent. Le « va donc chier, câlisse! » qui clôt le dialogue ne résout pas la situation, il l'envenime au contraire dans l'impuissance de trouver les mots qui favoriseraient une compréhension mutuelle. Le mimétisme du désir conduit à l'impasse de devoir résister à l'injonction du même pour accéder au soi. La ponctuation des échanges butte sur l'incapacité à progresser au-delà de cette violence verbale stérile témoin de l'impuissance à engager une communication véritable.

Ce n'est qu'à huis clos, dans l'ambulance qui les conduit à un hôpital aux Etats-Unis, que Rémy et Sébastien connaîtront finalement quelques moments de rapprochement et d'intimité. C'est l'une des rares fois où le père semblera s'intéresser à ce que fait son fils sans trop bien comprendre le jargon de la spéculation boursière. Sébastien s'attendrit en apprenant la nouvelle de l'incurabilité de la

maladie de Rémy. L'inéluctable fin amorce le processus de guérison relationnelle entre les deux hommes confrontés à un destin qui les dépasse et sur lequel ni l'un ni l'autre n'a de prise. Si la révolte contre le père constitue un passage commun obligé chez plusieurs hommes dans le processus d'individuation, la réconciliation sur laquelle se termine le film apparaît comme un idéal que plusieurs n'ont pas l'occasion de vivre. En ce sens les paroles que Rémy adresse à son fils avant de mourir jettent un baume salvateur sur la relation en libérant le fils du fardeau d'avoir à survivre à son père en demeurant dans la violence sourde de l'irrésolu conflit (206-207).

> Extérieur nuit – Maison de Pierre – Galerie
> *Le jour se lève sur le lac et sur la maison. Rémy est resté sur sa chaise longue. Sébastien le veille. Nathalie est endormie dans un hamac. Rémy tourne son visage vers son fils, il a les yeux grands ouverts. Sébastien vient s'asseoir tout près de lui.*
> [Rémy] J'ai peur
> *Sébastien met d'abord la main sur l'épaule de son père, puis essaie de le prendre dans ses bras. Ils s'étreignent, tous les deux très maladroits.*
> [Sébastien] On fait ce que tu veux. C'est toi qui décides. *(Il parle très rapidement à l'oreille de son père.)* Je t'aime.
> [Rémy] *(serrant son fils contre lui)* Tu sais ce que je te souhaite?
> [Sébastien] Quoi?
> [Rémy] *(tenant le visage de Sébastien entre ses mains)* D'avoir un fils aussi bien que toi.
> *Ils s'embrassent de nouveau et pleurent tous les deux.*

Rémy, en souhaitant à Sébastien d'avoir un fils « aussi bien que [lui]», affirme du coup le respect qu'il lui voue. La réconciliation du père et du fils au seuil de la mort, de la délivrance terrestre est source d'un apaisement de la culpabilité réciproque. La violence des relations a été vaincue dans l'amour.

François Agira, le personnage principal de *La vie avec mon père* représente bien, tout comme Rémy, certaines des caractéristiques parmi les plus sujettes à critique de la génération des *baby boomers*. Entièrement tourné sur lui-même, hédoniste avoué, porté sur les femmes et le bon vin, il revient vers ses fils après avoir parcouru la planète à promouvoir son seul et unique roman ironiquement intitulé *Masculin singulier*, une œuvre saluée par la critique et traduite en plusieurs langues. Patrick et Paul, ses fils, sont des antithèses l'un de l'autre. Le premier est un jeune loup typique à l'image de Sébastien des *Invasions barbares*, alors que le second est un artiste tout comme son père qui se consacre à l'écriture d'un roman dont on découvrira à la fin du film qu'il en porte le titre. La progression narrative soumet le destin des fils à des parcours diamétralement opposés: les succès professionnels et personnels de Patrick connaîtront des difficultés croissantes alors qu'aux périodes d'incertitude de Paul succédera le succès attendu à la publication de son roman. Ces destins croisés se nourrissent de l'amour du père venu partager leur existence quotidienne au moment où s'épuisent progressivement ses forces

vitales. À l'image de cette vieille et ancestrale maison en décrépitude qu'ils habitent, le père s'offre en héritage à ses fils à qui il prodigue ses derniers conseils avant de mourir. Atteint d'un cancer de la prostate qui le rend impuissant, François vivra ses derniers instants entre le foyer familial et l'hôpital où il décèdera en pleine apothéose érectile dans les bras d'une infirmière. C'est en quelque sorte le destin tragique de la maladie et de la mort du père qui ici, comme dans *Les Invasions barbares* rapproche les fils. La sanction définitive de l'inéluctable achèvement dicte la voie de la réconciliation. La conversation qui suit entre les trois personnages captifs d'un embouteillage illustre bien le désarroi du père faisant son examen de conscience. Quel est le sens de la vie? Et qu'est-ce qu'il sera en mesure de léguer à sa progéniture? Les fils sont assis à l'avant, Patrick est au volant alors que François occupe la banquette arrière. Seul Paul regardera furtivement son père au détour d'une réplique. La conversation se déroule sur le ton d'une tendre confidence. Dans cet espace de huis clos les interactions non verbales, non perceptibles des interlocuteurs, sont destinées uniquement au spectateur qui assiste, en quelque sorte, à des échanges caractérisés par l'intériorité des sentiments de tristesse, d'interrogation et d'amour transmis avec subtilité par le jeu des expressions faciales des personnages. La trame sonore ponctue les échanges relayés par un montage de plans réaction révélateurs des sentiments des uns et des autres. Le contenu (digital) des interactions, pour important qu'il soit, demeure soumis aux impératifs du découpage de la scène agissant comme une métacommunication (analogique) surdéterminante de la relation entre le père et les fils.

> [François] J'aimerais ça aller à New York au printemps, j'veux acheter du vin.
> [Paul] On ira.
> [Patrick] Avec les taux de change, tu y penses pas!
> [François] Un qui fait des promesses qu'il ne tiendra pas, l'autre qui voit juste les obstacles, qu'est-ce que vous allez devenir sans moi, toujours en train de vous disputer, de vous contredire.
> [Paul] On serait là dans 9 heures.
> [François] Vous avez encore rien compris, c'est pas d'arriver qui compte, c'est de partir, d'aller voir, le but on s'en fout. Ce qui compte c'est ce qui arrive en chemin. C'est ça qui est merveilleux les détours, les accidents de terrain les rencontres aussi, surtout les rencontres. Le succès! La faillite le succès tout ça au fond c'est des distractions. La vie nous lance des choses. Ce qui compte c'est comment on se comporte à travers tout ça. Surtout ce qu'on laisse derrière… des fois j'me dis que je suis devenu impuissant parce qu'il était temps que j'arrête de courir les femmes et que je m'occupe de mes fils. Mais là la maladie, la mort, qu'est-ce que j'vais faire. Je vous laisse quoi avec ça?

Le repentir du modèle devant le spectacle de ses manques vise à déjouer la désapprobation des fils impuissants à leur tour à récupérer le temps perdu.

Cette prise de conscience et ses aveux tardifs scellent en quelque sorte une relation conflictuelle basée sur la dissonance entre les aspirations libertaires et les obligations d'une condition paternelle mal assumée. À l'image de la maison familiale qui nécessite des rénovations, les fils devront se mettre à la tâche de restaurer un héritage filial défectueux. Il en ira de leur propre condition masculine et paternelle à assumer.

L'image du père présentée dès les premières scènes de *C.R.A.Z.Y.* est celle d'un être attachant et doux, affectueux et aimant ses enfants. Gervais est un homme de son époque, travailleur de classe moyenne qui veille en bon pourvoyeur à ce que sa famille ne manque de rien. C'est un bon vivant qui tient l'harmonie familiale au haut de l'échelle de ses valeurs. Les cinq fils que lui a donnés sa femme Laurianne représentent autant d'incarnations diverses de la masculinité. Il y a l'intellectuel (Christian), le voyou marginal (Raymond), le sportif (Antoine), l'artiste (Zacharie), et le petit dernier (Yvan). Zacharie, le personnage principal, né le jour de Noël voue une admiration sans borne à son père Gervais: « Contrairement aux pères de mes amis, qui étaient tous banals et sans intérêt, le mien était le meilleur au monde » (Vallée 27), affirme-t-il admirant les volutes de fumée de cigarette que son père se plait à propulser en cercles parfaits. Zacharie reproduira d'ailleurs plus tard cet exercice d'habileté dans une séance de voyage psychédélique où il s'imagine sous les traits du personnage androgyne Ziggy Stardust personnifié par le chanteur David Bowie. Les comportements calqués sur ceux du modèle paternel sont détournés dans un rituel mimétique paradoxal par lequel s'affirme une virilité ambiguë opposée à l'idéal suggéré du père.

Pourtant le père est un héros auquel le fils veut ressembler. L'identification primordiale se construit sur la base d'une complicité fondée sur des gestes anodins du quotidien, par exemple à l'occasion de leurs escapades au roi de la patate: « Nos petits détours secrets chez 'Normand, le roi de la patate' me rendaient heureux au plus haut point: pendant quelques minutes, j'étais son préféré! » (28). Zacharie se voit rapidement confronté à cette image contradictoire de masculinité virile puisqu'il ressent en lui les tourments d'une hésitation qui le fait douter de son orientation sexuelle. L'aversion de Gervais aura tôt fait de susciter et d'alimenter le conflit chez son fils qui par admiration pour lui ne veut pas lui déplaire. Zacharie a en quelque sorte intériorisé la désapprobation de son père envers l'homosexualité, considérée comme une déviance incompréhensible et partant inadmissible. Il reproduit exactement l'image que Gervais se fait des homosexuels en reconduisant tous les stéréotypes devant le thérapeute auquel il a été confié à la suite d'un épisode homosexuel commis dans la voiture de son père: « J'ai-tu d'l'air d'un fif? J'parle-tu sur le bout de la langue? Je me promène-tu avec des plumes dans le cul? […] J'aime mieux mourir que d'en être une![tapette] » (97-98), rétorque-t-il au psychologue qui lui rétorque que tous les homosexuels ne correspondent pas à cette image socialement véhiculée que l'on devine répercutée et renforcée par l'attitude du père. Lequel rejette catégoriquement le diagnostic

d'acte manqué émis par l'analyste selon qui son fils aurait sciemment souhaité être surpris pour qu'il accepte son orientation, autorisant ainsi Zacharie à en faire de même.

L'incompréhension de Gervais n'a d'égal que la douleur du fils, se percevant de plus en plus en porte-à-faux par rapport aux objets de désir de son modèle identificatoire. Le cercle vicieux de la double contrainte se tisse progressivement entre les deux hommes, bloquant toute communication véritable qui puisse déboucher sur un dialogue des altérités. L'incapacité à métacommuniquer ne peut conduire qu'à l'impasse de la violence comme voie de sortie en forme de cul-de-sac. Et quoi de plus violent que le rejet de son propre géniteur déclenché lorsqu'il fut surpris dès sa tendre enfance à se vêtir en femme pour jouer avec son petit frère: « Je venais d'avoir 7 ans et, sans le vouloir, de lui déclarer la guerre » (35). Dès lors les hostilités se sont engagées entre les deux hommes sur fond de profonde incompréhension. Devant ce spectacle pourtant anodin d'un jeu d'enfant s'écroulaient les espoirs de Gervais de se voir refléter dans sa progéniture. Lui qui privilégie les comportements de nature agressive, qui caractérisent selon lui l'identité masculine ne pourra que se réjouir par exemple lorsqu'il apprendra que Zacharie s'est battu « comme un homme » ou encore lorsqu'il a des élans sexuels envers les femmes. En somme Zacharie se rend compte qu'il doit imiter certains comportements délinquants masculins de son frère Raymond pour plaire à son père. Cette distorsion identitaire sera source d'un conflit intérieur qui le conduira à devoir résoudre son ambivalence pour se réconcilier avec sa nature profonde, quitte à ce que ce que ce soit à l'encontre des valeurs paternelles.

> EXT. NUIT- SALLE DE RÉCEPTION (1981) (Vallée 121-123)
> *Zac et Michelle sortent de l'immeuble de la salle de réception.*
> [Michelle] Qu'est-ce qui se passe?
> *Zac continue son chemin.*
> [Michelle] Veux-tu arrêter!
> *Gervais les rattrape.*
> [Gervais] *(à Michelle)* Peux-tu nous laisser, une minute?
> *Michelle hésite puis s'éloigne, incertaine. Long duel de regards entre le père et le fils.*
> [Gervais] Le jour des noces à ton frère.
> [Zacharie] C'est Raymond qui met le trouble pis c'est moi qui mange la marde?
> [Gervais] C'est de ta faute, ce qui est arrivé. Ton frère voulait te défendre.
> *Zac ne comprend rien.*
> [Gervais] T'étais en train de te faire traiter de fif!
> *Zac n'en croit pas ses oreilles.*
> [Gervais] Ils t'ont vu dans le parking… avec le chum à ta cousine!
> *Zac est surpris et confus. Michelle aussi. Elle entend tout, cachée derrière une voiture. Longue pause pendant laquelle Zac croit deviner le quiproquo.*

> [Zacharie] Qu'est-ce qu'y ont vu?
> *Gervais hoche la tête. Un temps. Zac a le goût de rire.*
> [Zacharie] C'est pas ce que tu penses.
> *Puis, hésitant…*
> [Zacharie] On fumait un joint.
> *Gervais semble ne rien vouloir entendre. Il est furieux.*
> [Zacharie] On se faisait un *shotgun* c'est toute.
> [Gervais] Depuis que t'es haut de même que tu mens comme tu respires.
> *Zac commence à la trouver moins drôle.*
> [Zacharie] Il s'est rien passé, j'te…
> *Il n'a pas le temps de finir sa phrase qu'il reçoit une gifle. Gervais est hors de lui, prêt à frapper de nouveau.*
> [Gervais] Fais un homme de toi, pour une fois dans ta vie, pis dis la vérité!
> [Zacharie] Qu'est-ce que tu veux que j'te dise? Que je suis fif! Que j'suis une tapette! Que j'mange des graines!
> *Un temps. Les deux hommes sont aussi effrayés l'un de l'autre.*
> [Zacharie] Oui, il s'est passé quelque chose! Mais pas avec lui!
> *Gervais fronce les sourcils et cherche à comprendre.*
> [Zacharie] Tu le sais avec qui! Tantôt, il s'est rien passé! Mais j'aurais aimé ça en hostie qu'y se passe quelque chose! En hostie!
> *Gervais réagit comme s'il venait à son tour de recevoir une gifle.*
> *Zac aperçoit une tête apparaître derrière une voiture: celle de Michelle. Elle est aussi sonnée que Gervais. Zac est incapable de supporter son regard.*
> [Gervais] Va-t'en.
> *Zac n'en fait rien.*
> [Gervais] Va-t'en!
> *Un coup d'œil en direction de Michelle: elle regarde Zac avec des yeux blessés, troublés, enragés. Zac s'en va, penaud, en marchant d'un pas de plus en plus rapide. Michelle s'enfuit dans la direction opposée, laissant Gervais en plan, sous la pluie battante.*

La dispute entre les deux hommes connaît son point culminant lorsque Zacharie, excédé par les propos de son père, le défie en avouant son penchant homosexuel. La gifle qui vient ponctuer l'échange ne permet pas aux deux hommes de se comprendre mutuellement. Au contraire, le geste renforce le désaccord en imposant une violence autoritaire que le fils ne peut accepter de la part de son modèle. La fracture identitaire s'élargit et la réaction du fils témoignent d'une prise de conscience aiguë de sa différence et de son authenticité à conquérir et à défendre au besoin. À l'identification externe au père succède le processus d'identification interne auquel se soumet Zacharie en s'éloignant physiquement par le voyage dans le désert de la terre sainte à la recherche de son être véritable. Cette expérience le conduira grâce à une relation homosexuelle déterminante à accepter définitivement sa condition.

À son retour, Gervais n'a pas encore pardonné les comportements de son fils. Il partage son examen de conscience suite à son départ, pour enfin lui avouer être incapable d'accepter son homosexualité. Il lui explique pourquoi: « Tu peux pas refuser la plus belle chose qu'il va t'arriver dans 'vie: d'avoir des enfants, Y'a rien de plus beau pis de plus fort…pis tu t'en rends compte en maudit quand tu passes proche d'en perdre un…parce qu'y a rien qui fait plus mal… » (135). Ce ne sera finalement qu'à la suite du décès de Raymond que Gervais, attendri et soucieux de ne pas perdre un autre fils, se rendra à l'évidence et finira par accepter l'orientation de Zacharie. La réconciliation se sera encore ici produite dans un contexte de perte définitive où la mort s'impose comme ponctuation ultime et incontournable.

Au terme d'un parcours qui résout moins de questions qu'il ne contribue à en faire surgir se dégagent certaines configurations majeures des relations père-fils telles qu'elles s'expriment dans les films du corpus. Ce qui apparaît avec le plus de netteté concerne les rapports conflictuels alimentés par une situation de dialogue inégalitaire. Père et fils sont investis de rôles respectifs auxquels ils ne peuvent déroger qu'au prix de la négation de l'autre et partant d'une grande part d'eux-mêmes. Les interactions sont surdéterminées par la position de chacun des interlocuteurs, l'un exerçant une autorité fondée sur son antériorité sur l'autre, alors que ce dernier se voit confronté à la nécessité de se déterminer souvent en opposition face à la figure paternelle dont il cherche à s'affranchir. La dialectique qui contribue à les définir l'un par l'autre s'érige en incontournable maître du jeu des échanges. Les difficultés trouvent leur origine dans l'incapacité à parvenir à une véritable métacommunication susceptible d'établir un dialogue constructif menant à la réconciliation par voie d'empathie mutuelle, c'est-à-dire à une compréhension qui conduit à la reconnaissance de l'altérité véritable par opposition à l'identification qui mène à l'impasse de la double contrainte. Le cercle vicieux de l'incompréhension filiale et partant de la violence qui en découle ne peut être rompu que par les voies d'une réconciliation qui passe par une volonté d'harmonisation des voix du dialogue. Or, d'un point de vue psychanalytique, ces voix sont soumises aux contraintes d'un désir mimétique irrésolu se portant sur une tierce personne (le tiers exclu), la mère, singulièrement absente des films analysés. Comme le rappelle Marie Hazan dans la voie de l'orthodoxie freudienne, « [l]e garçon aime sa mère et s'identifie au père, ces deux relations sont simultanées et il ne faut pas l'oublier. L'important, c'est le père *et* la mère; il ne faut oublier ni l'un ni l'autre » (140, *en italiques dans le texte*). La mère dans *L'ange de goudron* est confinée à un rôle secondaire et elle est absente de la quête du père bien qu'elle y soit associée; dans *Gaz Bar Blues* le père est monoparental; celle des *Invasions Barbares*, bien que déterminante puisque c'est elle qui incite son fils à venir au chevet de son père mourant, ne prend pas une part active au récit; la mère est complètement absente de *La vie avec mon père*. Seul *C.R.A.Z.Y.* fait ici exception à la règle puisque la mère y joue un rôle prépondérant de complicité avec son fils, ce

qui n'est pas sans rapport, du reste, avec la crise identitaire que vit Zacharie. Aussi, et compte tenu que la masculinité se détermine dans un rapport à la bipolarité sexuelle, il importerait de poursuivre cette recherche en analysant le rapport des fils aux figures féminines représentées dans chacun de ces films afin d'y vérifier les incidences du rapport à la première des femmes, la mère, matrice positive ou négative des relations ultérieures et de leur mise en contexte. Ainsi la micro-analyse des représentations cinématographiques des situations de communication aura permis de mettre en relief le jeu des interactions entre les interlocuteurs et de confirmer l'ascendant de la relation sur le contenu.

Notes

1. Voir Christiane Tremblay-Daviault (1981).
2. Vingt ans après, *Le souffle du désert* réalisé en 2006 par François Kholer (avec intervention de Guy Corneau) propose également une exploration cinématographique de la masculinité par le biais d'une aventure réunissant 13 hommes durant 15 jours dans le désert. [http://www.lesouffledudesert.com/fr/index.php], consulté le 4 juillet 2010.
3. Voir Denis Bachand (2002)
4. Voir Denis Bachand (2008)
5. Plus grand succès de l'été 2009 avec plus de $10 millions au box office, devançant même les productions américaines. Comme quoi le sujet continue vraisemblablement de faire vibrer une corde sensible de l'imaginaire québécois.
6. Rappelons ce que sont ces axiomes: 1) on ne peut pas ne pas communiquer; 2) toute communication présente deux aspects: le contenu et la relation, tels que le second englobe le premier et est par suite une métacommunication; 3) la nature d'une relation dépend de la ponctuation des séquences de communication entre les partenaires; 4) les êtres humains usent simultanément de deux modes de communication: digitale et analogique; 5) tout échange de communication est symétrique ou complémentaire, selon qu'il se fonde sur l'égalité ou la différence (45-69).

Ouvrages Cités

ARCAND, Denys. *Les Invasions barbares. Scénario.* Montréal : Les éditions du Boréal, 2003.

BACHAND, Denis. "Du Maghreb au Québec en passant par le Canada: identité et altérité dans *L'ANGE DE GOUDRON* de Denis Chouinard". *Revue du centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord* (CELAAN). 1.1-2 (2002) : 60-70.

BACHAND, Denis. "Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *MÉMOIRES AFFECTIVES* et *LITTORAL*". *CiNéMAS*.

19.1(2008) : 57-73.

CHABOT, Marc. "Les pères des pays d'en haut". Collectif Cœur-Atout. *Un amour de père*. Montréal : Éditions St-Martin, 1987. 25-34.

CORNEAU, Guy. *Père manquant, fils manqué. Que sont les hommes devenus?* Montréal : Les éditions de l'homme, 1989.

DE FONTENAY, Hervé. Ed. *La certitude d'être mâle? Une réflexion hétérosexuelle sur la condition masculine*. Montréal : Jean Bachelet éditeur Collection "Réflexions", 1980.

DESLAURIERS, Jean-Martin. "L'évolution du rôle de père au Québec". *Intervention*. 116 (2002) :145-157. htp://www.graveardec.uqam.ca/prospere/pages/pdf/Article_pathistoire.pdf, consulté le 19 janvier 2010.

DORAIS, Michel. *L'homme désemparé. Les crises masculines : les comprendre pour s'en déprendre*. Montréal : VLB éditeur, 1980.

FIZE, Michel. *Père et fils. L'histoire d'un amour mal entendu*. Montréal : Les éditions de l'homme, 2008

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris : Hachette, coll. "Pluriel philosophie", 2002.

HAZAN, Marie. *Le masculin. Psychanalyse des représentations des hommes au Québec*. Montréal : Québécor, 2010.

PLOUFFE, Jean-Pierre. "La promotion de la paternité. Enjeux et perspectives d'avenir". *Service social*. 53.1(2007) : 41-60. http://www.erudit.org/revue/ss/2007/v53/n1/017987ar.pdf, consulté le 19 janvier 2010.

POIRIER, Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Tome 1, *L'imaginaire filmique*. Montréal, PU du Québec, 2004.

SAUVÉ, Mathieu-Robert. *Échecs et Mâles. Les modèles masculins au Québec, du marquis de Montcalm à Jacques Parizeau*. Montréal : Les intouchables, 2005.

TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane. *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois* (1942-1953). Montréal : Québec/Amérique, 1981.

VALLÉE, Jean-Marc (avec la collaboration de François Boulay, 2005). *C.R.A.Z.Y., Le scénario*, Montréal, Les 400 coups.

WATZLAWICK, Paul, et al. *Une logique de la communication*. Paris : Seuil, 1972.

WINKIN, Yves. *La nouvelle communication*. Paris : Seuil, Coll. "Points" 136, 1981.

WEINMANN, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois. De LA PETITE AURORE à JÉSUS DE MONTRÉAL*. Montréal : l'Hexagone, Coll. "essai", 1990.